

RACCONTI ITALIANI CONTEMPORANEI

Analisi testuale e applicazione didattica

Von der *Gemeinsamen Fakultät für Geistes- und
Sozialwissenschaften der Universität Hannover*
zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)
genehmigte

DISSERTATION

von LUISA MARTINELLI
geboren am 11. März 1954 in Trento (Italien)

2003

Referent: Prof. Dr. Ekkehard Eggs (Hauptfach Italienisch)

Korreferenten:

Prof. Dr. Gisela Dischner-Vogel (1. Nebenfach: Deutsche Literaturwissenschaft)

Prof. Dr. Wolfgang Sauer (2. Nebenfach: Deutsche Sprachwissenschaft)

Tag der Promotion: 03. 11. 2003

Abstract

Zeitgenössische Italienische Erzählungen - Textanalyse und didaktische Anwendung -

Gegenstand der Arbeit sind neuere italienische Kurzerzählungen, die unter linguistischer wie auch literaturwissenschaftlicher Perspektive untersucht werden. Zentrales Anliegen der Arbeit ist der Entwurf eines „Modells der zeitgenössischen italienischen Erzählung“, das gleichzeitig erlauben soll, sinnvolle Parameter und Instrumente für eine Arbeit mit modernen italienischen Erzählungen im universitären Fremdsprachenunterricht zu entwickeln.

Wir gehen davon aus, dass wesentliche Aspekte des Sinns einer Erzählung, d.h. auch ihrer Interpretation, mit Hilfe bestimmter objektivierbarer „Betrachungskriterien“ analysiert bzw. rekonstruiert werden können – wobei wir natürlich nicht die immer notwendige hermeneutische „Interpretationsarbeit“ des Lesers leugnen wollen.

Zu den Untersuchungsparametern, die wir betrachtet und verwendet haben, gehören: die Erzählstruktur; die Zeitgestaltung; die Rolle des Erzählers und die Erzählperspektive; die Formen der Redewiedergabe; die Funktion und die Charakterisierung der Personen; die Beschreibung von Situationen und Handlungssequenzen; die „Sprache“ (insbesondere Tempusgebrauch und rhetorisch-stilistische Aspekte). Da gerade der italienische „racconto contemporaneo“ oft durch Komik und Ironie gekennzeichnet ist, werden auch die dafür typischen sprachlichen und stilistischen Techniken und Strategien genauer untersucht.

Die Untersuchung zeigt einerseits, dass sich kein für alle Autoren gültiges allgemeines Modell des „racconto contemporaneo“ aufstellen lässt; andererseits aber weisen die untersuchten Erzählungen doch zahlreiche Affinitäten und sie vereinende inhaltliche und formale Charakteristiken auf, sodass es doch sinnvoll erscheint, von einem *Genre* „racconto contemporaneo“ zu sprechen.

Im letzten Teil der Dissertation wird die Planung eines Unterrichtsablaufs vorgeschlagen, welcher auf die Aneignung der Fähigkeiten und Kenntnisse zielt, die im theoretischen Teil der Arbeit untersucht und analysiert wurden.

- 1) Textanalyse
- 2) Zeitgenössische italienische Erzählliteratur
- 3) Didaktische Ziele zu literarischen Texten

Abstract

Contemporary Italian short stories - Textual analysis and didactic application -

The purpose of this work is to analyse recent Italian short stories (from around 1960 to 2000) and is conducted both from a literary and linguistic point of view. It aims at outlining a general model for what may be defined as the *contemporary Italian short story* and at the same time indicating valid instruments and criteria of observation for use in the teaching of Italian to secondary school pupils and university students.

At the basis of the research is the conviction that the fundamental aspects of a short story and, as a consequence its interpretation, may be analysed and reconstructed with the help of objective “parameters of observation”. It is not the intention, however, to deny the importance of the reader’s personal contribution and his/her “hermeneutical work”.

The following form part of the parameters of observation identified and used for the research: the narrative structure; the temporal function; the role of the narrator and the point of view of the narration; the form of relating the characters’ dialogues; the function and the characterisation of the characters; the description of situations and narrative sequences; the language (in particular tense and the rhetorical-stylistic aspects).

As the contemporary short story is often characterised by humour and irony, the technique and typical narrative strategy of these forms are examined.

While on the one hand the research demonstrates the impossibility of constructing a general model of the “contemporary short story” which is valid for all authors, on the other hand it is possible to assert that the short stories examined present numerous formal and thematic characteristics common to all. It would appear wise, however, to talk about the *contemporary short story* as its own particular genre.

The last section presents a scheme of work aimed at facilitating the acquisition of the competences and knowledge examined in the theoretical part of this work.

- 1) Textual analysis
- 2) Contemporary Italian short stories
- 3) Didactic objectives for literary texts

Zusammenfassung der Dissertation:
„ZEITGENÖSSISCHE ITALIENISCHE ERZÄHLUNGEN
Textanalyse und didaktische Anwendung“

1. ZIELSETZUNG UND AUFBAU DER ARBEIT

Die vorliegende Arbeit analysiert Erzählungen zeitgenössischer italienischer Autoren und versucht, auf der Grundlage der ihnen gemeinsamen Charakteristiken ein „Modell der zeitgenössischen italienischen Erzählung“ zu entwerfen, das auch Tendenzen der modernen westlichen Erzählliteratur berücksichtigt. Die Arbeit ist interdisziplinär angelegt, da sie sowohl neuere linguistische als auch literaturwissenschaftliche Untersuchungen zur Makrostruktur von Erzähltexten, zur Erzählhaltung, zum Tempusgebrauch oder zu Formen der Redewiedergabe berücksichtigt. Ziel der Arbeit ist auch, Kriterien und Instrumente für die sinnvolle und effektive Verwendung von modernen italienischen Erzählungen im universitären Fremdsprachenunterricht zu entwickeln.

Die für die vorliegende Untersuchung ausgewählten einundzwanzig Erzählungen stammen aus Sammlungen verschiedener Autoren, die zu den bedeutendsten der italienischen Literatur der letzten Jahre gehören: Italo Calvino, Dino Buzzati, Susanna Tamaro, Carmen Covito, Erri De Luca, Grazia Livi, Stefano Benni, Mario Luzi, Luigi Malerba, Leonardo Sciascia, Achille Campanile und Gino & Michele. Ich habe versucht, eine möglichst hohe Zahl an Autoren einzubeziehen, um über eine unterschiedliche und vielseitige und somit die italienische Literatur repräsentierende Textpalette zu verfügen. Selbstverständlich ist die Wahl im Vergleich zu dem weiten Panorama der italienischen Literatur der letzten Jahrzehnte begrenzt. Eine beschränkte Anzahl an Erzählungen erlaubt jedoch eine besonders eingehende Analyse der einzelnen Erzählungen. Der Auswahl der Erzählungen lagen folgende Kriterien zugrunde:

- die Länge (sehr kurze Erzählungen wurden bevorzugt);
- die Vielfältigkeit der Thematiken (die gewählten Erzählungen eignen sich alle zur inhaltlichen Diskussion, unabhängig vom Vorhandensein einer mehr oder weniger expliziten „Botschaft“);
- die Vielfältigkeit der Erzähltechniken (Ich- und Er-Erzählungen; unterschiedlicher Aufbau und Strukturen; Typologie und Charakterisierung der Figuren; unterschiedliche Wahl hinsichtlich des Erzählers und der Perspektive; Erzähltempora; Formen der Redewiedergabe, usw.);

- Sprache und Stil (die Sprache soll zwar nicht notwendigerweise „literarisch“, jedoch authentisch und grammatikalisch korrekt sein; vermieden wurden also Erzählungen im Dialekt, im Jargon oder in der Fachsprache);
- das Gefallen (die „Freude an der Literatur“ ist eine subjektive Frage, die auf der harmonischen Kombination von Form und Inhalt beruht; bei der Wahl wurde hauptsächlich nach einem persönlichen Urteil berücksichtigt, *wie* (Erzähltechniken) die *Sache* (der Erzählgegenstand) verwirklicht wurde.

Die Analyse der einzelnen Erzählungen mithilfe der genannten „Betrachungskriterien“ führt unweigerlich zu deren Zerlegung und zur 'Zerstörung' ihres unverwechselbaren Sinns. Der *Sinn* einer Erzählung ist jedoch nicht die Summe ihrer Strukturelemente, sondern das Ergebnis eines komplexen Zusammentreffens von Aspekten, die vom Text abweichen und den Intertext (d.h. die Verweise auf andere Texte), den Extratext (d.h. die Verweise auf die externe Wirklichkeit), die Figur des Autors und des Lesers einbeziehen. Diese vielfältigen Bezüge werden im einleitenden Abschnitt (vor allem 1.6. – 1.7. – 1.7.1.) genauer erörtert und bestimmt. Für unsere Untersuchung war erkenntnisleitend, dass die Interpretation eines Textes (insbesondere eines literarischen Textes) nie eindeutig und endgültig ist, wirkt doch immer die Subjektivität des Lesers mit, seine Empfindung und sein je spezifischer Erfahrungshorizont. Dennoch erscheint es mir notwendig, dass die Interpretation, so frei und originell sie auch sein mag, eine Entsprechung im Text finden muss, d.h. in den jeweils benutzten Erzähltechniken sowie in den ihn charakterisierenden narrativen und sprachlichen Strukturen. Nur so lassen sich die drei Komponenten literarischer Kommunikation – die *intentio operis*, *intentio auctoris* und *intentio lectoris* – sinnvoll analysieren und aufeinander beziehen. Aus den genannten Gründen versuche ich im 3. Teil (Interpretation) am Beispiel von drei Textinterpretationen zu zeigen, dass und wie die genannten Analysen für eine Synthese und Rekonstruktion des Sinns einer Erzählung fruchtbar gemacht werden können.

Um die Besonderheiten des "racconto moderno" bestimmen und analysieren zu können, muss man gerade auch, so meine Überzeugung, die großen wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Umwälzungen berücksichtigen, die seit Ende des 19. Jahrhunderts alle westlichen Länder betroffen haben und an denen auch die italienische Literatur aktiv teilgenommen hat. Der Einfluss dieser Umwälzungen auf die westliche Kultur zeigt sich gerade auch in den zeitgenössischen italienischen Erzählungen: Die Erzählweisen, die uns nunmehr selbstverständlich und dem weit verbreiteten Geschmack zu entsprechen scheinen, wurzeln eben in dieser Kulturrevolution. Die Arbeit geht daher von der Untersuchung der bedeutendsten Unterschiede aus, welche die sogenannte traditionelle und die 'innovative' Erzählung, die als Bezugsmuster betrachtet werden, charakterisieren. (Abschnitt 1.4.) Die wichtigsten Unterschiede sind im folgenden Schema zusammengefasst:

TRADITIONELLE ERZÄHLUNG	INNOVATIVE ERZÄHLUNG
Vorstellung der Wirklichkeit als Mimesis (Nachahmung, Abbild).	Vorstellung der Wirklichkeit als Semiosis (Blick auf Zeichenprozesse bzw. Zeichenveränderungen).
Die Welt ist durch Kohärenz und Ordnung bestimmt, die in der Dichtung wiedergegeben, resp. abgebildet werden können.	Preisgabe der Vorstellung von einer geordneten Welt.
Feste, ewige Werte.	Skepsis gegen jede Art von Ordo und gegen feste, „ewige“ Werte.
Kohärenz in der Darstellung der Wirklichkeit.	Wirklichkeitsauflösung, Verfremdung, Montage.
Vorstellung des Menschen: Identität des Ich, genaue und kohärente Wahrnehmung der Wirklichkeit.	Auflösung des autonomen, festen Ich, Ich-Dissoziation.
Figurengestaltung: individuelle, autonome, einheitliche Figur; typische Eigenschaften.	Entpersönlichung der Figuren; Auflösung der Individualität; undurchsichtige, montierte Figur.
Auktorialer Erzähler als Bezugspunkt; Außenperspektive.	Standpunkt innerhalb des Geschehens; vielfältige und subjektive Sichtweisen.
Objektive, rationale Vorstellung der äußeren und inneren Welt.	Subjektive Vorstellung der äußeren und inneren Welt.
Traditionelle, feste Sprache.	Sprachauflösung; Normensprengung; Sprachexperimente.

Die Untersuchung soll aufzeigen, dass jede zeitgenössische Erzählung die oben genannten Struktur- und Kompositionselemente auf spezifische, mehr oder weniger innovative oder traditionelle Weise benutzt und somit an unterschiedlicher Stelle im Kontinuum zwischen einer maximalen „traditionellen Erzählweise“ und einer maximalen „innovativen Erzählweise“ anzusiedeln ist.

Die untersuchten Erzählungen umfassen vor allem die auf den Neorealismus folgenden Jahre, die durch das Fehlen eines einheitlichen und verbindlichen ideologischen und kulturellen Bezugsmodells charakterisiert sind. Dennoch spiegeln die in den Erzählungen behandelten Themen und Problematiken eine gewisse Homogenität der sozialen und existenziellen Welt wider, welcher die Autoren angehören, obwohl sie Unterschiede in Persönlichkeit und Stil aufweisen. In der durch den Zerfall der Ideologien und der Erkenntnis, dass es keine „einzige Wahrheit“ gibt, charakterisierten Welt der Postmoderne kann jeder Schriftsteller *seine* Wahrheit einbringen, die bewusst partiell und subjektiv ist. Dies macht

verständlich, dass diese Autoren von einfachen, alltäglichen Geschichten ausgehen. In diesem Sinne wird Erzählung zum Spiegel der heutigen Welt, was jedoch nicht nur im negativen Sinne zu interpretieren ist: Mittels der Erzählung kann es auch möglich sein, eine immer chaotischere und verwirrendere Welt darzustellen und gleichzeitig 'Schlüssel zu ihrer Interpretation' anzubieten. (Abschnitt 2.1.)

Wie betont, ist das zentrale Ziel dieser Arbeit didaktischer Natur. Die Notwendigkeit, sinnvolle und praktikable Wege des Umgangs mit modernen Erzählungen im Fremdsprachenunterricht zu finden, bildet auch den Ausgangspunkt, der zur theoretischen Forschung angeregt hat und der die Komplexität und Vielfältigkeit des in Betracht gezogenen Untersuchungsfeldes rechtfertigt. Die Bestimmung und Analyse der verschiedenen Untersuchungsparameter ist deshalb auch auf die Planung eines Unterrichtsablaufs ausgerichtet, welcher der Zielgruppe (Schüler/Studenten des Italienischunterrichts sowohl als Muttersprache wie auch als Fremdsprache) ermöglicht, sich angemessene Fähigkeiten und Fertigkeiten zur Analyse einer Erzählung anzueignen, die ihn zu einer aktiven und bewussten – und vergnüglichen – Lektüre befähigen. Im Unterschied zu längeren Erzählungen steht Kurzerzählungen nur wenig Zeit zur Erreichung ihres Ziels zur Verfügung, welches im wesentlichen darin besteht, „etwas auf angenehme Art und Weise zu vermitteln“; der Kontakt, der zwischen Autor und Leser entsteht bzw. zwischen dem erzählten Ereignis und dem Leser, wie auch die von den Ereignissen und den Personen wachgerufenen Gefühle sind notgedrungen von kurzer Dauer. Aus diesem Grund benutzt der Autor von Kurzerzählungen, um die Aufmerksamkeit des Lesers zu erregen und ihn unmittelbar in das Geschehen zu verwickeln, besondere Techniken und wählt Themen, die dem Geschmack des zeitgenössischen Lesers entsprechen. Ich bin der Auffassung, dass die „Schönheit“ einer Erzählung der Harmonie seiner Teile entspricht; diese besteht im Gleichgewicht zwischen Form und Inhalt, in der Solidität ihrer Struktur und in der *Art und Weise*, wie etwas erzählt wird. Die Kenntnis der Erzähltechniken erleichtert es, diese Harmonie zu erfassen und diese bewusst und kritisch zu genießen; die diesem Zweck entsprechenden Instrumente zu vermitteln ist deshalb letztlich auch der Hauptgrund für die Wahl des Themas dieser Arbeit. Der Gebrauch kurzer oder äußerst kurzer Erzählungen erweist sich aus mehreren Gründen, die in der Einführung des der Didaktik gewidmeten Teils dargelegt werden, als besonders effizient zur Erreichung dieses Ziels. Im letzten Teil der Dissertation wird daher ein Curriculumschema vorgeschlagen, welches auf die Aneignung der Fähigkeiten und Kenntnisse zielt, die zunächst auf die einzelnen Kriterien oder Strukturelemente ausgerichtet sind und schließlich auf die globale Analyse und die Interpretation der Erzählungen (4. Teil: Didaktische Planung)

Die Arbeit wird durch kurze Hinweise auf die Autoren und die Sammlungen, denen die Erzählungen entnommen sind, vervollständigt. Auch die wichtigsten, in den letzten Jahrzehnten herausgegebenen Sammlungen italienischer Erzählungen werden aufgeführt, da sie eine weitere Materialbasis für einen Sprachunterricht bilden können, der sich auf die in

dieser Arbeit entwickelten Analyseinstrumentarien stützen kann. Da schließlich die untersuchten Erzählungen nicht leicht zugänglich sind, sind sie der Dissertation als Anhang beigelegt.

2. ANALYSEN DER ERZÄHLUNGEN ANHAND DER BETRACHTUNGSKRITERIEN

2.1. Erzählstruktur

Die Analyse beginnt mit der Untersuchung der Erzählstruktur, die sowohl das Incipit (Abschnitt 2.2.1.2.) wie auch das Ende (Abschnitt 2.2.1.3.) umfasst. Dabei wird von dem elementaren Strukturmodell ausgegangen, das Propp für das traditionelle russische Märchen erstellt hatte, worauf fast alle literarische Gattungen basieren, denen ein Geschichtsaufbau zugrunde liegt; dem schließt sich ein Vergleich dieses Modells mit der Erzählstruktur zeitgenössischer Erzählungen an; dieser Vergleich kann andere Strukturtypen aufzeigen, zu denen insbesondere *Fuge* und *Kontrast* (Abschnitt 2.2.1. – 2.2.1.1.) gehören.

2.2. Zeitgestaltung

Eng verbunden mit der Strukturanalyse ist die Untersuchung der Zeitgestaltung in erzählenden Texten. (Abschnitt 2.2.2. und Unterkapitel) Traditionsgemäß besitzt eine Erzählung, da sie zur erzählenden Literatur gehört, zwei Charakteristika: die Anwesenheit eines Erzählers und die einer Geschichte (d.h. die Modifizierung einer Anfangssituation mittels eines oder mehrerer Geschehnisse).

Eine Geschichte erzählen setzt die Kenntnis einer temporalen Dimension und deren Vorgänge voraus. Den Unterschied zwischen der natürlichen Abfolge der Ereignisse (*ordo naturalis*) und der vom Autor gewählten artifiziellen Abfolge (*ordo artificialis*) zu erkennen, bedeutet, zwischen zwei Erzählebenen zu unterscheiden. Innerhalb einer Erzählung können wir daher, was die zeitliche Abfolge der Ereignisse betrifft, zwischen einer logisch-chronologischen Reihenfolge (d.h. die gleiche chronologische Reihenfolge und gemäß der gleichen Abfolge von Ursache-Wirkung, die in der Wirklichkeit geschieht oder geschehen könnte) und einer vom Autor gewählten Reihenfolge unterscheiden. Die zur Bestimmung der beiden Begriffe benutzten Termini sind *Fabel* und *Sujet*, welche „Story“ und „Plot“ entsprechen, die nicht nur im angelsächsischen Raum häufig in der Linguistik und in der Literaturkritik benutzt werden.

Die Durchbrechung der natürlichen Zeitfolge (Anachronie) kann sich sowohl auf die Vergangenheit beziehen (d.h. Rückwendung oder „Flashback“) als auch auf die Zukunft („Vorausdeutung“ oder „Vorwegnahme“); die Anachronie kann mehr oder weniger ausgeprägt

sein und ihr Gebrauch trägt dazu bei, besondere Erzähleffekte zu bewirken, die vor allem auf eine emotionale Einbeziehung des Lesers zielen: Erwartung, Spannung, Überraschung.

Während die Abfolge der Ereignisse (natürliche Zeitfolge vs. anachronische Zeitfolge) das zwischen Fabel und Sujet (Story und Plot) bestehende Verhältnis bestimmt, bedingt die Dauer der Geschehnisse die Beziehung zwischen ‚erzählter Zeit‘ und ‚Erzählzeit‘. Die Erzählzeit ist laut Definition eine chronologische Zeitfolge, die der Anzahl der Seiten und Zeilen des Textes entspricht und nicht der vom Autor zum Verfassen verwendeten Zeit, noch der subjektiven Zeit, die jeder Leser zum Lesen aufwendet. In der Beziehung zwischen den zwei Zeittypen kann man fünf verschiedene Möglichkeiten hervorheben: *Zeitrafung* (= Erzählzeit kleiner als erzählte Zeit); *Aussparung* (= erzählte Zeit läuft weiter – keine Erzählzeit); *Zeitdeckung* (= Erzählzeit gleicht e. Z.); *Zeitdehnung* (= Erzählzeit größer als e. Z.) und *Pause* (= Erzähler spricht – kein Geschehen).

Die Untersuchung der Erzählungen belegt, dass gerade auch kurze Prosatexte sich oft der Anachronie bedienen. Man kann sagen, dass jede einzelne Erzählung auf besondere Art die Beziehung zwischen ‚erzählter Zeit‘ und ‚Erzählzeit‘ löst; diese Beziehung trägt mit anderen Elementen dazu bei, einen besonderen Stil und Rhythmus zu bestimmen.

2.3. Erzähler und Perspektive

Eines der interessantesten Erzählelemente ist die Art des Erzählens. Grundbegriffe des Erzählablaufs sind *Erzähler* und *Perspektive*. Beide beziehen sich auf das der Erzählgattung typische Phänomen der Anwesenheit eines Mittlers. Die beiden Begriffe heben unterschiedliche Aspekte des Erzählablaufs hervor und zwar die Art, wie das Erzählen erfolgt und die Unterscheidung zwischen Erzähler und Figuren. Der Erzähler manifestiert sich in der erzählenden Stimme, während die Perspektive die Blickrichtung eines Erzählers hinsichtlich seiner Figuren und der Figuren untereinander aufweist. Um diese beiden Aspekte besser zu verstehen und bestimmen zu können, gehen wir von der Unterscheidung zweier Erzählweisen aus, der *erzählenden Darstellung* und der *szenischen Darstellung*, mittels derer die Anwesenheit des Erzählers mehr oder weniger deutlich wird. In der erzählenden Darstellung ist die Figur des Erzählers vorherrschend, in der szenischen Darstellung gibt es hingegen nur die Dialoge und die Handlungen der Personen. Die Bestimmung der zwei Erzählweisen ist eines der ersten Untersuchungsobjekte der neueren Forschung in diesem Bereich gewesen. Grundlage dieser Gegenüberstellung ist die von Plato aufgestellte Unterscheidung zwischen *Diegesis* und *Mimesis*, die von der antiken Rhetorik übernommen und in den folgenden Jahrhunderten weiterentwickelt wurde. Diegesis ist die Erzählung im eigentlichen Sinne und zwar das, was vom Dichter im eigenen Namen wiedergegeben wird; Mimesis ist hingegen die Imitation, d.h. die direkte Darstellung der Ereignisse, die einem Publikum von Schauspielern vorgeführt werden. In Wirklichkeit besteht jede Erzählung aus diegetisch-narrativen und mimetisch-dramatischen Teilen, die in unterschiedlichen Verhältnissen vermischt sind.

Bezüglich der Kenntnisse, die der Erzähler in den erzählten Tatsachen zum Ausdruck bringt, und seiner Einmischung in die Erzählung (indem er z.B. externe Informationen und Kommentare einbringt) lassen sich drei verschiedene Typen unterscheiden: *auktorialer* oder *allwissender Erzähler*, *personaler Erzähler* und *neutraler Erzähler*.

Was die Beziehung zwischen der Wahrnehmung betrifft, die derjenige hat, welcher die Ereignisse erzählt (Erzähler), und derjenige, der diese erlebt (Figur), d.h. hinsichtlich der Beziehung zwischen dem Gesichtspunkt des Erzählers und dem der Gestalt, unterscheiden wir drei Grundformen, die auf die Klassifizierung von Genette zurückgehen:

1. „Focalisation zéro“ (keine Fokussierung oder keine Perspektive, da die Perspektive mit keiner der Personen übereinstimmt): der Erzähler ist „auktorial“ bzw. „allwissend“. Er verfügt über Kenntnisse, die den Personen fremd sind. Diese Form ist typisch für die klassische Erzählung.
2. „Focalisation interne“: der Erzähler weiß so viel wie die Personen und ‚sieht‘ mit deren Augen. Diese Form ist besonders in der modernen Literatur verbreitet; die Erzählung kann in der ersten oder dritten Person erzählt sein, erfolgt aber jeweils gemäß der Perspektive, welche die Person von den selbst erlebten Ereignissen hat.
3. „Focalisation externe“: der Erzähler weiß weniger als die Figuren. Im allgemeinen benutzt er die dritte Person, kann aber auch in erster Person erzählen und nur das beschreiben, was er sieht, ohne in die Seele der Personen einzudringen („Camera eye“).

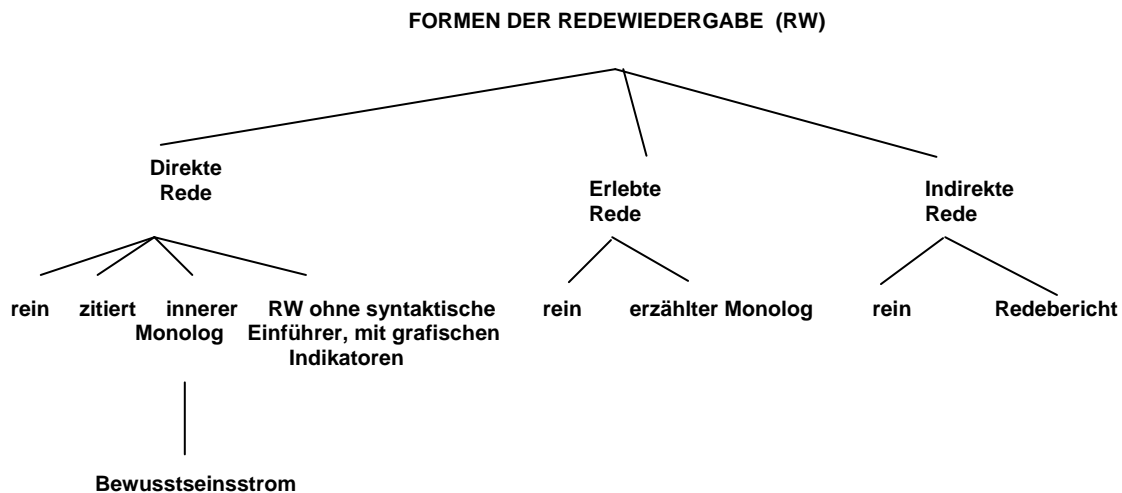
Die drei Arten der Fokussierung sind nicht unbedingt getrennt: Es ist sogar unwahrscheinlich, dass eine Erzählung starr nur eine Form beibehält; häufig wechseln die Perspektiven des Erzählers und der Figuren, wodurch die Erzählung belebt wird. Die theoretische Darstellung fassen wir in einem Schema, welches außer der Frage der Perspektive auch die Unterscheidung zwischen Ich- und Er-Erzähler in Betracht zieht; der wesentliche Unterschied zwischen den zwei Erzählweisen besteht in der An- bzw. Abwesenheit der Erzählfigur in der Erzählung. Man unterscheidet demzufolge zwischen homodiegetischer und heterodiegetischer Erzählung. Was hingegen den Gesichtspunkt/Point of view betrifft, kann man die gleiche Art „Fokussierung“ (oder Perspektive) sowohl in der Ich-Erzählung wie auch in der Er-Erzählung finden.

Die Arbeit im Abschnitt 2.2.3.1. untersucht, welcher Erzählertypus und welche Perspektive in den ausgewählten Erzählungen vorherrscht. Der Abschnitt 2.2.3.2. ist der Figur des Ich-Erzählers sowie den damit verbundenen Problematiken und Modalitäten gewidmet.

2.4. Formen der Personenrede

In einem erzählenden Text alternieren die Stimmen des Erzählers und der Figuren in unterschiedlichem Maße und mit unterschiedlicher Häufigkeit. In der Dissertation werden die Personenrede bzw. alle Formen, womit die Worte und die Gedanken der Handlungsfiguren direkt oder indirekt wiedergegeben sind, eingehend untersucht. Vor der eigentlich

literaturwissenschaftlichen Analyse untersuchen und erörtern wir ausführlich die aktuelle linguistische Forschung zu diesem Problemfeld (Abschnitt 2.2.4.1. ff.), um dann die stilistischen Effekte und die Funktionen zu betrachten, welche der Personenrede in einem literarischen Text zukommen (Abschnitt 2.2.4.2. ff.). Während die linguistische Forschung nur drei Formen der Redewiedergabe unterscheidet, werden in der literaturwissenschaftlichen Forschung mehrere Formen unterschieden. Abschließend ist ein Schema erstellt worden, wo alle Formen der Redewiedergabe verzeichnet sind:



Auf die drei grammatikalischen Redeformen beziehen sich die verschiedenen, in der erzählenden Literatur benutzten Stilformen, die zwischen den zwei Polen der reinen direkten Rede, die typisch für den dramatischen Stil ist, und des Redeberichts als 'extremer' Form der indirekten Rede, wo fast ausschließlich der Erzähler wahrgenommen wird, pendeln. Hier ist der Sprechakt der Personen in die Erzählung eingefügt und wird als Ereignis (z.B. : „Er erzählte, was geschehen war“) wiedergegeben. Die verschiedenen zur Redewiedergabe einer Person benutzten Formen stehen demzufolge je nach Modalität im Gegensatz: szenische Darstellung vs. erzählende Darstellung. An diesen zwei Extremen befindet sich auf der einen Seite die getreue und vollständige (oder als solche angenommene) Wiedergabe der Personenrede, auf der anderen die freie Wiedergabe (und Interpretation) des Erzählers. Die zitierte direkte Rede unterscheidet sich von der reinen direkten Rede ausschließlich dadurch, dass sie nicht durch graphische Elemente verdeutlicht wird: Wenn man die Erzählung nur hörte, statt sie zu lesen, bemerkte man keinen Unterschied. Die wiedergegebene Rede ohne syntaktische Einführungsindikatoren, aber mit graphischen Indikatoren ist äußerst selten; gäbe es keinen graphischen Indikator, könnte man sie nicht von der reinen direkten Rede unterscheiden: Auch in diesem Fall können die syntaktischen Einführungsformeln fehlen. Diese Form kann mit einem plötzlichen Stimmwechsel der mündlichen Erzählung verglichen werden. Der innere Monolog ist eine in direkter Rede ausgedrückte Form des Selbstgesprächs; wird er in Form der erlebten Rede ausgedrückt, bezeichnet man ihn besser

als erzählten Monolog. Wenn die Gedanken in direkter Rede auf analoge, ungeordnete oder unvollständige Art wiedergegeben werden, sprechen wir statt von einem ‚inneren Monolog‘ von Bewusstseinsstrom, womit eher die psychologische Haltung als eine stilistische Charakteristik betont wird; aus diesem Grund tritt der Bewusstseinsstrom in unserem Schema nicht als selbstständige Form der Redewiedergabe auf, sondern als eine aus dem inneren Monolog abgeleitete Form. Die erlebte Rede ist eine Weise, die Perspektive des Erzählers von außen und den der Person von innen gleichzeitig wiederzugeben, indem jedoch die Perspektive in die Erzählung verlagert wird. Bei der erlebten Rede ist also immer ein doppelter Blick vorhanden.

Die Arbeit erörtert alle stilistischen Formen der Redewiedergabe sowohl hinsichtlich ihrer Ausprägung als auch ihrer Häufigkeit. Im Vergleich zu den Erzählungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weisen die zeitgenössischen Erzählungen eine Konzentration von verschiedenen Redeformen auf, die sich auf harmonische Art in der Erzählung verflechten. Dieserart wohnt man einem kontinuierlichen Perspektivenwechsel bei, wobei die Innenperspektive jedoch klar vorwiegt, die eine Illusion der Unmittelbarkeit schafft und demzufolge den Leser stärker in den Verlauf der Ereignisse einbezieht. Der manchmal mit dem Gebrauch der unterschiedlichen Tempora verbundene Wechsel der verschiedenen Formen und Modalitäten belebt den Erzählrhythmus, der sich manchmal verlangsamt, manchmal beschleunigt und eine Spannung des Handlungsablaufs und Neugier auf den Ausgang der Geschichte schafft. Die Dissertation analysiert den Gebrauch der in den verschiedenen Erzählungen wiedergegebenen Redeformen, deren Funktion in der Erzählung und die dadurch erzielten Effekte. (Abschnitt 2.2.4.4. ff.)

2.5. Beschreibung

In diesem Unterkapitel analysieren wir das Mittel der *Beschreibung*, die als selbstständige Erzählform im Vergleich zur Erzählung zu betrachten ist. In den untersuchten Erzählungen ist die Beschreibung integraler Teil der Erzählung, sie stellt nichts Losgelöstes dar, keine dem Autor gefällige dekorative Pause, sondern übernimmt besondere Erzählfunktionen: Sie dient dazu, Ereignisse einzuleiten oder zu erläutern, den Rhythmus zu verlangsamen, Erwartungen oder Spannung zu erzeugen, einen Ort oder eine Person zu charakterisieren oder eine besondere Atmosphäre zu schaffen, in welche die Handlung einzubetten ist. (Abschnitt 2.2.5. – 2.2.5.1.)

Die Beschreibungen sind stets sehr kurz und auf das Wesentliche beschränkt und bestehen oft aus Substantiven, die alleinstehend oder mit einem oder mehreren Adjektiven verbunden sind, die zur Schaffung besonderer Effekte qualitativ ausgewählt wurden: gefühlsmäßige Verwicklung, ironische Distanzierung, Stilanhebung oder Stilsenkung, Resonanz, Redundanz, symbolische Hinweise und anderes. Manchmal fußt die Beschreibung der Personen auf spezifischen und charakterisierenden Handlungen und wird daher durch

Verben ausgedrückt. Das Problem der Beschreibung ist auch mit dem Problem der Charakterisierung der Personen und der Darstellung des Raumes verbunden. In diesem Falle kann man zwischen einer perspektivierten Raumdarstellung und einer aperspektivischen Raumdarstellung unterscheiden. (Abschnitt 2.2.6. – 2.2.6.1.)

2.6. Personen

Die Untersuchung der Personen wird im Abschnitt 2.2.7. anders als in den verschiedenen, zu diesem Thema schon vorliegenden Studien durchgeführt. Wir sind nämlich der Überzeugung, dass sich die Personen der zeitgenössischen Erzählungen, da es sich um 'Realfiguren' handelt, einer strengen Rollen- und Funktionskatalogisierung laut Propp oder Greimas entziehen; dennoch können die Personen als Elemente eines Erzählsystems auf der Grundlage objektiver Kriterien analysiert werden. Die Struktur einer modernen Erzählung ist außerdem nicht immer auf die traditionelle Formel zurückführbar, auf die sich Propp zunächst bezog: Manchmal kann nämlich die Veränderung der Ausgangslage mittels eines oder mehrerer Ereignisse fehlen. Die Funktion der Personen ist somit nicht immer mit den Handlungen verbunden wie bei den Märchen (s. Propp) oder den von Greimas analysierten Texten, sondern durch die Beziehung zu anderen Erzählelementen. Bei der Analyse der Personen werden daher zwei wesentliche Aspekte in Betracht gezogen:

1. die Konstellation der Personen und die Beziehung, die auf der Basis qualitativer Kriterien oder auf der Grundlage der sie unterscheidenden bzw. sie vereinenden Charakteristiken entsteht: Unterscheidung nach Geschlecht, Generation, sozialer Zugehörigkeit, ideologischer und kultureller Ausrichtung usw.
2. die Charakterisierung der Personen oder die Art, wie sie sich darstellen bzw. sich zu erkennen geben.

Wir versuchen auch zu zeigen, dass die zeitgenössische Erzählung aufgrund der Wahl bestimmter interpersonalen und sozialer Beziehungen (Familien- und Verwandtenverhältnisse; affektivisch-emotionale Bindungen; berufliche oder Interessenverbindungen) als Spiegel der sozialen und kulturellen Umwelt, auf die sie sich bezieht, betrachtet werden kann und muss.

Ein weiterer Schwerpunkt dieses Abschnittes bildet die Art der Personencharakterisierung, die wir mit anderen Techniken des Erzählens vergleichen. Die Charakterisierung der Personen erfolgt selten explizit und unmittelbar, auch nicht bei einem allwissenden Erzähler. Die körperlichen Merkmale und die Persönlichkeiten der Figuren erhält man eher durch indirekte Elemente, die in der Erzählung verstreut zu finden sind. Es ist daher nötig, die Haltung und das Verhalten der Personen gegenüber der Situation zu betrachten; die Worte und Gedanken, die sie ausdrücken; die von ihnen benutzte Sprache und Ausdrücke; die Beziehung, die sie zu den anderen Figuren haben; ihre Bindung an die Dinge und die Umwelt usw. Der Eindruck, den man von den Personen erhält, ist jedoch stets partiell. Man sammelt nur die für die Dynamik der Erzählung nötigen Elemente: Es gibt keine rein ästhetische

Beschreibung. Die Interpretation des Lesers basiert auf der Verbindung der Elemente, die ihm geboten werden: Oft sind unterschiedliche Interpretationen möglich, die durch eine eingehende Analyse der ‚Plots‘ zu überprüfen sind. (Abschnitt 2.2.7.3.)

2.7. Sprache

Die Untersuchung der Sprache der Erzählungen berücksichtigt mehrere Aspekte: den *phonologischen*, den *lexikalischen*, den *syntaktischen*, den *stilistischen* Aspekt. Bei der Analyse der zeitgenössischen Erzählungen betrachten wir die Sprache als das Gesamte der verschiedenen Aspekte, die gemäß ihrer Besonderheiten kontinuierlich untereinander und mit den anderen Erzählelementen interagieren. Die Beachtung der einzelnen linguistischen Aspekte erfolgt daher nur, wenn diese in bestimmten Erzählkontexten besonders auffallen. (Abschnitt 2.2.8.1.)

Die Analyse der vom Erzähler und den Personen in den zeitgenössischen Erzählungen benutzten Sprache bestätigt die Hypothese, dass der Gebrauch der Sprache stets funktionell ist; er trägt somit dazu bei, bestimmte Effekte zu erzielen (Erwartungen, Spannung, Überraschung, Ironie, Komik, lyrischen Charakter) und Umwelt und Personen zu charakterisieren.

Ein wichtiges Ergebnis ist, dass die Umgangsprachlichkeit ein wesentliches Merkmal der italienischen Erzählung der letzten 40 Jahre darstellt. Die zur Kennzeichnung wichtigsten linguistischen Formen werden in einem zusammenfassenden Schema wiedergegeben, denen Beispiele aus den Erzählungen beigelegt sind. (Abschnitt 2.2.8.1.3.) Diese sind:

1. Unmittelbarer Beginn;
2. Einfügung der direkten Rede innerhalb der Erzählung (mit oder ohne syntaktische bzw. graphische Indikatoren);
3. Dialog mit dem hypothetischen Leser;
4. Kommentare, Interjektionen, Anreden (sowohl seitens des Erzählers als auch der Personen);
5. Vorherrschaft des Präsens oder Pendeln zwischen Vergangenheitstempora und Präsens;
6. syntaktische Vereinfachung (Parataxe);
7. informeller Wortschatz, Umgangs- oder Vulgärsprache;
8. dialektale Ausdrücke;
9. Verstöße gegen die Grammatik;
10. Vergleiche und Metaphern aus dem Alltagsleben;
11. Ellipsen;
12. Ironie im Sinne von Anspielungen auf etwas Bekanntes, das vom Gesprächspartner erkannt und interpretiert werden soll.

Zur Untersuchung der Sprache gehört auch die der Benutzung der Tempora in der Erzählung. Zunächst wird das grammatische Modell in Betracht gezogen und zwar das System der Tempora in den zwei Formen, wodurch etwas mitgeteilt wird: die (mündliche) Rede / das Besprechen und das Erzählen (*discours* vs. *récit*). In den zeitgenössischen Erzählungen werden weitgehend Tempora gebraucht, die normalerweise im „discours“ und der mündlichen Erzählung benutzt werden: *presente* (Präsens) und *passato prossimo* (Perfekt). In einigen Erzählungen geht man von der Vergangenheit zur Gegenwart über: Man begünstigt dieserart eine stärkere Einbeziehung des Lesers. Die wichtigsten Tempora der erzählenden Literatur in italienischer Sprache, *imperfetto* (Imperfekt) und *passato remoto* (historisches Perfekt), entsprechen in den Erzählungen den Grammatikregeln. Manchmal findet man dennoch eine stilistische Nutzung der Zeiten, um eine besondere Wirkung zu erzielen.

2.8. Komik, Ironie und Humor

Die Textanalyse der Erzählungen endet mit einigen Betrachtungen der Begriffe Komik, Humor und Ironie. (Abschnitt 2.2.9. ff.) Ausgangspunkt war die Beobachtung, dass viele zeitgenössische Erzählungen, obwohl sie problematische soziale Situationen und Existenzlagen zum Inhalt haben, nicht tragisch erscheinen, sondern umgekehrt eher komisch oder ironisch wirken. Obwohl durch Unbehagen gekennzeichnete Geschichten und Situationen erzählt und vorgestellt werden, benutzen viele Autoren keinen entsprechenden schweren und distanzierenden Stil, sondern ziehen Ironie und Komik vor. Die dargestellte Problematik wird dadurch jedoch weder geschmälert noch negiert: Derart wirkt sie jedoch nicht so ernst und deprimierend. Die benutzten linguistischen und stilistischen Mittel führen zu verschiedenen Stufen der ‚Leichtigkeit‘ und des ‚Wohlgefallens‘, und die Wirkungen auf den Leser sind vielseitig: von einem Lächeln aus Mitleid oder der Ergriffenheit zu einem knapp angedeuteten Lächeln, von einem spöttischen Lächeln bis zum vergnüglichen Lächeln oder Lachen. Das Lächeln und das Lachen sind Zeichen der Komik, eine Kategorie, die Gegenstand zahlreicher Studien in der neueren Forschung war, die jedoch noch zu keinem überzeugenden Ergebnis geführt haben. Deshalb kann es nicht unsere Absicht sein, die breit und kontrovers geführte Debatte über diese Frage detailliert zu erörtern. Wir beschränken uns vielmehr darauf, die komischen und ironischen Dimensionen in den ausgewählten Texten selbst zu analysieren. Untersucht werden vor allem die in den einzelnen Erzählungen vorhandenen linguistischen und stilistischen Strategien, welche komische Wirkungen erzielen können. Dabei unterscheiden wir zwischen Komik, Humor und Ironie. Zahlreiche Erzählungen unseres Textkorpus können als „komisch“ (auch im Sinne von „ironisch“ und „humorvoll“) definiert werden, da sie linguistische Techniken, stilistische Kunstgriffe und Situationen aufweisen, welche die Linearität und Homogenität der Erzählung brechen.

3. SYNTHESE

Die Zahl der von uns untersuchten Erzählungen ist sicher im Hinblick auf die große Menge der in den letzten Jahrzehnten veröffentlichten Erzählungen sehr gering. Dennoch glauben wir durch unsere Auswahl eine gewisse Repräsentativität erreicht zu haben, die uns erlaubt, die Frage zu beantworten, ob man von einem ‚Modell der zeitgenössischen italienischen Erzählung‘ sprechen kann. Diese Repräsentativität ergibt sich vor allem auch daraus, dass wir Erzählungen mit größtmöglichen Unterschieden in Thematik und Erzählform ausgewählt haben.

Es ist deshalb auch nicht überraschend, dass unsere Analysen recht große Unterschiede hinsichtlich der gewählten Untersuchungskriterien aufweisen. Um uns hier auf den Textaufbau zu beschränken: Außer den traditionellen Strukturen, wo man deutlich einen Anfang, eine Entwicklung und ein Ende erkennt, erscheinen kreisförmige Strukturen und Entwicklungen ‚a fuga‘; oft ist das Ende offen und es fehlt eine Lösung des Konfliktes oder des Wendepunktes. Manchmal fehlt sogar jegliche Entwicklung des Geschehens.

Somit lässt sich sicher nicht ein für alle Autoren gültiges allgemeines Modell aufstellen. Dennoch aber weisen die Erzählungen zahlreiche Affinitäten und sie vereinende Charakteristiken auf. Festzuhalten ist vor allem, dass der Gegenstand der Erzählungen stets ein kleines Ereignis ist, eine ‚minimale Geschichte‘, die sich auf den aktuellen Alltag bezieht und von einem deutlich subjektiven Gesichtspunkt aus erzählt wird: Es ist z.B. bedeutend, dass zahlreiche Erzählungen in der ersten Person erzählt werden. Insofern fügt sich die zeitgenössische italienische Erzählung fast nahtlos in die allgemeine ‚postmoderne‘ Tendenz der Erzählliteratur der westlichen Welt ein. Der Zusammenbruch der Illusion, die Wirklichkeit mittels der Wissenschaft oder der Philosophie erklären zu können bzw. auf ideologische Gewissheiten Bezug nehmen zu können, kennzeichnet das Ende der traditionellen Erzählliteratur, die auf der objektiven Darstellung der Wirklichkeit und dem Angebot ideologischer Modelle basierte.

Die in den zeitgenössischen italienischen Erzählungen bevorzugten Themen sind persönlich-existenzieller Art, obwohl es auch nicht an politisch-sozialen Themen mangelt. Diese Charakteristik spiegelt die Tendenz der derzeitigen italienischen Gesellschaft (und der westlichen im Allgemeinen) wider, die von dem fortschreitenden Schwund der Ideologien und des politischen und sozialen Engagements der Bürger und ihrem Desinteresse an einem aktiven politischen Leben gekennzeichnet ist. Die Schriftsteller gehen also von einfachen, alltäglichen Geschichten aus. In diesem Sinne sind die Erzählungen zugleich Spiegel der heutigen Zeit und erzählen oft von schwierigen Situationen und schweren Problemen. Die Haltung bei der Wiedergabe der verschiedenen Wirklichkeiten ist dennoch nie tragisch oder verzweifelt, sondern ermöglicht eine ironische Distanz oder eine humorvolle Teilnahme. Zahlreiche Erzählungen enthalten „komische“ Elemente. Die Erzählungen bieten zwar keine spektakulären Botschaften, aber der Leser, der sie interpretieren möchte, kann zahlreiche

Denkanstöße finden.

Die Figur des Erzählers ist von Diskretion, also von der Tendenz gekennzeichnet, nie Oberhand über die dargestellten Personen gewinnen zu wollen; er lässt diesen vielmehr Raum und lässt ihnen ihr Recht auf eine eigene Perspektive. Somit überwiegt die Art der „focalisation interne“ (Innenperspektive): Der Erzähler, sei es als Ich- oder Er-Erzähler, steht auf der gleichen Ebene wie die Protagonisten und manchmal geht der Standpunkt von einer auf die andere Person über; dadurch entsteht beim Leser der Eindruck der Unmittelbarkeit. In den seltenen Fällen, in denen ein allwissender Erzähler erscheint, ist seine Haltung nicht absolut, sondern wechselt mit der der Personen. Dieserart erfolgt die Wiedergabe der Gedanken und Worte der Figuren mittels Formen, die von der diegetisch-narrativen Weise abweichen und sich der mimetisch-dramatischen Weise nähern: Der traditionellen indirekten Rede zieht man die ‚erlebte Rede‘, den inneren Monolog und den Bewusstseinsstrom vor. Man wohnt somit einer ‚plurivocità‘ (‚Mehrstimmigkeit‘) des Textes bei, die in einigen Fällen unterschiedliche linguistische Stile und Register vorsieht.

Die Erzählung bietet außerdem aus der Sicht der dargestellten Person eine perspektivische Beschreibung der Orte und erlaubt dem Leser, sich leicht in deren Perspektive – und Lage – zu versetzen und sich mit ihr in der dargestellten Umwelt zu orientieren.

Ein weiteres, den modernen Erzählungen gemeinsames Element ist die Art und Weise, die Personen darzustellen; ihre Charakterisierung beschränkt sich auf das Wesentliche und ist somit nur indirekten, in der Erzählung verstreuten Elementen zu entnehmen, z.B. dem Gebrauch der Sprache in den verschiedenen Formen der Redewiedergabe, der Haltung und dem Verhalten gegenüber dem Ereignis, der Beziehung zu den anderen Personen. Die Figur wird oft nur mit dem Pronomen bezeichnet, ihr Name bleibt meist unbekannt und ihre Identität vage. Es handelt sich eher um Typisierung als um Beschreibung: Ihre Persönlichkeit ist nämlich nur angedeutet.

Doch auch hinsichtlich des Sprachgebrauchs ähneln sich die Erzählungen; die Erzählsprache und die Sprache zur Wiedergabe der Worte und Gedanken der Personen ist fast immer Standarditalienisch, d.h. die gewöhnlich zur mündlichen bzw. schriftlichen Kommunikation benutzte Sprache, lexikalisch und syntaktisch korrekt und einer äußerst breiten Leserschaft verständlich. Die ‚Umgangssprachlichkeit‘ ist die deutlichste linguistische Charakteristik der modernen Erzählung: Auf diese Art wird der Leser der unmittelbare Gesprächspartner des Erzählers. Erzähler und Personen benutzen oft die gleiche Sprache, so dass es nicht immer einfach ist, zwischen den einzelnen Stimmen zu unterscheiden, vor allem wenn sich die Figur mittels der erlebten Rede oder des Bewusstseinsstroms ausdrückt. Es mangelt jedoch nicht an Momenten, in denen Stil und Sprache ‚angehoben‘ werden und fast lyrische Töne annehmen. In diesen Fällen ist die Absicht des Erzählers selten rein ästhetischer Art; oft handelt es sich um Sprachtechniken, die auf eine bestimmte Wirkung zielen, z.B. um Ironie oder Komik auszudrücken.

Was den Gebrauch der Tempora in der Erzählung betrifft, halten sich die untersuchten modernen Erzählungen an die Grammatikregeln: das „*imperfetto*“ (Imperfekt) bezeichnet eine Bedingung oder Aktion im Hintergrund, die schon zu dem Zeitpunkt besteht, zu dem die erzählten Ereignisse stattfinden, während das „*passato remoto*“ (das historische Perfekt) ein neues Geschehen in den Vordergrund stellt. Eine andere Benutzung der Tempora dient dazu, bestimmte stilistische Effekte zu bewirken: z.B. ein Ereignis hervorheben, Spannung erzeugen oder den Leser stärker einbeziehen. Die gleiche Wirkung wird mittels einer ‚Kontamination‘ zwischen Erzählung und Rede (oder Besprechen) erzielt, indem – durch eine „*réinvasion nynéocentrique*“ – das historische Perfekt (*passato remoto*) durch Perfekt (*passato prossimo*) ersetzt wird. Neben einer beachtlichen Zahl an Erzählungen, die im Präsens erzählt werden, ist auf Erzählungen hinzuweisen, die durch einen Wechsel der Tempora gekennzeichnet sind: Von einer Erzählung in der Vergangenheit geht man brüsk zum Erzählen im Präsens über. Dieser Übergang erzeugt eine Annäherung im Raum, eine stärkere Einbeziehung des Lesers und bezeugt noch einmal die Suche nach Umgangssprachlichkeit.

Aufgrund all dieser Betrachtungen lässt sich festhalten, dass die als Beispiele für die Untersuchung gewählten zeitgenössischen italienischen Erzählungen (d.h. die Erzählungen der letzten 40 Jahre) keinen radikalen Bruch mit der Erzähltradition zeigen, dennoch sind aber auch sie, trotz individueller Unterschiedlichkeit und Besonderheit, Ausdruck ‚ihrer‘ Zeit und Gesellschaft. Die Literatur ist wie andere Künste dem Einfluss der sozial-kulturellen Bedingungen ausgesetzt und ‚verarbeitet‘ diese auf die ihr spezifische Weise. Kurze Prosatexte bieten auf eine leichte und ironische Art Themen und aktuelle Probleme und erwecken damit die ‚Gunst‘ und das ‚Wohlwollen‘ einer sicherlich abgelenkteren und hektischeren Leserschaft als einst, bewahren aber dennoch eine gewisse Autonomie gegenüber fast allen modernen Kommunikationsmitteln, vor allem dem Fernsehen und dem Computer, welche von Unmittelbarkeit und Oberflächlichkeit gekennzeichnet sind.

INDICE

Zusammenfassung der Dissertation:	I
1. ZIELSETZUNG UND AUFBAU DER ARBEIT	I
2. ANALYSEN DER ERZÄHLUNGEN ANHAND DER BETRACHTUNGSKRITERIEN.....	V
3. SYNTHESE	XIII
1. PARTE: Introduzione – Obiettivi – Indicazioni di metodo – Riferimenti storico-letterari ..	7
1.1. Obiettivi del lavoro.....	7
1.2. Motivazioni della scelta	8
1.3. Presentazione del lavoro. Procedimento	9
1.4. Tendenze della narrativa occidentale dalla fine del XIX secolo	10
1.5. Il racconto italiano dopo il Neorealismo	13
1.6. Racconto come elemento di un sistema	19
1.7. Racconto come sistema aperto. Problemi di interpretazione	20
1.7.1. L'autore del racconto.....	24
1.8. Particolarità del genere racconto	27
2. PARTE: Analisi dei racconti contemporanei – Parametri di osservazione – Testo come struttura.....	31
2.1. Motivi e temi dei racconti contemporanei.....	31
2.1.1. Titolo	34
2.2. Parametri di osservazione per l'analisi di racconti italiani contemporanei.....	39
2.2.1. Modelli di composizione. Esempi dai racconti moderni	39
2.2.1.1. Strutture particolari: contrasto e fuga	45
2.2.1.2. Incipit.....	46
2.2.1.3. Finale	53
2.2.2. La successione e la durata degli eventi e delle azioni nel testo narrativo.....	60
2.2.2.1. Ordine cronologico e ordine narrativo. Fabula e intreccio.....	60
2.2.2.1.1. Anacronie: analessi - prolessi.....	66
2.2.2.1.2. Anacronie nei racconti contemporanei	67
2.2.2.1.3. Sintesi esemplificativa	69
2.2.2.2. Tempo narrato e tempo della narrazione	71
2.2.2.2.1. Tempo narrato e tempo della narrazione nei racconti contemporanei.....	75
2.2.3. Narratore - Punto di vista della narrazione (point of view).....	80
2.2.3.1. Esempi di focalizzazione in alcuni racconti contemporanei	84

2.2.3.2. Narratore in prima persona. Riferimenti ai racconti contemporanei	88
2.2.3.3. Sintesi	92
2.2.4. Discorso dei personaggi.....	94
2.2.4.1. Il discorso riportato (DR) nella linguistica	94
2.2.4.1.1. Discorso diretto (DD) e discorso indiretto (DI)	95
2.2.4.1.2. Discorso indiretto libero (DIL) o erlebte Rede (ER)	98
2.2.4.2. Il discorso riportato (DR) nella critica letteraria.....	105
2.2.4.2.1. Discorso diretto (DD) e discorso indiretto (DI)	107
2.2.4.2.2. Discorso indiretto libero (DIL) o erlebte Rede (ER)	108
2.2.4.2.3. Discorso diretto citato	113
2.2.4.2.4. Monologo narrato, monologo interiore e flusso di coscienza.	115
2.2.4.3. Discorso dei personaggi: sintesi e schema riassuntivo	118
2.2.4.4. Il discorso dei personaggi nei racconti contemporanei.....	119
2.2.4.4.1. Discorso indiretto	119
2.2.4.4.2. Discorso diretto	120
2.2.4.4.3. Discorso indiretto libero ('erlebte Rede').....	122
2.2.4.4.4. Alternanza di forme narrative e di tipi di discorso riportato.....	126
2.2.4.5. Erlebte Rede nella narrazione in prima persona	131
2.2.4.6. Considerazioni conclusive	135
2.2.5. Forme narrative: narrazione e descrizione	137
2.2.5.1. La descrizione nei racconti contemporanei	139
2.2.6. Luogo dell'azione nei racconti contemporanei.....	144
2.2.6.1. Prospettiva e mancanza di prospettiva nella descrizione del luogo	147
2.2.7. Personaggi: modalità di analisi	151
2.2.7.1. Categorie di personaggi nei racconti contemporanei	153
2.2.7.1.1. Personaggi collettivi.....	154
2.2.7.1.2. Personaggi non umani.....	155
2.2.7.2. Costellazione dei personaggi: tipologia di relazioni.....	155
2.2.7.2.1. Esempi di relazione fra personaggi nei racconti contemporanei.....	156
2.2.7.2.2. Coinvolgimento o estraneità ad un problema che interessa altri personaggi	160
2.2.7.3. Caratterizzazione dei personaggi nei racconti contemporanei.....	161
2.2.7.4. Tematiche relazionali: racconti come specchio di un ambiente sociale e culturale	166
2.2.7.4.1. Relazioni familiari e legami di parentela	166
2.2.7.4.2. Relazioni affettive.....	169
2.2.7.4.3. Rapporti di lavoro e di interesse	172
2.2.8. Il linguaggio dei racconti contemporanei: sintassi, lessico, figure retoriche, stile...	175
2.2.8.1. La lingua usata nei racconti contemporanei	175

2.2.8.1.1. Lingua della narrazione	177
2.2.8.1.2. Lingua dei personaggi	185
2.2.8.1.3. Sintesi e conclusioni	190
2.2.8.2. Tempi della narrazione – Sistema dei Tempi nell'atto del riferire.....	191
2.2.8.2.1. I principali Tempi della narrazione: imperfetto e passato remoto.....	197
2.2.8.2.2. Uso stilistico dei Tempi nei racconti contemporanei	202
2.2.9. Comicità, ironia, umorismo	209
2.2.9.1. Comicità e umorismo	210
2.2.9.2. Ironia	212
2.2.9.3. Esempi di comicità nei racconti contemporanei	216
3. PARTE: Interpretazione – Sintesi – Considerazioni	220
3.1. Esempi di analisi testuale di racconti contemporanei	220
3.1.1. Erri de Luca: <i>Il violino</i>	220
3.1.2. Dino Buzzati: <i>Il registratore</i>	233
3.1.3. Gino & Michele: <i>La galleria</i>	239
3.2. Sintesi e considerazioni della ricerca.....	245
4. PARTE: Progettazione didattica	248
4.1. Vantaggi di un'attività didattica di tipo linguistico-letterario basata sull'esame di racconti brevi.....	248
4.2. Obiettivi generali e obiettivi specifici	249
4.3. Piano generale dell'attività didattica: "analisi ed interpretazione di racconti italiani contemporanei".	250
Elenco dei racconti con indicazioni sugli autori e sulle raccolte da cui sono stati tratti..	253
Ulteriori racconti italiani contemporanei	255
Bibliografia.....	257
APPENDICE: TESTI DEI RACCONTI.....	265
L'AVVENTURA DI DUE SPOSI (<i>Italo Calvino</i>).....	266
LA CURA DELLE VESPE (<i>Italo Calvino</i>).....	268
IL REGISTRATORE (<i>Dino Buzzati</i>).....	271
UNA GOCCIA (<i>Dino Buzzati</i>).....	272
L'ENTRÜMPELUNG (<i>Dino Buzzati</i>)	274
INDOLE COMPRENSIVA (<i>Grazia Livi</i>).....	277
IL VIOLINO (<i>Erri De Luca</i>)	279

IL RACCONTO DELLA RAGAZZA COL CIUFFO. LA CHITARRA MAGICA (<i>Stefano Benni</i>).....	282
COINCIDENZE (<i>Stefano Benni</i>).....	283
LARA (<i>Stefano Benni</i>).....	285
SCHELETRI SENZA ARMADIO (<i>Carmen Covito</i>).....	289
DI NUOVO LUNEDÍ (<i>Susanna Tamaro</i>).....	295
PANTOMIMA (<i>Achille Campanile</i>).....	301
L'ATTRAZIONE DEL VUOTO (<i>Achille Campanile</i>).....	302
IL LUNGO VIAGGIO (<i>Leonardo Sciascia</i>).....	305
L'ESAME (<i>Leonardo Sciascia</i>).....	309
SALVATORE (<i>Gino & Michele</i>).....	315
LA GALLERIA (<i>Gino & Michele</i>).....	317
VIAGGIO D'ADDIO (<i>Mario Luzi</i>).....	319
LA SCOPERTA DELL'ALFABETO (<i>Luigi Malerba</i>).....	322
FEDERICO E NAPOLEONE (<i>Luigi Malerba</i>).....	323

1. PARTE: Introduzione - Obiettivi - Indicazioni di metodo - Riferimenti storico-letterari

1.1. Obiettivi del lavoro

Con il presente lavoro si è cercato di costruire una griglia di osservazione che possa servire da modello di riferimento nell'analisi del racconto moderno-contemporaneo, come genere letterario. Sulla base delle ricerche e degli studi condotti negli ultimi anni nell'ambito della critica letteraria e soprattutto della linguistica, sono stati evidenziati dei *parametri di osservazione* che possano essere applicati nell'analisi testuale di qualsiasi racconto.

Si intende quindi usare questo 'sistema di osservazione' per analizzare una serie di racconti di autori italiani contemporanei e poter tracciare, sulla base di caratteristiche che li accomunano, un 'modello di racconto italiano contemporaneo', in riferimento alle tendenze della narrativa occidentale moderna. L'analisi che viene condotta sui singoli racconti porta inevitabilmente ad una loro scomposizione, attraverso la quale si può focalizzare, di volta in volta, l'attenzione su singoli elementi. Il *sensò* di un racconto, tuttavia, non è la somma dei suoi elementi narrativi, ma è il risultato di un complesso concorso di aspetti che sconfinano dal testo e vedono in gioco l'intertesto (ossia i rimandi a testi diversi), l'extratesto (i rimandi alla realtà esterna), le figure dell'autore e del lettore. La consapevolezza delle tecniche narrative usate e degli aspetti che caratterizzano il testo sono tuttavia di grande aiuto nella comprensione del senso profondo di un racconto.

L'obiettivo principale di questo lavoro, tuttavia, quello che ha animato la ricerca teorica e giustifica la complessità e la molteplicità del campo di osservazione che abbiamo preso in considerazione, è di tipo didattico. L'individuazione e l'analisi dei parametri di osservazione è infatti finalizzata alla progettazione di un percorso didattico che permetta ai destinatari (ipotizzati come studenti di italiano sia come lingua madre che come lingua straniera) di appropriarsi di competenze adeguate per analizzare un racconto e di sperimentare il piacere di una lettura attiva e consapevole. Nell'ultima parte del nostro lavoro viene proposto perciò uno schema di curriculum didattico rivolto all'acquisizione di conoscenze e competenze centrate dapprima su singoli parametri o elementi narrativi ed, infine, sull'analisi globale e sull'interpretazione dei racconti.

I ventuno racconti scelti per questa ricerca fanno parte di raccolte di autori vari, fra i più significativi della letteratura italiana degli ultimi anni: Italo Calvino, Dino Buzzati, Susanna Tamaro, Carmen Covito, Erri De Luca, Grazia Livi, Stefano Benni, Mario Luzi, Luigi Malerba, Leonardo Sciascia, Achille Campanile, Gino & Michele. Si è cercato di allargare il più possibile il numero degli autori, per avere una gamma di testi quanto mai varia e differenziata e, quindi, più rappresentativa della scena letteraria. Siamo coscienti che la scelta fatta è riduttiva rispetto al vasto panorama letterario italiano degli ultimi decenni. Un numero così

ristretto, d'altra parte, permette un'analisi particolarmente approfondita dei singoli racconti.

Per la scelta dei racconti si è tenuto conto dei seguenti criteri:

- la lunghezza (si sono preferiti racconti molto brevi);
- la varietà delle tematiche (i racconti scelti si prestano tutti ad una discussione sul loro contenuto, indipendentemente dalla presenza di un 'messaggio' più o meno esplicito);
- la varietà delle tecniche narrative (racconti in prima e in terza persona; composizione e strutture diverse; tipologia dei personaggi; scelte diverse riguardo il narratore e la prospettiva; Tempi della narrazione; modi di riportare il discorso dei personaggi; ecc.);
- la lingua e lo stile (la lingua deve essere autentica e corretta grammaticalmente, anche se non necessariamente 'letteraria'; si sono evitati i racconti in dialetto, o in gergo, o con linguaggi settoriali);
- la piacevolezza¹ (il 'piacere della lettura' è una questione soggettiva, che si basa su un'armonica combinazione di forma e contenuto; per la scelta si è tenuto soprattutto conto di *come* (tecniche narrative) è stato realizzato il *cosa* (oggetto di narrazione), secondo un giudizio personale).

1.2. Motivazioni della scelta

Pur essendo un genere meno diffuso del romanzo e ritenuto per lungo tempo, a torto, genere minore, anche il racconto, come altri generi narrativi più lunghi, rispecchia fedelmente la frammentazione, l'individualismo, le nevrosi ed i problemi personali e sociali a cui è esposto l'uomo nella società occidentale del dopoguerra; lo stile e le soluzioni con cui questi temi vengono affrontati sono oltremodo vari ed interessanti.

A differenza di altri generi narrativi più lunghi, il racconto ha poco tempo a disposizione per poter raggiungere il suo scopo, che è essenzialmente quello di 'trasmettere qualcosa in un modo piacevole'; il legame che si stabilisce fra autore e lettore, o fra vicenda narrata e lettore, e le emozioni suscitate dalle vicende e dai personaggi durano necessariamente poco. Per questo, per catturare l'attenzione del lettore e per coinvolgerlo immediatamente, l'autore di racconti si avvale di tecniche particolari e sceglie argomenti e temi che si adattano al gusto del lettore contemporaneo.

Riteniamo che la 'bellezza' di un racconto corrisponda all'armonia delle sue parti; essa consiste nell'equilibrio tra forma e contenuto, nella solidità della sua struttura, nel *modo* in cui qualcosa viene raccontato. La conoscenza delle tecniche narrative rende più facile cogliere

¹ Per una "fenomenologia del piacere" legata alla lettura di testi narrativi si veda la ricerca di Maria Chiara Lavorato (2000), soprattutto i capitoli V, VI e VII. Vengono individuate varie forme di piacere, suddivise secondo "tre famiglie o funzioni psicologiche (...): a) il piacere di provare emozioni attraverso l'evasione dalla vita reale e il coinvolgimento nella realtà fittizia; b) il piacere di aumentare la conoscenza e di pervenire a una più profonda comprensione della realtà; c) il piacere di confermare e mettere alla prova le proprie concezioni del mondo e del sé relative alla dimensione del dover essere." (Lavorato 2000, 128). Nella 4. PARTE di questa ricerca, dedicata all'applicazione didattica, intendiamo, per "piacere della lettura" un atteggiamento emotivo-intellettuale che implica una particolare consapevolezza da parte del lettore. (Cfr. n. 1 p. 249)

questa armonia, e permette di goderne in modo consapevole e critico; fornire gli strumenti adatti allo scopo è la principale motivazione per cui si è scelto l'argomento del presente lavoro. Si tratta, pertanto, di una motivazione principalmente didattica.¹ Imparare a leggere in modo consapevole significa andare oltre il livello di percezione emotiva, significa superare la prima impressione, con la quale spesso si pretende di valutare un'opera o di capire il messaggio dell'autore. Ogni lettore, in base al proprio vissuto e alle proprie conoscenze, può cogliere aspetti diversi della stessa realtà rappresentata e trarne significati differenti; inoltre si possono dare interpretazioni diverse a seconda dell'angolazione dalla quale questa realtà viene osservata (psicologica, sociologica, storica, ideologica...): in ogni caso non si può prescindere dagli aspetti formali e oggettivi che compongono il racconto, in modo che l'interpretazione che se ne ricava sia comunque corretta e coerente.

Fortunatamente non si sono avverate le ipotesi di Scholes e Kellogg², secondo i quali la narrativa in libri sarebbe stata presto soppiantata dall'arte cinematografica, come nuovo genere narrativo più accattivante e coinvolgente. Forse sussiste il pericolo che la narrativa in genere, cinema compreso, venga trascurata per la crescente diffusione della telematica, che toglierà sempre più tempo alla lettura; forse saranno proprio "la prosa di carattere intellettuale e il giornalismo" ad essere soppiantati dalla nuova tecnica, al contrario di quanto sostenevano i due critici. Certo è che il numero dei lettori è in sensibile calo, anche perché la lettura è un'abilità che deve essere esercitata e richiede maggiore impegno e partecipazione attiva da parte dell'utente rispetto ai canali visivi, in particolare la televisione e il computer.³

In ogni modo il piacere della lettura è qualcosa di particolare che a tutt'oggi, fra la 'bit generation' (la 'generazione del computer'), non ha ancora trovato un suo adeguato sostituto.⁴

1.3. Presentazione del lavoro. Procedimento

Il presente lavoro si basa sulla ricerca e sulla riorganizzazione dei dati che sono emersi dalle teorie e dagli studi fatti negli ultimi anni in campo linguistico e letterario sull'analisi di testi

¹ L'attività professionale della ricercatrice, da molti anni docente in vari ordini di scuola, ha influito senz'altro sulla scelta e sull'impostazione del presente lavoro.

² "L'ipotesi che la narrativa scritta possa diventare, alla lettera, una cosa del passato, sembra eretica o visionaria. Ma è un'ipotesi che potrebbe benissimo avverarsi. Il poeta orale sopravvive oggi nel commesso viaggiatore che racconta una tradizionale barzelletta equivoca: ma siamo lontanissimi da Omero. La prosa di carattere intellettuale e il giornalismo sopravviveranno senza dubbio per secoli. E' del tutto probabile, però, che l'impeto più possente dell'arte narrativa passi dal libro al cinema, come un tempo era passato dal poeta orale allo scrittore." (Scholes - Kellogg 1970, 359)

³ La differenza fra lettura e visione è analizzata da Simone (2000) nel capitolo dal titolo significativo "Perché guardare è più facile che leggere", nel quale sono elencate e messe a confronto le principali caratteristiche dei due "canali di conoscenza" e catalogate secondo una "scala di affabilità o di amichevolezza". La conclusione è che "la fatica di leggere" non può competere con la "facilità di guardare". (p. 84)

⁴ Lo sviluppo delle tecnologie telematiche sembra metta in discussione essenzialmente il modo di distribuzione e di divulgazione della narrativa, e non la narrativa in quanto tale. Ci potrà quindi essere una rivoluzione nel mondo dell'editoria, con la nascita del 'libro elettronico', ma ci saranno probabilmente sempre lettori, che potranno scegliere di leggere al computer o sulla carta.

letterari; vengono qui individuati ed esaminati dei parametri di osservazione che costituiscono un modello di analisi del racconto. Tali parametri serviranno di volta in volta come punti di riferimento con i quali analizzare un campione di racconti, scelti fra i più significativi della scena letteraria italiana degli ultimi quarant'anni¹. Con l'analisi di questi racconti si ipotizza di poter tracciare un *modello generale* di quello che può definirsi il 'racconto italiano contemporaneo'.

Per contestualizzare il genere letterario preso in considerazione, si è iniziato il lavoro con un accenno alla grande rivoluzione culturale che ha coinvolto tutti i paesi occidentali a partire dalla fine dell'Ottocento, alla quale ha preso parte attivamente anche il mondo letterario italiano; ci si è inoltre soffermati sulla specificità del genere *racconto* in Italia a partire dagli anni successivi al Neorealismo, caratterizzati dalla mancanza di un modello di riferimento ideologico e culturale in grado di riunire un gruppo omogeneo di autori.

La ricerca termina con degli esempi di analisi testuale, effettuata su un campione di tre racconti. In tal modo si è voluto presentare concretamente come la scomposizione di un testo, condotta coerentemente sulla base di parametri di osservazione scientificamente definiti, possa aiutare nella sua interpretazione.

L'ultima parte del lavoro è la proposta di un curriculum didattico incentrato sull'analisi e l'interpretazione dei racconti presi in esame.

Nell'appendice vengono fornite brevi indicazioni sugli autori e sulle raccolte da cui i racconti sono stati tratti; vengono inoltre indicate le principali raccolte di racconti italiani pubblicate negli ultimi decenni. Esse rappresentano ulteriore materiale su cui applicare i parametri di osservazione che abbiamo utilizzato e con cui confrontare le considerazioni a cui siamo giunti con questo lavoro.

Considerando che i testi dei singoli racconti non possono essere reperiti facilmente dai lettori, si è pensato di riportarli in coda al presente lavoro.

1.4. Tendenze della narrativa occidentale dalla fine del XIX secolo

A partire dalla fine del XIX secolo, la crisi del romanzo tradizionale (e assieme ad esso della narrazione tradizionale), considerato come 'rappresentazione oggettiva' della realtà, ha portato alla ricerca di nuove possibilità espressive di tipo sperimentale. Le certezze dell'Ottocento, la fiducia nella Storia e nel progresso entrano in crisi, conseguenza di eventi politici, sociali, economici, di scoperte scientifiche e di nuove concezioni filosofiche (es.: esistenzialismo, psicoanalisi), che tolgono definitivamente all'uomo l'illusione di poter controllare e spiegare la realtà. Oggetto di analisi dello scrittore moderno è l'uomo con la sua irrazionalità, con i suoi problemi, le sue ansie, con la sua solitudine ed il suo inconscio. L'unica realtà raccontabile senza presunzioni e ipocrisie è la 'storia minima', la storia

¹ I racconti più vecchi sono del 1958; quello più recente è del 1997.

personale dell'individuo, cioè i fatti, i problemi e i sentimenti che caratterizzano la sua esistenza.

Il narratore è spesso il protagonista della vicenda, non è più una voce oggettiva, il mediatore fra il mondo della finzione letteraria ed il lettore, ma è l'espressione di un mondo soggettivo: l'interesse dell'autore si concentra più sul mondo interiore ed emotivo dei personaggi che non sulla narrazione oggettiva dei fatti. Il frammento, il pensiero, il racconto, sono i generi letterari che maggiormente si prestano ad un approccio di tipo soggettivo: la tecnica tradizionale di narrazione si dissolve e l'autore è libero di usare una struttura ed una lingua che si discosta dalla normalità. Spesso anche il contenuto diventa oscuro. Lo scrittore/narratore non ci presenta una realtà nel suo sviluppo logico, offrendo conclusioni e soluzioni chiare. A volte, oggetto della narrazione non è più una storia, ma una situazione, un evento, una condizione psicologica, che rimangono senza sviluppo, o che hanno uno sviluppo aperto. I personaggi non vengono più caratterizzati in modo realistico e dettagliato, non abbiamo più personaggi esemplari, 'eroi', ma persone comuni, spesso presentate come tipi, personaggi in cui il lettore può facilmente identificarsi, esempi di una realtà o società in crisi. L'autore cerca il coinvolgimento emotivo del lettore con tecniche varie: 'erlebte Rede', flusso di coscienza, narrazione autobiografica, uso di metafore e simboli, utilizzo del potere evocativo ed irrazionale della parola, mescolanza di vari registri linguistici. Anche il concetto di tempo si è interiorizzato: il romanzo moderno abbandona i principi tradizionali della cronologia e della causalità, legati al succedersi delle azioni, e si concentra sul mondo interiore, sul ricordo, nel quale il tempo risulta spezzettato e discontinuo. "La connessione interna dei diversi segmenti di tempo non si ristabilisce nelle sue semplici successioni, ma nelle combinazioni incrociate, caleidoscopiche. Presi in sé, questi segmenti di tempo sono unità isolate e statiche; il passaggio dall'una all'altra avviene a sbalzi."¹ Scrittori come Proust, Joyce, Kafka, Musil, Svevo, Beckett rivolgono l'attenzione, nei loro romanzi, alla profondità dell'animo e rappresentano un tempo psicologico, soggettivo, relativistico, che stravolge il valore oggettivo dei fatti.² La tecnica del montaggio si sostituisce alla rassicurante narrazione di tipo consequenziale e mette in dubbio il tradizionale ordine delle cose.

Ma se, da una parte, la realtà divenuta caotica ed incomprensibile non può essere rappresentata mimeticamente, d'altra parte gli scrittori moderni "vogliono contrapporre al vuoto di significato di questo mondo, la ricchezza di significati d'una connessione di sensi, ben strutturati dal punto di vista estetico."³ Il romanzo moderno del Novecento, avvalendosi di particolari tecniche estetiche e di riflessione, costituisce perciò una realtà autonoma, superiore alla realtà esterna, per la sua coerenza interna.

Le sperimentazioni letterarie e la riflessione teorica ad esse relative, si concentrano

¹ Schramke 1980, 151

² Punti di riferimento filosofico e psicologico, per quanto riguarda la priorità della psiche sulla realtà esteriore, sono Bergson, Heidegger, Husserl, Freud.

³ Schramke 1980, 212

soprattutto nei primi decenni del ventesimo secolo ed investono particolarmente il romanzo. Le innovazioni e le tecniche sperimentate nel romanzo moderno si ripercuotono su tutta la letteratura degli anni successivi, come una rivoluzione da cui non si può prescindere. La crisi dell'epoca si riflette anche nel racconto, che si presta facilmente a rappresentare una 'parte di verità', a comunicare un'esperienza o un'idea, presentando problemi, più che cercare risposte.¹

Le ripercussioni di queste tendenze si fanno sentire anche in Italia. Le varie correnti letterarie di questo periodo, dai crepuscolari ai futuristi, dagli impressionisti-simbolisti agli ermetici, presentano molti tratti comuni: il senso di solitudine e la mancanza di coscienza di far parte dell'umanità e del mondo, atteggiamento che caratterizzava le epoche classiche, portano lo scrittore a concentrarsi sulla sua realtà personale, alienato dagli altri uomini e dalla società. I racconti e le novelle di Pirandello sono, in questo senso, testimonianze emblematiche dell'alienazione dell'uomo moderno e della sua incapacità di comunicare e, di conseguenza, della sua disperazione. Le teorie psicoanalitiche di Freud rivelano la realtà dell'inconscio, quella più intima e nascosta, quella della memoria, del sogno e degli impulsi sessuali. I narratori italiani, sull'esempio di Proust e Joyce, si rivolgono ora a questa realtà. Anche la struttura tradizionale della narrazione subisce una forte trasformazione, lasciando largo spazio all'introspezione psicologica ed al punto di vista soggettivo.

Prima di concludere questo capitolo dedicato all'inquadramento storico-culturale a cui fa riferimento la letteratura occidentale moderna, vogliamo precisare che l'appellativo 'moderno', che nel nostro lavoro attribuiamo soprattutto ai generi narrativi, si riferisce ad una categoria temporale ed indica pertanto opere scritte a partire dagli inizi del secolo XX. Non diamo quindi al termine valore formale-tematico, come avviene talvolta nella critica letteraria.² La contrapposizione al *racconto tradizionale*, perciò, non è il *racconto moderno*, bensì il *racconto non-tradizionale*, o *innovativo*: il racconto moderno può quindi essere, in base alla caratteristica e all'organizzazione degli elementi della sua struttura profonda, sia tradizionale, sia innovativo. La valutazione di un testo deve tener conto della sua interezza, deve cioè superare la tradizionale dicotomia tra forma e contenuto. Più volte avremo occasione di ribadire che la comprensione di un testo (ossia la sua analisi e la sua interpretazione) non può prescindere dall'esame globale dei vari elementi, immanenti ed esterni al testo. Ogni testo utilizza gli elementi strutturali (o parametri d'osservazione) in modo più o meno innovativo o tradizionale, e può collocarsi quindi in una posizione diversa sull'asse ideale compreso fra un massimo di 'modalità tradizionale' ed un massimo di 'modalità innovativa'.

¹ La bibliografia relativa alla tipologia del "romanzo moderno" è molto vasta. Citiamo qui solo alcuni autori, che sono riportati anche nella bibliografia generale: Lukacs (1948); Petersen (1991); Auerbach (1956); Robbe-Grillet (1963); Goldmann (1964); Petronio (1977); Scholes - Kellogg (1970); Zeraffa (1976); Andreotti (1983); Debenedetti (1971); Fernandez (1960); Musarra Schroder (1989).

² Ciò avviene ad esempio nella critica letteraria tedesca, a partire dagli autori del Naturalismo (fine Ottocento). Cfr. Andreotti 1983, 15-17.

Per ricapitolare quanto è stato detto nel presente capitolo, tracciamo una schematica distinzione tra le caratteristiche peculiari di quelle che chiamiamo *narrativa tradizionale* e *narrativa non-tradizionale* (o *innovativa*). Lo schema vuole essere un punto di partenza e di riferimento per i capitoli successivi; l'analisi dei racconti contemporanei, oggetto della nostra ricerca, fa quindi riferimento ad entrambi i modelli dello schema.

RACCONTO TRADIZIONALE	RACCONTO INNOVATIVO
Rappresentazione della realtà come mimesi (imitazione, copia).	Rappresentazione della realtà come semiosi (attenzione al cambiamento dei segni, a nuove forme di struttura narrativa).
La realtà esterna ha un suo ordine ed una coerenza che possono essere compresi e riproposti nell'opera.	Rinuncia a comprendere l'ordine del mondo.
Valori fissi ed eterni.	Messa in discussione di ogni valore.
Coerenza nella rappresentazione della realtà.	Straniamento, montaggio.
Immagine dell'uomo: individuo con una precisa e coerente percezione della realtà.	Spersonalizzazione dell'individuo, alienazione dalla realtà.
Personalità ben definita e coerente del personaggio; inserimento nell'ambiente; personaggi a 'tutto tondo'.	Personaggi ambigui, sfuggenti, incongruenti, variamente interpretabili, alienati dall'ambiente.
Narratore esterno, punto di riferimento; prospettiva esterna.	Narratore interno; prospettive molteplici e parziali.
Rappresentazione oggettiva e razionale del mondo esterno ed interiore.	Rappresentazione soggettiva del mondo esterno ed interiore.
Lingua tradizionale.	Sperimentazioni linguistiche.

1.5. Il racconto italiano dopo il Neorealismo

Nel periodo del Dopoguerra, con la corrente letteraria del Neorealismo (1945-55), gli scrittori si assumono l'impegno di un rinnovamento morale e civile. I vari autori apportano la propria cultura ed il proprio dialetto, accomunati dall'impegno politico e sociale e dall'attenzione alle classi più povere. Il racconto diventa, assieme al romanzo, il genere letterario preferito. La fede e l'impegno in una letteratura portatrice di valori ideologici ispirati al modello comunista, com'è quella del Neorealismo, crollano nel 1956 in seguito a due fatti storici di ripercussione internazionale: il rapporto di Kruscev al XX Congresso del PCUS, in cui denuncia ufficialmente le degenerazioni della dittatura di Stalin, e l'intervento armato sovietico in

Ungheria per stroncare l'insurrezione popolare contro il regime comunista. E' il crollo dell'utopia del 'paese guida' comunista. In Italia vari intellettuali abbandonano il PCI, che aveva accettato la spiegazione ufficiale della repressione in Ungheria fornita dall'Unione Sovietica come "difesa contro le forze reazionarie controrivoluzionarie".

Il periodo successivo al Neorealismo vede un diversificarsi di espressioni e tendenze. Gli scrittori non sono più omologabili in un filone unico, non si possono ricondurre ad una poetica unitaria: quando raccontano qualcosa, lo fanno con modalità e stili molto diversi fra loro. Essi propendono ad esprimere la propria esperienza personale, l'irrazionalità, le nevrosi, i problemi, le ansie e l'inconscio dell'uomo inserito in un mondo industrializzato, spesso caotico ed incomprensibile, dominato sempre più dai mass-media e dalla perdita di valori e di punti di riferimento. L'impegno sociale e politico che aveva caratterizzato il racconto del Neorealismo lascia il posto all'emozione, al soggettivo.

In questi anni, caratterizzati dal boom economico e dalla definitiva trasformazione da una società agricola ad una società fortemente industrializzata (quasi esclusivamente al Nord), grande importanza ha la sperimentazione: gli anni Sessanta sono gli anni delle avanguardie, attraverso le quali si cerca un nuovo linguaggio, si cercano forme e temi nuovi. La scelta dello sperimentalismo rappresenta il rifiuto di adeguarsi ad una logica capitalistica di mercato che tende a trasformare la letteratura in merce, e che vede l'opera culturale come prodotto di consumo. Nascono le neo-avanguardie che si rifanno alle avanguardie storiche, il dadaismo, il futurismo, l'espressionismo, il surrealismo. Lo sperimentalismo è un fenomeno che trova la sua estrema espressione nella poesia del "Gruppo '63": i poeti di questa avanguardia riproducono l'impossibilità di comunicazione della società moderna, esasperando le banalizzazioni dell'uso linguistico, l'inautenticità della parola, la mancanza di significato di frasi e parole, conseguenze dell'uso selvaggio che mass media e pubblicità fanno della lingua. La studiosa Maria Corti riconosce in queste avanguardie "una forte coscienza teorica della necessità di rottura delle codificazioni letterarie", ma ne sottolinea anche "una non corrispondente ricchezza di esiti innovativi":

"Le avanguardie discendono per i gradi di alienazione del linguaggio e pongono il problema di cambiare il mondo. (...) gli scrittori della neo-avanguardia sono tutti meno capaci di costruzione che del suo opposto, usano in modo abnorme i vecchi codici piuttosto che crearne di nuovi, demistificano, contestano, sono eversivi; la coincidenza fra lucida teoria e prassi poetica è qui alla base dell'impossibilità di creare. Individui memorabili in questi testi sono allora proprio la lingua letteraria e la lingua, assoggettate entrambe a un processo radicale di contestazione, di riprova categorica della loro realtà."¹

Anche nella narrativa si assiste alla nascita di una neo-avanguardia, che si impegna a denunciare la mancanza di senso della società attuale, l'opera di massificazione e omologazione che produce sull'uomo, le carenze che si nascondono dietro la facciata di progresso e di benessere economico. Gli autori più significativi sono Alberto Arbasino, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli, Antonio Pizzuto, Tommaso Landolfi, autori soprattutto di romanzi, ma anche di racconti. Fra le varie tendenze della narrativa degli anni Sessanta si

¹ Corti 1997, 95

assiste ad un ritorno a tematiche intimistiche, all'esternazione di considerazioni amare sulla realtà sociale o alla rappresentazione di realtà regionali povere e sottosviluppate (Pier Paolo Pasolini, Leonardo Sciascia). In questi anni di crisi e di disagio, un grande autore di racconti si batte contro la tentazione di lasciarsi andare al pessimismo ed al rifiuto della civiltà tout court: è Italo Calvino, che nel corso degli anni ha sempre saputo rinnovarsi e che ha sempre posto la ragione contro l'irrazionalità, l'impegno e la ricerca di alternative contro la disillusione.

Negli anni Settanta, superata la grande ondata di rivoluzione globale del '68, che nel decretare la "morte della cultura borghese" non aveva risparmiato neppure la letteratura, si ritorna alla normalità, alla narrativa tradizionale, ad una letteratura rassicurante e tranquilla. Alcuni giovani scrittori, impegnati attivamente in ambito politico e sociale, iniziano ora a dedicarsi alla letteratura, che negli anni della contestazione era disprezzata, perché considerata troppo "privata ed intimistica". Anziché riflettere sulla Storia, nei confronti della quale "i giovani potenziali scrittori si erano mantenuti per troppo tempo ossequienti e proni", si preferisce ora riflettere sulle 'storie' semplici, sul singolo individuo.¹

La letteratura riflette quello che accade nella società e crea a sua volta tendenze. La lotta per un rinnovamento sociale, l'impegno politico, le ideologie e gli ideali non hanno risolto i problemi che ancora attanagliano l'Italia: spopolamento delle campagne, immigrazione interna da Sud a Nord non supportata da strutture adeguate, mafia, mancanza di riforme, corruzione politica e clientelismo. La delusione porta ad una sorta di rassegnazione, di riflusso, di caduta delle grandi illusioni, di ritorno e rifugio nel privato, di ricerca di benessere basato su modelli di vita puramente edonistici e materiali, di omologazione di gusti e comportamenti. Grande complice in questo processo è la televisione che, seguendo le leggi del mercato, asseconda i desideri più bassi della massa degli utenti: evasione, facile intrattenimento, coinvolgimento emotivo, disimpegno. Anche l'editoria segue le stesse leggi di mercato. In Italia la lettura è un fenomeno di massa che è giunto tardi ed è penalizzato nella concorrenza con i mezzi audiovisivi. L'editoria ricorre quindi a nuovi espedienti per aumentare il numero dei lettori: pubblicità televisiva, risalto all'autore come 'personaggio', istituzione di premi letterari, organizzazione di manifestazioni popolari letterarie, classifiche dei libri più venduti, indagini di mercato per conoscere ed assecondare i gusti del pubblico, ecc. Per il pubblico esistono solo gli scrittori che si fanno vedere in televisione e più fanno scalpore e fanno parlare di sé, più vendono libri. Può quindi accadere che abbia successo una 'buona letteratura' abilmente pubblicizzata e che, per fortuna, continua comunque ad esistere, ma molto più facilmente 'vende meglio' il libro di intrattenimento di medio livello. L'industria editoriale è molto abile nell'individuare in ambito letterario un genere di successo, sia esso attribuibile alla personalità di un autore, o semplicemente ad una moda influenzata ed amplificata dai mass media, e a sfruttarlo con una serie di pubblicazioni in tal senso fino al

¹ Cfr. Tamburini 1993, 99-100

suo esaurimento. La studiosa Carla Benedetti distingue questi nuovi generi, che definisce "industriali", dai tradizionali "generi di consumo"; questi ultimi equivalgono alla "Trivialliteratur" dei paesi tedeschi, sono considerati cioè "letteratura di intrattenimento", "letteratura bassa" senza particolari velleità artistiche. Mentre i generi di consumo sono ancor oggi "relativamente stabili, rispondenti a canoni riconoscibili e riconosciuti come tali, i generi industriali sono in continua variazione (...), caratterizzati da un'assenza di canone stabile e da un'apertura verso il presente e il suo divenire".¹

Il racconto, che nella sua brevità e immediata fruibilità dovrebbe essere un genere che ben si adatta al ritmo ed alla superficialità del mondo moderno, non incontra gradimento fra i lettori ed è, quindi, trascurato dagli editori, che lo prendono eventualmente in considerazione solo dopo che un autore ha acquisito popolarità, come è successo, ad esempio, per Susanna Tamaro e per Carmen Covito.

Anche se lo spazio che quotidiani e riviste riservano ai racconti è aumentato negli ultimi anni e si trovano sul mercato varie pubblicazioni di racconti (soprattutto di autori d'oltreoceano), i lettori italiani sembrano preferire il genere romanzo. Alcuni letterati e critici spiegano questo fenomeno, individuando l'handicap del racconto proprio nella sua brevità. Il lettore, che cerca generalmente nel libro un'evasione dal suo mondo, una nuova realtà o una storia in cui calarsi, preferisce generi lunghi che gli permettono una lettura prolungata nel tempo; nel racconto fa appena in tempo a calarsi nella storia, che questa è già finita. C'è anche chi cerca una spiegazione in chiave psicologica: molti lettori chiedono alla narrativa punti fermi e modelli di coerenza che nella nostra realtà sono andati persi e "il racconto, con la sua frammentarietà, non fa che riproporre la chiave del nostro dramma."² Il giovane autore Giulio Mozzi sembra confermare questa analisi, ma coglie anche l'aspetto positivo del racconto:

"Credo che scrivere racconti sia come appostarsi in una posizione intermedia tra quella della grande poesia lirica e quella del romanzo. Se il grande poeta lirico è l'asceta casto e il romanziere è l'uomo felicemente sposato con figli, lo scrittore di racconti è la persona che vive l'amore spirituale e carnale nella consapevolezza della provvisorietà: va per tentativi, oggi si spende completamente in un atto d'amore verso l'altra persona ma non sa se, domani, sarà capace di amare con altrettanta dedizione quella stessa persona. Forse si può dire che il racconto sta al romanzo come il saggio ("assaggio") sta al trattato. Il racconto è più debole del romanzo perché non arriva ad offrire, come si dice, una vera e propria e articolata e completa rappresentazione del mondo. Tuttavia il racconto è più forte del romanzo perché, nel suo *assaggiare* il mondo, può essere molto più radicale, mordere più vicino alle radici."³

Lo scrittore Giorgio Pressburger attribuisce la 'colpa' della scarsa fortuna del racconto agli editori, per un calcolo puramente commerciale. Sull'esempio della televisione, che attraverso la telenovela (soap opera) ha creato un vasto pubblico affezionato al punto da seguire ossessivamente giorno dopo giorno le innumerevoli puntate, escludendo in tal modo programmi concorrenti, gli editori hanno individuato nel romanzo il genere commercialmente

¹ Benedetti 1999, 110

² Tamburini 1989, 63

³ Mozzi 1997, 29-30

più redditizio: quanto più lungo è il romanzo, tanto più a lungo tiene occupato l'interesse del lettore, "escludendo, in qualche modo, gli altri prodotti". Al contrario il racconto, per la sua brevità, "lascia possibilità di esistere alla concorrenza".¹

Tra i nuovi narratori degli ultimi anni, quasi tutti molto giovani e più o meno conosciuti dal pubblico di lettori, ci sono personalità e stili molto diversi.² Alcuni di loro sono anche autori di racconti. Come succede per tutta la narrativa, le tendenze in questo genere sono oltremodo varie: si va dal bozzetto alla descrizione lirica, dall'autobiografia al racconto simbolico o surreale, dalla parodia all'introspezione psicologica, dal ricordo al sogno, dal comico al grottesco. La realtà presentata è, comunque, quasi sempre quella legata al 'vissuto' dell'autore, al suo ambiente ed alle sue esperienze. Nel mondo del postmoderno³, caratterizzato dal crollo di ogni ideologia e dalla consapevolezza che non ci siano 'verità uniche', non esistono più i ribelli, gli 'impegnati', i contestatori, quelli che vogliono cambiare o denunciare il 'sistema'. Ognuno può portare tutt'al più la *sua* verità, che è consapevolmente qualcosa di parziale. Gli scrittori partono perciò da storie semplici, da storie quotidiane. In questo senso il racconto diventa specchio della realtà odierna, da non interpretare però solamente in senso negativo: il racconto può essere una forma in grado di presentare una realtà sempre più caotica e disorientante, offrendone contemporaneamente chiavi di lettura. Anche se storie esemplari o didascaliche non trovano posto nel racconto contemporaneo, esso può però essere stimolo per far pensare.

Fra le ultime tendenze della letteratura italiana si ricorda la categoria dei "giovani narratori", nata alla fine degli anni Ottanta,⁴ che aveva il suo punto di riferimento nella rivista *Panta*. La rivista, che secondo l'intenzione del suo ideatore, lo scrittore Pier Vittorio Tondelli, avrebbe dovuto uscire con tre numeri all'anno, uscì solo una volta, nel gennaio del 1990, a causa della precoce morte di Tondelli. Nel primo numero sono esposte le linee programmatiche: *Panta* vuole essere un punto di incontro e di dialogo tra narratori, nato "dal confronto e dall'impegno di un gruppo di autori italiani, fra i trenta e i quarant'anni, che hanno esordito nel corso degli anni Ottanta e che sono riconosciuti come 'giovani scrittori' o 'nuovi narratori'".⁵ Questa nuova tendenza letteraria viene così spiegata da Carla Benedetti:

"Ciò che accomunava e identificava quegli scrittori, tanto da poterli comunque percepire come "gruppo", non era un programma operativo (come scrivere, con quale formula, con quali intenti), ma solo l'appartenenza a una stessa generazione. (...) ... dopo il crollo delle poetiche, capita che il

¹ Pressburger 1989, 106-107

² Citiamo alcuni autori fra quelli che hanno scritto anche racconti: Carlo Lucarelli (nato nel 1960), Guido Conti (nato nel 1965), Giulio Mozzi (nato nel 1960), Vitaliano Trevisan (nato nel 1960), Silvia Ballestra (nata nel 1969). Tutti hanno pubblicato dopo il 1990.

³ Anche se il concetto di 'postmoderno' riguarda solo marginalmente la letteratura, si possono senz'altro notare caratteristiche postmoderne nei testi letterari degli ultimi trenta anni, anche se probabilmente non sono intenzionali. Nel saggio *Postmodernismo*, Margherita Garneri analizza alcune tendenze, all'interno della più recente letteratura italiana, che presentano motivi chiaramente postmoderni e offre inoltre varie indicazioni bibliografiche sull'argomento. (Garneri 1998)

⁴ Lo scrittore Pier Vittorio Tondelli, morto di AIDS a 36 anni nel 1991 è la figura più rappresentativa di questo periodo, ideatore del progetto "Under 25", che ha raccolto racconti di giovani scrittori non professionisti in tre antologie, e fondatore della rivista *Panta*.

⁵ Benedetti 1999, 39

“nuovo” venga cercato in un fatto di anagrafe dell'autore. (...) Dopo decenni di antiromanzo, dopo l'ostracismo della neo-avanguardia, il narrare doveva in qualche modo essere rilegittimato: lo si è fatto appunto chiamando in causa la voce generazionale, supposta portatrice di un'esperienza peculiare, che ha valore di per sé.”¹

Per completare la panoramica del racconto italiano degli ultimi anni, ci sembra doveroso citare un'antologia di racconti di giovani autori (tra i 24 e i 35 anni) che, pubblicata nel 1996, ha avuto un grande successo editoriale.² Già il titolo dell'antologia, *Gioventù cannibale*, preannuncia che si tratta di racconti provocatori, 'di rottura' nei confronti della letteratura tradizionale, considerata “fuori del tempo” e “moralista”: essa esclude infatti dalla sua narrazione gli orrori, le storie macabre e le violenze di cui è ormai intrisa la cronaca o, quando ne parla, ne smorza la drammaticità nel contesto estetico. Questi autori, che si rifanno agli scrittori horror americani autodefinitisi “splatterpunk” (perché usano gli “schizzi di sangue” per dimostrare il loro antagonismo radicale contro la società, come i punk) possono essere considerati una nuova avanguardia. Essi scelgono di raccontare storie sgradevoli ed esasperano situazioni di sesso e di violenza, usando una lingua priva di pudori, che mescola elementi linguistici eterogenei, presi dalla pubblicità televisiva, dalla cultura di strada e di discoteca, dalla musica pop e dai linguaggi giovanili. E, soprattutto, spargono tanto sangue.³

In questi racconti si assiste alla radicalizzazione della rottura nei confronti della narrativa tradizionale e, soprattutto, del racconto classico; la preferenza per descrizioni iper-realistiche di situazioni spiacevoli e cruente, inoltre, non si giustifica all'interno della struttura narrativa, che spesso manca di solidità. Che si tratti prevalentemente di una tendenza di provocazione divertente, più che di un'avanguardia consapevole, lo dimostra la presenza effimera che questo fenomeno letterario ha avuto sulla scena letteraria italiana.⁴ I giornali se ne sono interessati solo per breve tempo dopo la pubblicazione di questi racconti, ospitando le critiche favorevoli o contrarie di scrittori illustri.⁵ Quasi tutti gli autori di questi racconti sono presto passati a forme letterarie più in sintonia con la tradizione.

Abbiamo perciò preferito non prendere in considerazione nessuno di questi racconti nel presente lavoro.⁶

¹ Benedetti 1999, 39-40

² Si tratta della raccolta di racconti curata da Daniele Brolli, *Gioventù cannibale*, pubblicata nel 1996 nella collana Tascabili Stile libero di Einaudi.

³ Citiamo, tra gli autori di questo genere, Aldo Nove (nato nel 1967), che ha pubblicato il suo primo libro *Woobinda* nel 1996. I protagonisti delle sue brevi storie sono individui incapaci di qualsiasi pensiero autonomo, resi deficienti dall'influenza massiccia della televisione, quella più becera ed alienante. Gente che uccide per un bagnoschiuma, o che provoca conflitti familiari per partecipare ad un programma televisivo.

⁴ Questo tipo di letteratura è stato prontamente sfruttato dall'editoria e trasformato in vero e proprio genere narrativo ai fini delle vendite. È un esempio di quello che Carla Benedetti definisce “genere industriale”, fenomeno che non riguarda solo la cosiddetta “letteratura cannibale”. I “generi industriali” sono una nuova forma di generi letterari, “non codificati da nessuna tradizione, anzi (...) per loro stessa natura instabili, condensazioni temporanee di modi, gusti del pubblico, strategie editoriali e tendenze degli scrittori.” (Benedetti 1999, 110)

⁵ Si vedano, ad esempio, le critiche contrapposte di Sebastiano Vassalli e Isabella Bossi Fedrigotti nel *Corriere della Sera* del 26.10.96, il commento di Giulio Mozzi nella rivista *Nautilus – Letture & Scritture*, ottobre 1996 e la sua divertente analisi dei racconti nella stessa rivista, nel numero di dicembre 1996.

⁶ Non neghiamo tuttavia che questo tipo di racconti non siano 'prodotti letterari' a pieno titolo. È difficile definire che cosa renda letterario un testo, che cosa appartenga o non appartenga all'arte. Carla Benedetti ha cercato di dare una risposta a questo problema nel libro *L'ombra lunga dell'autore*. Superata la concezione di “autotelica”, secondo la quale un testo letterario viene percepito nella sua interna coesione e connessione di rimandi interni (il livello

1.6. Racconto come elemento di un sistema

I racconti che formano il corpus testuale di questo lavoro valgono come 'organismi con valore autonomo'. Quello che interessa è infatti soprattutto la loro struttura interna e tutti gli elementi ad essa connessi, che vengono esaminati e messi a confronto con due tipi ideali di riferimento, il *racconto classico tradizionale* e il *racconto innovativo*.¹ Per questo motivo sono stati scelti racconti significativi da raccolte diverse e da autori diversi. Non sono presi volutamente in considerazione, infatti, ulteriori parametri che potrebbero essere oggetto di altre ricerche, quali ad esempio la 'tipicità' di un autore, la sua particolarità e la sua originalità rispetto ad altri, che si ricavano piuttosto dall'esame di elementi legati all'uso linguistico ed alla scelta dei temi, da ricercare nell'intero corpus dell'opera dell'autore.

La scelta operata per questo lavoro non contraddice però una regola generale: i racconti hanno valore di 'totalità parziale' in rapporto alla raccolta di cui fanno parte o in confronto ad altri racconti dello stesso autore. Molti racconti sono infatti collegati o complementari ad altri dello stesso autore; il lettore può cogliere facilmente certi particolari o capire meglio certe allusioni o impliciti solo perché ha informazioni più vaste ricavate da altri racconti della stessa raccolta. E' il caso, per citare un esempio da questo lavoro, del racconto di Calvino *La cura delle vespe*, che fa parte di una raccolta incentrata sulla figura del protagonista, Marcovaldo, la cui caratterizzazione avviene attraverso la raccolta di particolari ed informazioni distribuiti nei vari racconti, come tessere di un puzzle. Anche *L'avventura di due sposi* fa parte di un ciclo di racconti, dal titolo *Gli amori difficili*. Altri racconti sono legati fra di loro da uno stesso tema, come quelli di Buzzati, della Tamaro e di Erri de Luca; da uno stesso ambiente, come i racconti di Gino & Michele e di Sciascia; o sono inseriti in una vera e propria 'cornice' di riferimento, come *Il racconto della ragazza col ciuffo. La chitarra magica* di S. Benni: questo racconto fa parte della raccolta *Il bar sotto il mare*, che riprende il motivo del "locus conclusus", un luogo isolato dal mondo in cui sono riunite persone diverse che si raccontano storie strane.

I vari racconti, tuttavia, non perdono il loro valore di 'sistema autonomo' per il fatto di essere stati tolti dalla loro raccolta. Non abbiamo preso in considerazione altri racconti, concepiti più o meno chiaramente come episodi di una serie o come parti di un insieme narrativo.

tematico, simbolico, ideologico, stilistico, sintattico, lessicale, fonico-timbrico, ritmico, metrico), sembra che ora l'opera d'arte possa essere considerata come tale soprattutto dall'intenzione, vera o presunta, che il fruitore suppone sia all'origine dell'opera. "Insomma l'arte moderna si autogiustifica attraverso la teorizzazione implicita della propria poetica, che così diventa la *premessa* in base a cui l'opera chiede di essere valutata e accettata nel sistema artistico." (Benedetti 1999, 159). Ricordiamo a questo proposito che l'*intenzione artistica*, come presupposto e condizione fondamentale per definire un prodotto "opera d'arte", era già stata evidenziata alla fine del XIX secolo dallo scrittore e teorico naturalista Arno Holz. (*Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze*, 1890) Secondo la sua concezione estrema dell'arte, l'artista deve tendere a riprodurre la realtà nel modo più fedele e scientifico possibile. Secondo Holz, quindi, la soggettività dell'artista è un elemento che inevitabilmente peggiora l'opera.

¹ Cfr. capitolo 1.4. Tendenze della narrativa occidentale dalla fine del XIX secolo.

1.7. Racconto come sistema aperto. Problemi di interpretazione

Il racconto può essere considerato un sistema, ossia un insieme organizzato di elementi (linguaggio, eventi, azioni, personaggi, luoghi, tempo, durata) in relazione fra di loro e legati all'insieme in quanto totalità. Questi stessi elementi, che l'autore attinge dalla realtà o dalla propria immaginazione e che mette in relazione fra di loro per formare il 'materiale da narrare' in base al proprio codice culturale, vengono organizzati nel testo letterario secondo una particolare struttura, attraverso la quale il testo stesso acquista significato. L'autore è quindi il regista a cui spetta la scelta, l'elaborazione e l'organizzazione dei vari elementi, con cui creare la struttura narrativa. In altre parole: l'autore stabilisce il punto di vista dal quale vengono narrati gli avvenimenti e le azioni; sceglie i mezzi linguistici e stilistici per presentare e caratterizzare i personaggi e ne descrive i rapporti ed i comportamenti; usa particolari tecniche narrative con cui determina la successione e la durata degli eventi; descrive i luoghi in cui accadono le azioni secondo una sua particolare intenzione.

Rafael Koskimies paragona l'attività del narratore a quella di un direttore d'orchestra che, "con movimenti appena percettibili fa risuonare una totalità, in modo che le armonie e le disarmonie formino un tutto, ossia una forma estetica." La bravura del narratore consiste proprio nel saper ordinare ed elaborare il "materiale più disparato" e comporlo in un tutto organico:

"Die Gabe des Erzählers besteht darin, dass er mit unbeirrbarer Sicherheit beim Ablauf des Erzählaktes sein Material so ordnet, dass eine Form entsteht und er dabei das vielseitigste Material zu bewältigen hat; er ist wie der Leiter eines großen Orchesters, der mit kaum merkbaren Bewegungen eine Gesamtheit zum Klingen bringt, so dass die Harmonien und Disharmonien eine Ganzheit, mit einem Wort gesagt, eine ästhetische Form bilden."¹

L'organizzazione dei vari elementi nel testo letterario è il modo con cui l'autore comunica con il lettore.² Il processo di interpretazione letteraria (da parte del lettore) consiste perciò nell'individuazione di quella struttura profonda testuale, che l'autore intende comunicare.³

Gli strutturalisti francesi (fra cui Barthes, Todorov e Genette) distinguono due piani narrativi all'interno del testo narrativo: il "materiale da narrare" e la sua espressione nel testo, che chiamano rispettivamente "storia" (histoire) e "discorso" (discours). I due termini ripropongono la differenziazione usata in linguistica fra "significato" e "significante": la *storia* è il significato, il contenuto narrativo, il *discorso* è il significante, l'enunciato, o il testo narrativo stesso.⁴ La storia è quello che viene rappresentato (eventi, personaggi, ambiente), il discorso

¹ Koskimies 1966, 115

² L'autore non deve essere confuso con il narratore, cioè con l'istanza che prende la parola nel testo. Per la differenza tra autore e narratore si rimanda al capitolo 1.7.1. L'autore del racconto.

³ Il concetto è espresso, fra gli altri, da Karlheinz Stierle: "Die Abfolge der Sätze in einem Text ist Ausdruck eines vorausgesetzten Textzusammenhangs. Einen Text verstehen heißt demnach zweierlei: einerseits die Sätze und ihre unmittelbare Verbindung verstehen, andererseits aber, und dies ist erst das eigentliche Textverstehen, muss die Verknüpfung der Sätze verstanden werden als Ausdruck eines Textzusammenhangs, der sich uns darstellt als Sinnzusammenhang." (Brackert - Lämmert 1977, 172)

⁴ Cfr. Genette 1972

è il come viene rappresentato, l'elemento formale.¹ L'analisi testuale implica costantemente l'esame delle relazioni fra questi due piani.² Mentre la *storia* può avvalersi di mezzi diversi per essere raccontata (arti visive, fumetti, cinema), il *discorso* è condizionato da tecniche specifiche che si avvalgono della parola.³

Il racconto, anche se può funzionare come sistema autonomo con una struttura interna sufficientemente coerente, non è tuttavia un organismo isolato. Il racconto è pur sempre un sistema aperto e come tale è di fondamentale importanza anche la sua relazione con elementi esterni (extratesto). Innanzitutto, come abbiamo già rilevato,⁴ il singolo racconto può essere messo in relazione con altri racconti dello stesso autore e, assieme a questi, costituire un sub-sistema all'interno di un sistema superiore; questo sistema più ampio (la 'raccolta', la 'serie') permette spesso una più precisa interpretazione e mette in risalto la peculiarità dei singoli racconti.

Inoltre il racconto, come altri generi letterari, ha bisogno dell'attiva cooperazione di chi legge: il lettore apporta la sua cultura, la sua esperienza, le sue aspettative, le sue capacità di interpretazione e di integrazione a tutto quello che non viene esplicitamente detto⁵. In tal senso il testo letterario può essere considerato come un mezzo di comunicazione fra un emittente ed un destinatario (o recettore).⁶

Il rapporto fra autore e lettore, che si stabilisce attraverso qualsiasi tipo di testo, può essere rappresentato dal seguente schema:

¹ Riportiamo anche la definizione di Chatman: "Ogni narrativa (...) è una struttura con un piano del contenuto (chiamato *storia*) e un piano dell'espressione (chiamato *discorso*)". Chatman 1978, 153

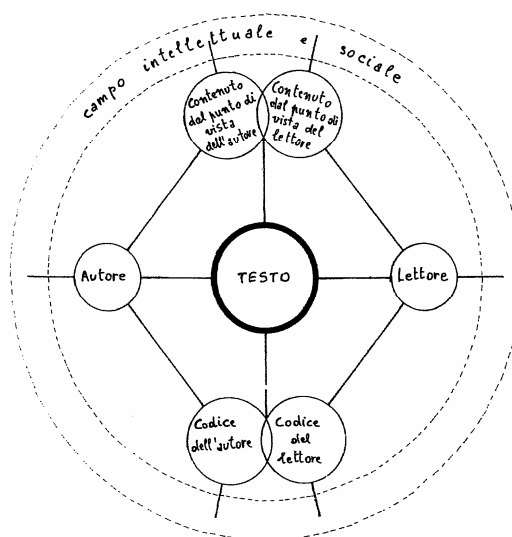
² Genette distingue tre livelli nella narrazione: l'*enunciato* è il racconto propriamente detto; esso consiste nella relazione di avvenimenti reali o immaginari; l'*oggetto del racconto*, cioè gli avvenimenti raccontati, o la "storia raccontata" è in rapporto con l'enunciato; l'*enunciazione* narrativa, ossia l'atto di narrare preso in se stesso; anch'esso ha rapporto con l'enunciato. (Genette 1972)

³ Per la differenza fra *storia* e *discorso* si veda anche, nella II Parte, il capitolo 2.2.2.1. Ordine cronologico e ordine narrativo. Fabula e intreccio.

⁴ Cfr. capitolo 1.6. Racconto come elemento di un sistema.

⁵ Il rapporto fra testo e lettore è analizzato ampiamente da Marcello Pagnini (1980) nel capitolo "La ricezione". Si rimanda inoltre al saggio di Umberto Eco *Lector in fabula* (1979) e al romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Einaudi, Torino, 1979). Secondo Eco il lettore è una "figura testuale", un'istanza già prefigurata nel testo, che coopera con "il produttore del testo" facendo previsioni sugli sviluppi della narrativa. Le potenzialità comunicative di un testo possono essere sviluppate pienamente attraverso il lettore. Per il rapporto tra destinatario e opera si veda inoltre il capitolo "Emittente e destinatario" in: Corti 1997. Secondo Genette "un racconto, come qualsiasi discorso, si rivolge necessariamente a qualcuno, e contiene sempre, anche in negativo, un richiamo al destinatario." (Genette 1976, 308). Genette chiama il destinatario del racconto "narratario": questa figura non si identifica sempre con il lettore. (ibidem, capitolo: "Il narratario", 307-310). Il rapporto tra testo e lettore è analizzato anche da Wolfgang Iser nella sua opera più famosa: *Der Akt des Lesens* (1976).

⁶ Secondo Dieter Janik si possono distinguere, in un'opera narrativa, tre differenti piani di comunicazione: un primo piano collega l'autore reale con il lettore reale, entrambi figure esterne al testo; un secondo piano mette in relazione il narratore con il lettore implicito, entrambi parti del testo; un terzo piano si riferisce alla comunicazione che avviene all'interno del testo fra i personaggi. (Janik, 1973). Quest'ultimo piano è molto meno frequente nei racconti che nei romanzi. Nei generi narrativi lunghi il "narratore interno" può essere un manoscritto o un diario ritrovato, o un personaggio che racconta qualcosa ad un altro personaggio. Altri studiosi (fra cui Eco) distinguono, nell'interazione tra testo e lettore, l'"autore empirico" e l'"autore modello", a cui corrispondono il "lettore empirico" e il "lettore modello".



Il lettore deve disporre dello stesso codice dell'autore per comprendere il testo, deve avere cioè la stessa *competenza linguistica*.¹ Deve inoltre possedere un bagaglio di esperienze e di conoscenze simile a quello dell'autore (= contenuto del testo o *competenza dell'oggetto*). Un testo viene scritto dal punto di vista dell'autore e viene recepito dal punto di vista del lettore. Ogni lettore partecipa quindi attivamente, seppure in modo indiretto, alla produzione del testo, attraverso l'interpretazione che egli ne fa durante la lettura. A volte si rende necessario reperire informazioni esterne al testo, per poterlo comprendere correttamente, soprattutto quando il campo di riferimento culturale e temporale a cui l'autore attinge è molto lontano da quello del lettore (= *campo intellettuale e sociale o extratesto*).

Un testo, e questo vale soprattutto per un testo letterario, non può mai essere interpretato in modo univoco e perfetto; rimane sempre qualcosa che sfugge all'interpretazione conclusiva, se non fosse altro perché l'autore stesso può non essere consapevole di tutto quello che scrive.² Durante la lettura di un testo il lettore fa delle ipotesi provvisorie, sulla base delle proprie esperienze e conoscenze, della propria competenza linguistica, e sulla base della parte di testo che ha già letto. Man mano che procede nella lettura, verificherà la validità o la falsità delle sue ipotesi, anche se, soprattutto se si tratta di testo poetico-letterario, deve accettare il fatto che qualcosa sfugga al suo desiderio di un senso determinato³; si attua in tal modo il cosiddetto "circolo ermeneutico", che presuppone un

¹ Non inseriamo nello schema il "canale" (o "mezzo") con cui il testo viene comunicato, perché supponiamo che sia sempre il libro scritto.

² Per quanto riguarda il problema dell'interpretazione dei testi (di cui si occupa la scienza dell'ermeneutica), si vedano anche: il libro di Hirsch jr. (1967), nel quale viene ribadita l'importanza dell'autore come punto di partenza per la comprensione del significato di un testo; il saggio di Garroni (1996), dove si afferma che "non può essere costruita una vera e propria teoria" dell'interpretazione (p. 251); Eco (1990). Si rimanda inoltre alle "teorie della ricezione" di H.R. Jauss e di W. Iser, e al "decostruzionismo" di J. Derrida e di Paul de Man. In qualità di "autore tradotto", Eco sostiene che a volte il traduttore, nella sua attività di "interprete di un testo", fa emergere potenzialità interpretative che sono ignote all'autore stesso. (Cfr. Eco 1995)

³ L'impossibilità di comprendere perfettamente un testo è espressa da Paul de Man ricorrendo alla nozione di

costante rapporto fra le singole parti e il tutto del testo.¹

Il testo è tuttavia il principale riferimento delle ipotesi o congetture del lettore, come ribadisce U. Eco:

“L’iniziativa del lettore consiste nel fare una congettura sulla *intentio operis*. Questa congettura dev’essere approvata dal complesso del testo come tutto organico. Questo non significa che su un testo si possa fare una e una sola congettura interpretativa. In principio se ne possono fare infinite. Ma alla fine le congetture andranno provate sulla coerenza del testo e la coerenza testuale non potrà che disapprovare certe congetture avventate.”²

Per quanto riguarda il testo letterario, occorre tenere presente la distinzione tra 'funzione referenziale' del linguaggio e 'funzione poetica': la prima è legata ai *significati*, ossia ai contenuti di realtà indicati dai segni verbali e alle informazioni trasmesse dai segni verbali, la seconda è legata ai *significanti*, ossia alla pura struttura fonica dei segni verbali, indipendentemente dal loro contenuto di realtà.

“C’è insomma una frattura tra linguaggio della comunicazione che è fondato sui significati e linguaggio della letteratura che è fondato sui significanti, i quali spesso operano in dissociazione e in contrasto rispetto ai significati convenzionali e consueti.”³

Anche secondo Gadamer il testo letterario “è testo in una misura particolare” e “possiede un suo *status* peculiare”, perché esso

“esige di essere presente nella sua manifestazione linguistica, e non soltanto di esercitare la sua funzione comunicativa. Non deve essere letto, ma anche ascoltato, anche se per lo più solo nell’orecchio interiore.”⁴

Secondo Gadamer l’interpretazione di un testo letterario non deve tenere conto solo di ragioni estrinseche, di tipo razionale, legate alla funzione comunicativa, ma anche di ragioni immanenti, legate al “concorso di suono e significato” e al sistema linguistico usato, che non è sempre conforme a quello consueto. Il testo letterario, e particolarmente quello poetico, “tramite il senso ed il suono si tiene insieme in se stesso, e si chiude nell’unità di un tutto inscindibile.”⁵

Nei confronti del testo letterario, il recettore si basa quindi sull’accettazione di convenzioni, che possiamo riassumere nei seguenti punti:⁶

1. Sa che l’atto locutorio è decontestualizzato, perciò egli non può riferirsi direttamente ad un emittente, né considerarsi il vero destinatario.
2. Non valuta la referenzialità del testo sulla base di una verificabilità diretta: più che l’aderenza ad un contesto di riferimento (sia esso finzione o verità), valuta il modo con cui questa aderenza viene attuata nel testo. L’oggetto della narrazione si sviluppa nel processo narrativo.

“allegoria”, letteralmente “dire altrimenti”, con cui considera il testo come qualcosa che non è riconducibile ad un senso stabilito. Cfr. De Man 1979

¹ Cfr. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, 1927; Gadamer 1960

² Eco 1990, 34

³ Masiello 1993, 24.

⁴ Gadamer 1988, 140-141

⁵ Gadamer 1988, 69. Il testo letterario è “un intero sistema di rapporti” che appaiono come un “tessuto unico”. “Testo significa tessitura, testo significa un tessuto, che è costituito da singoli fili, che sono talmente intrecciati tra di loro che il tutto risulta essere un tessuto di particolare tessitura.” (ibidem, 69)

⁶ Ci basiamo soprattutto sulle considerazioni esposte da Pagnini (1980) nel capitolo conclusivo del suo saggio.

3. Accetta scarti dalla norma nell'uso del linguaggio. "Il testo letterario è costituito da segni contestualmente organizzati, esponendo un contenuto sui generis in una forma sui generis, con una finalità estetica (sia intenzionata dall'emittente, sia attribuita dal ricevente.)"¹

Nel nostro tentativo di trovare una chiave interpretativa dei racconti ci basiamo prevalentemente sul funzionamento del sistema linguistico intrinseco al testo ed osserveremo perciò la costruzione dell'intreccio secondo i parametri individuati. Non dimentichiamo, tuttavia, che l'interpretazione deve fare i conti con livelli ed interconnessioni non solo testuali, ma anche intertestuali, contestuali ed extratestuali, ai quali il testo deve la sua ricchezza e complessità.²

1.7.1. L'autore del racconto

L'attenzione rivolta al testo ci fa trascurare volutamente la figura dell'autore, pur riconoscendo la sua funzione nei confronti dell'opera e del lettore.

Per molto tempo il narratore "autorevole", ossia colui che racconta una storia in terza persona e dispone di conoscenze che i personaggi non hanno, è stato identificato con l'autore. La differenziazione delle due figure (autore - narratore) è una conquista piuttosto recente³ ed è stata oggetto di intense ricerche da parte della critica tedesca a partire dalla fine degli anni cinquanta.⁴ Il narratore non coincide con l'autore reale, ma è una figura di invenzione, come i personaggi, gli avvenimenti, i luoghi. Tenere separate le due figure è una regola fondamentale per chi vuole scrivere, come sostiene Vincenzo Cerami nei suoi consigli ai giovani scrittori:

"Lo scrittore e il narrante sono sempre personaggi diversi, senza contare poi che, a parte la più

¹ Slama-Cazacu 1988, 29.

² Tale posizione è il superamento dei due orientamenti di critica letteraria che hanno animato il dibattito teorico degli ultimi venti-venticinque anni: da una parte l'oggettivismo scientifico dello strutturalismo e della semantica, secondo il quale "il significato di un testo emerge solamente dal testo stesso e dal suo intrinseco sistema di segni" ("...die Bedeutung des Textes entsteht nur durch die nachweisbar von ihm verwendeten Codes bzw. Zeichensysteme und durch die dadurch nachweisbar hergestellte Struktur." Tizmann 1977, 340); dall'altra parte il soggettivismo relativistico del post-strutturalismo e della neo-ermeneutica, secondo il quale il lettore interpreta liberamente il testo secondo le proprie motivazioni culturali, psicologiche, ideologiche e di sensibilità interiore. L'interpretazione, a nostro avviso, deve tener conto di tutte e tre le principali componenti dell'asse comunicativa: la *intentio operis*, la *intentio auctoris* e la *intentio lectoris*. Per un esame approfondito delle posizioni teoriche di interpretazione dei testi letterari, si rimanda a Luperini 1990. Citiamo inoltre il compendio di teorie letterarie, *Histoire des poétiques*, a cura di Bessière e altri (1997).

³ Quasi tutti i libri scolastici italiani degli ultimi anni sostengono la separazione delle due figure: questo è dovuto in gran parte all'importanza che i testi e l'analisi testuale stanno assumendo nell'ambito dell'insegnamento dell'italiano; di conseguenza si tende a superare la tradizionale impostazione didattica della letteratura, che si configurava soprattutto come 'storia della letteratura'. Elementi di analisi testuale fanno quindi parte integrante del programma di italiano. Anche nell'insegnamento delle lingue straniere, nella scuola superiore italiana, sta diffondendosi un'impostazione metodologica che tiene conto soprattutto dell'analisi del testo. Nei paesi anglosassoni ed in Germania, invece, questa impostazione metodologica si può dire ormai consolidata.

⁴ Stanzel⁶1995, 27-28. Ricordiamo ad esempio il saggio di Kaiser (1965): "(...) der Erzähler [ist] in aller Erzählkunst niemals der bekannte oder noch unbekannt Autor, sondern eine Rolle, die der Autor erfindet und einnimmt.", 206. In ambito anglosassone si deve a Booth (1961) la prima discussione sulla distinzione fra "autore implicito" e scrittore.

fedele delle autobiografie, quasi mai autore e personaggio sono la stessa persona.”¹

In questo saper “uscire da sé” consiste la bravura dell’autore, che deve trovare di volta in volta stile e lingua adatti a situazioni diverse ed adeguati ad ogni personaggio che crea.

Già Käte Hamburger dichiarava che in un’opera narrativa non si deve identificare la persona dell’autore con “il poeta narrante” o considerare il narratore come una proiezione dell’autore, anche se nel testo compaiono espressioni personalizzanti come interferenze, commenti e riferimenti in prima persona (ad esempio i pronomi “io”, “noi” o espressioni quali “il nostro eroe”): queste espressioni devono essere considerate semplicemente come mezzi stilistici dell’autore:

“Einen fiktiven Erzähler, der wie es offenbar vorgestellt wird, als eine Projektion des Autors aufzufassen wäre, (...) gibt es nicht, gibt es auch in den Fällen nicht, wo durch eingestreute Ich-Floskeln wie ich, wir, unser Held u. a. dieser Anschein erweckt wird. (...) Es gibt nur den erzählenden Dichter und sein Erzählen.”²

A partire dagli anni sessanta, la separazione fra soggetto empirico (autore) e soggetto interno al testo è stata ripetutamente ribadita sia dai linguisti³, sia dagli scrittori. Marcello Pagnini fa però notare che questa distinzione non è del tutto nuova:

“[Essa] era già stata osservata nel passato: quando si parlava, ad esempio, di *persona* o di ‘maschera’, o quando si definiva il momento della poesia come ‘divinus furor’ o ‘entusiasmo’ o ‘ispirazione’, presupponendo che il soggetto reale esca, per così dire, da se stesso, per entrare in una sorte di *trance*, in cui egli diviene latore di una parola che, in un certo senso, non gli appartiene più, per appartenere ad una entità diversa, spesso indicata come divinità (la Musa).”⁴

Secondo Carla Benedetti, per evitare una possibile confusione fra autore e narratore, le teorie letterarie degli ultimi decenni hanno evitato di parlare di “autore”: “l’autore è scomparso: non si parla che di narratori, omo- o eterodiegetici, di primo, secondo o terzo livello.”⁵

Sulla questione dell’eclissarsi dell’autore e sull’atteggiamento della critica a questo proposito, è intervenuto il filosofo Michel Foucault con una conferenza-dibattito, divenuta in seguito un noto saggio⁶: Foucault riconosce che il narratore, in un’opera, non è lo scrittore reale, ma sostiene pure che l’autore è comunque presente nell’opera, in quanto esercita una particolare funzione. Quando parla di “autore”, Foucault non si riferisce però ad un individuo reale, bensì alla “funzione-autore”, cioè alla relazione che si stabilisce fra colui che crea qualcosa e quello che viene creato. Secondo Foucault questa funzione esiste solo in presenza di un’opera, ossia quando ciò che è stato creato è riconosciuto come tale dall’autore stesso o da un pubblico. La “funzione-autore” è complessa e può variare in epoche diverse e in forme di civilizzazione diverse.

¹ Cerami 1996, 38.

² Hamburger 1957, 115.

³ Si ricordano, fra gli altri, Booth 1961, Todorov 1967, Krisinski 1977, Chatman 1978, Eco 1979.

⁴ Pagnini 1980, 21.

⁵ Benedetti 1999, 69.

⁶ Foucault tenne la conferenza il 22 febbraio 1969 presso il Collège de France; essa è stata poi rielaborata ed inserita, come saggio dal titolo “Che cos’è un autore?”, nel libro *Scritti letterari*, curato da Cesare Milanese, assieme ad altri saggi di Foucault (1984).

Nel suo recente saggio *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, C. Benedetti riprende le considerazioni di Foucault; essa sostiene che a partire dagli anni sessanta i critici e gli studiosi di linguistica hanno trascurato volutamente il ruolo dell'autore, per concentrare l'attenzione sul testo:

"...le teorie letterarie degli ultimi decenni, dallo strutturalismo alla semiotica, dall'ermeneutica al decostruzionismo, fino alle nuove teorie dell'ipertesto informatico (...) non fanno che ripeterci che l'autore si è eclissato dietro la presenza anonima dei testi e delle "reti creative"; che quel che conta per il lettore non è l'autore ma il testo, nella sua architettura interna e nei suoi rimandi ad altri testi."¹

In realtà l'autore, secondo la Benedetti, è l'impalcatura su cui il testo si regge, non tanto come garante del significato che il lettore cerca di interpretare, ma come produttore di qualcosa che è stato progettato con intenzione artistica:

"Non si tratta tanto di ciò che l'autore ha *voluto dire*, ma di ciò che egli ha *voluto fare* artisticamente (...). Riguarda il come l'opera è fatta, la forma in cui si è incarnata, lo stile, la poetica e tutte quelle altre caratteristiche dell'opera a cui si può attribuire un valore artistico."²

Il saggio della Benedetti vuole dimostrare come il dogma della "morte dell'autore" sia privo di fondamento. L'immagine dell'autore non è importante ed attuale solo per l'industria editoriale, che la sfrutta come promozione ai fini commerciali; all'autore vanno attribuiti un'intenzione artistica, una scelta, una progettualità consapevole o inconsapevole, una poetica, un'idea di letteratura e uno stile. La figura dell'autore, quindi, deve essere tenuta separata da quella del narratore dell'opera, ma non può essere completamente trascurata. L'autore, in quanto persona reale, non può prescindere dal contesto storico, sociale e politico in cui scrive³: egli si caratterizza infatti soprattutto nella scelta dei temi e nell'extratestualità, ossia in quel complesso campo di conoscenze che appartengono al suo mondo e alla sua epoca e che non ha bisogno di essere scritto o spiegato.

Ribadiamo quindi l'importanza dell'autore ed il suo ruolo sull'asse delle funzioni emittente-destinatario. Nei racconti c'è sempre una parte dello scrittore sotto forma di proiezioni di sé o di immagini attinte dal mondo della sua immaginazione; ma ci sono anche le sue aspirazioni e le sue paure, i suoi sogni ed i suoi ricordi più o meno sedimentati nella coscienza. Ci sembra significativa la testimonianza di Erri De Luca a questo riguardo. All'esplicita domanda: quanto di autobiografico ci sia nelle sue opere, lo scrittore risponde che in esse c'è tutto se stesso, "ma non sono autobiografiche, nel senso che non riportano dati personali o

¹ ibidem, 10. La Benedetti ricorda il testo di Roland Barthes, *La morte dell'autore* (1968), come punto di partenza convenzionale del mito della scomparsa dell'autore. L'epicentro da cui si dirama questo tema è la Francia, "dove si lega ai nomi di Derrida, Kristeva, Sollers, ed è amplificato da riflessioni concomitanti come quella di Lacan sulla 'sovrersione del soggetto'. Da lì si dirama in diverse teorie letterarie, dalla semiotica al decostruzionismo, dando origine a un dogma teorico da cui non ci siamo più liberati. Esso vuole che per comprendere, interpretare e valutare i testi letterari l'autore non sia un termine di riferimento necessario. Nemmeno l'ermeneutica, l'altra koinè filosofica del nostro tempo, ne è aliena: in contrasto con la propria tradizione ottocentesca diltheyana (che intendeva la comprensione come ricostruzione psicologica dell'orizzonte dell'autore da parte del lettore), essa sviluppa un analogo rigetto della categoria dell'autore." (ibidem, 13)

² ibidem, 20

³ Fra i vari metodi di analisi testuale che tengono in considerazione il contesto dell'opera, si cita quello "contestuale-dinamico" di Tatiana Slama-Cazacu (1984). Si veda inoltre Hirsch jr. (1973), il quale sostiene l'impossibilità di prescindere dall'autore (con le sue implicazioni contestuali) per interpretare un testo letterario.

episodi reali”.¹ La sua attività di scrittore consiste nel “farsi tramite delle storie, ascoltate o vissute e poi dimenticate, che si ripresentano nella sua memoria e che premono per farsi raccontare.”² L’esperienza personale si ripresenta quindi nei testi scritti, ma non come autobiografia. Quasi tutti gli autori, d’altra parte, sostengono la necessità di superare il soggettivismo e di mantenere un certo distacco da quello che si scrive.

Per l’interpretazione dei racconti non consideriamo rilevante soffermarci sulla figura dell’autore come persona reale, che, d’altra parte, è sfruttata sempre più spesso dai media come supporto pubblicitario all’editoria.³ Ribadiamo tuttavia l’importanza dell’autore come organizzatore della struttura profonda del racconto, come creatore di un particolare stile, con il quale può rendersi riconoscibile e, di conseguenza, affermare la propria identità.

1.8. Particolarità del genere racconto⁴

La composizione di un testo narrativo, ossia la sua macrostruttura⁵, si basa sull’organizzazione interna degli elementi narrativi, oggetto della nostra analisi.

Il modello elementare di un testo narrativo classico si basa sullo sviluppo di una situazione di partenza in cui si presenta un disequilibrio, o un conflitto, atto a creare tensione, curiosità ed aspettative; nel corso della narrazione si assiste allo sviluppo di rapporti e di avvenimenti che rafforzano il disequilibrio e la tensione iniziali finché, nel finale, si offrono due possibili soluzioni: o si raggiunge l’equilibrio, o si decide per il mantenimento del disequilibrio. Per la sua ridotta estensione il racconto non può offrire quella molteplicità di interazioni tipica del romanzo o di altri generi lunghi; le relazioni interne del racconto sono concentrate su pochi personaggi e su poche azioni, spesso in uno spazio e in un tempo limitati: il sistema-racconto può quindi essere considerato come “el intento de corregir un disequilibrio en una

¹ Mi riferisco ad un colloquio personale avuto con l’autore dopo la sua conferenza “L’urgenza della geografia”, tenuta a Trento il 14 marzo 2001 nell’ambito di incontri sul tema della “Globalizzazione”.

² La citazione è ripresa da un intervento di Erri De Luca durante il convegno internazionale “Fare letteratura oggi”, tenuto a Trento nei giorni 10-12 maggio 2001.

³ Quasi tutti gli autori di questi racconti sono persone viventi, che il lettore può facilmente conoscere non solo attraverso la lettura delle loro opere o della loro biografia, ma anche attraverso i mass-media: nei giornali si possono trovare interviste o recensioni critiche; alla radio o alla televisione si può sentire la loro opinione ed osservare il loro comportamento; in internet si possono trovare siti che li riguardano. Attraverso convegni, conferenze e manifestazioni, il pubblico può anche conoscerli personalmente. Leggendo un’opera di un autore sconosciuto, si ha facilmente l’impressione di essere suoi diretti interlocutori; si è quindi tentati (erroneamente!) di identificare il narratore con l’emittente in carne ed ossa e di riconoscerlo nel testo. Lo scrittore Aldo Busi mette simpaticamente in guardia da questo pericolo: “Pretendere di conoscere uno scrittore dopo averne letto le opere è come pretendere di conoscere un’oca dopo averne mangiato il fegato.” (Aldo Busi, *Montherlant, l’erotismo del misogino*, articolo apparso nella pagina della “Cultura e spettacoli” del giornale LA STAMPA di sabato, 21 ottobre 2000. Busi riporta questa massima e concorda con essa, ma dice di non ricordarne l’inventore.)

⁴ Il termine “racconto” deriva dal verbo *contare*, nel senso di “dire, narrare”, con *ra-* di rinforzo, parallelo a *ri-*.” (M. Cortelazzo – P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 4/O-R, Zanichelli, Bologna, 1985) In questa parola è insito quindi l’atto stesso del narrare, che si riferisce non solo a forme narrative brevi, ma a qualsiasi tipo di testo che implica la trasmissione ad altri di esperienze e informazioni.

⁵ Il termine “macrostruttura” è preso dalla linguistica testuale (van Dijk, 1972) e si riferisce alla struttura profonda di un testo, ossia l’ordinamento globale che regge le sequenze di enunciati (Sätze), che rappresentano la microstruttura.

sola unidad de acción".¹

Secondo Marcello Pagnini il racconto breve (sul modello della short story americana) "mira a un unico effetto narrativo mediante la massima economia di mezzi in accordo col massimo di intensità"². Altri autori e scrittori, fra cui recentemente Gabriel García Márquez³, considerano "l'intensità" e "l'unità interna" come qualità essenziali del racconto, che, a differenza del romanzo, si caratterizza per la sua "prosa compressa e compatta":

"Scrivere un romanzo è come cementare mattoni. Scrivere un racconto è lavorare per sottrarre."⁴ Vari scrittori, fra cui Calvino, Moravia e Bilenchi⁵, insistono sulla "densità" e la "concisione", considerate come caratteristiche del racconto, a differenza del romanzo. Così si esprime il critico letterario Filippo La Porta sulla differenza fra i due generi:

"[essa] sembra risiedere soprattutto in un diverso ritmo, in una diversa tensione e logica della narrazione: il ritmo del racconto è tendenzialmente continuo, lineare, stringente; quello del romanzo contiene pause".⁶

E del racconto scrive:

"Ecco, credo che la sua peculiarità risieda infine in questa sua maggiore purezza, in questa programmatica eliminazione di ciò che è o appare inessenziale."⁷

La differenza tra racconto e romanzo è evidenziata dallo scrittore Julio Cortázar⁸ attraverso il paragone con altre due forme di espressione artistica, la fotografia e il cinema, sulla base della "nozione di limite": mentre la fotografia "ritaglia un frammento della realtà fissandogli determinati limiti, ma in modo tale che quel ritaglio agisca come un'esplosione che apre su una realtà molto più ampia", il cinema sviluppa elementi parziali, accumulativi, per ottenere la percezione di una realtà più ampia e multiforme.

"(...) il fotografo o lo scrittore di racconti si vedono obbligati a scegliere e a circoscrivere un'immagine o un avvenimento che siano *significativi*⁹, che non valgano solamente per se stessi, ma che siano capaci di agire sullo spettatore o sul lettore come una specie di *apertura*, di fermento che proietta l'intelligenza e la sensibilità verso qualcosa che va molto oltre l'aneddoto visivo o letterario contenuti nella foto o nel racconto.

(...) Il tempo del racconto e lo spazio del racconto devono essere come condensati, sottoposti a un'alta pressione spirituale e formale per provocare quella *apertura* a cui mi riferivo prima."¹⁰

Da queste premesse risulta comprensibile che la composizione di un racconto breve necessiti di particolari abilità: lo scrittore deve seguire la logica del massimo di informazioni con il minimo di segni ed evitare qualsiasi procedimento che possa interferire negativamente

¹ "...il tentativo di correggere un disequilibrio in una sola unità di azione." Rivero 1997, 56

² Pagnini 1967, 117-118.

³ Gabriel García Márquez, *Come nasce un romanzo*, stralcio di un suo saggio, riportato nella pagina della "Cultura" del giornale "La Repubblica" del 28.10.2000. Si veda anche E.A. Poe, *Filosofia della composizione*, (1846).

⁴ G. G. Márquez, *ibidem*

⁵ cfr. La Porta (a cura di) 1998, V-VI

⁶ *ibidem*, V

⁷ *ibidem*, VII

⁸ Si veda: "Alcuni aspetti del racconto", in: Julio Cortázar, *Racconti*, 1994, Torino, Einaudi-Gallimard. Si tratta del testo di una conferenza tenuta dall'autore a La Habana nel 1962.

⁹ Più avanti Cortázar spiega che cosa egli intende con questo termine: "Un racconto è significativo quando spezza i propri confini con quell'esplosione di energia spirituale che illumina bruscamente qualcosa che va molto oltre il piccolo e talvolta miserabile aneddoto che narra. (...) L'idea di significazione non può avere senso se non la mettiamo in rapporto con quelle di intensità e di tensione." (*ibidem*, 1316-1317)

¹⁰ *ibidem*, 1315-1316

con la dinamica del racconto. Pause, digressioni, descrizioni e dettagli devono essere funzionali alla narrazione; tutto quello che è superfluo va a discapito dell'equilibrio del racconto.

A differenza di altri generi narrativi più estesi e quindi più facilmente espliciti, il racconto deve necessariamente operare una scelta fra quello che deve essere raccontato e quello che deve essere omesso, avvalendosi di tecniche che concentrano l'azione, utilizzando immagini e concetti con potere allusivo ed evocativo, o strutture linguistiche che 'suggeriscono', piuttosto che 'esplicare'.

Se proprio in questa modalità narrativa consiste la prerogativa e la bellezza del racconto, d'altra parte esso necessita di una competenza di lettura superiore a quella richiesta in testi più espliciti e dettagliati. L'implicito, il presupposto, l'allusione sono infatti elementi molto frequenti nel genere breve.

Il racconto raggiunge quindi la sua perfezione nel giusto dosaggio di informazioni, di spiegazioni di fatti ed antefatti, di descrizione dei personaggi e delle loro azioni, nella scelta del punto di vista e delle modalità narrative (modo mimetico e/o modo diegetico). In poche parole: nella creazione di un sistema equilibrato.¹ Non molti autori ci riescono e, spesso, non in tutte le loro opere. Vari scrittori che si sono cimentati sia nel genere del racconto, sia nel genere del romanzo, sostengono di usare il racconto come "esercizio di scrittura" in preparazione ad opere più lunghe². Con questa affermazione essi non intendono certamente definire il racconto come genere inferiore o meno impegnativo del romanzo.³

Julio Cortázar cerca di definire in che cosa consista la "bellezza" di un racconto, partendo dal presupposto che "in letteratura non ci sono temi brutti e temi belli, c'è solamente un buono o cattivo trattamento del tema".⁴ Un racconto dipende completamente dalla personalità dello scrittore e dalla sua capacità professionale di modellarne la forma.⁵

"Il sentimento della sfera deve preesistere in qualche modo all'atto di scrivere il racconto, come se il narratore, soggiogato dalla forma che assume, si muovesse implicitamente in essa e la portasse

¹ Un elogio alle forme brevi di prosa è espresso da Calvino nella sua raccolta *Lezioni americane*, uscita postuma nel 1988: "...sogno immense cosmologie, saghe ed epopee racchiuse nelle dimensioni di un epigramma. Nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero." (1993, Milano, Mondadori, 58)

² Ad esempio il già citato G. G. Márquez, *ibidem*

³ Alcuni autori si sono dichiarati apertamente più propensi al genere narrativo breve, altri lo considerano un'alternativa al romanzo. Lo scrittore Erri De Luca, alla precisa domanda se preferisce scrivere racconti o romanzi, ha risposto che quando scrive non si pone il problema del genere o della lunghezza; quello che gli interessa "è scrivere storie". Per questo preferisce chiamare le sue opere: "storie". (La domanda è stata posta dall'autrice di questa ricerca, durante una conferenza di Erri De Luca, tenuta a Trento sul tema della "globalizzazione", il 14 marzo 2001.) Dino Buzzati ha ribadito più volte che il racconto era "la sua forma di espressione preferita", con la quale voleva "divertire e commuovere" il lettore, ossia distoglierlo dai pensieri e dalla realtà quotidiana e fargli provare emozioni che lo inducano a riflettere. In un'intervista egli aggiunse anche scherzosamente che preferiva il genere breve per "non rompere l'anima al lettore", cioè per non rubargli troppo tempo. (cfr. Federico Roncoroni, nella prefazione della raccolta dei racconti di Buzzati da lui curata: *Il meglio dei racconti di Buzzati*, Mondadori, Milano, 1989, 5-10)

⁴ Julio Cortázar, "Alcuni aspetti del racconto", *op. cit.*, 1316.

⁵ Cortázar confessa però anche che i suoi migliori racconti nascono da un particolare stato di trance, dalla capacità "di ricevere e trasmettere senza troppe perdite quelle latenze di una psiche profonda." (Cortázar, "Del racconto breve e dintorni", in: *Racconti*, 1994, Torino, Einaudi-Gallimard, 1335.) Anche E.A. Poe e F. Kafka, grandi scrittori di racconti, hanno ammesso di scrivere spesso in uno stato psichico fra il sogno e la veglia.

alla sua estrema tensione, cosa che fa, appunto, la perfezione della forma sferica.”¹

La perfezione si riconosce nella tensione interna della trama narrativa, che “deve manifestarsi fin dalle prime parole o dalle prime scene”² per affascinare il lettore, “fargli perdere contatto con la sbiadita realtà che lo circonda, annullarlo in un’immersione più intensa e dominante.”³ La stesura di un racconto impone dunque un’attenzione ed una tecnica superiori a quelli richiesti per un romanzo perché, nel breve spazio che lo limita, non sono tollerati errori.

Recentemente lo scrittore Carlo Lucarelli ha ripreso le affermazioni di Cortázar, condividendole ed integrandole: pur dichiarando di “appartenere alla razza dei romanzieri”, Lucarelli riconosce che a volte il genere racconto può essere più adatto a “sperimentare un’idea, una tecnica o uno stile”⁴. Nella prefazione alla sua ultima opera, una raccolta di racconti, egli esalta le caratteristiche di questo genere narrativo:

[Con il racconto] proprio perché le cose sono tutte lì, allo scoperto e vicinissime una all’altra, non ti puoi permettere bluff o distrazioni. Bisogna scolpire e rifinire ogni parola, cercarla bene, centellinarla, bisogna far risaltare subito tutti gli elementi della storia, subito, perché il tempo è poco, ma allo stesso tempo si può provare a giocare con una struttura inusuale, con uno stile più sperimentale, ragionevolmente certi che difficilmente finiranno per stancare. E si possono utilizzare al massimo livello di impatto gli strumenti dell’ironia e della suspense, come un colpo rapido e violento, che arriva all’improvviso, e anche concentrare un messaggio e un’intenzione, che salteranno fuori subito, evidenti e quasi nudi, con minori mediazioni che nello spazio diluito di un romanzo.”⁵

Un maestro italiano del genere racconto è Dino Buzzati: la sua abilità si manifesta proprio nei “racconti brevissimi”, quelli che gli americani chiamano “short short story”, costruiti in modo tale da raggiungere in uno spazio ridottissimo un perfetto equilibrio e da ottenere immediatamente il coinvolgimento del lettore.

¹ Cortázar, “Del racconto breve e dintorni”, op. cit., 1329.

² Cortázar, “Alcuni aspetti del racconto”, op. cit., 1316.

³ Cortázar, “Del racconto breve e dintorni”, op. cit., 1332.

⁴ Carlo Lucarelli, *Il lato sinistro del cuore*, Einaudi, Torino, 2003, V

⁵ ibidem, V-VI

2. PARTE: Analisi dei racconti contemporanei - Parametri di osservazione - Testo come struttura

2.1. Motivi e temi dei racconti contemporanei

Il racconto tradizionale è un testo d'invenzione che attinge gli argomenti dal presente, dal passato o da un ipotetico futuro. Il contenuto può essere realistico e verosimile, ma può anche contenere elementi fantastici e irreali ed essere ambientato in classi sociali differenti. La scelta dei temi, il loro svolgimento e gli interventi più o meno diretti dell'autore, rispecchiano la sua concezione del mondo e, contemporaneamente, la realtà storica in cui vive. Il racconto moderno nella letteratura occidentale è caratterizzato da una scelta tematica riferita quasi esclusivamente al momento attuale e a situazioni di vita quotidiana riferite in prevalenza alla classe piccolo- o medio-borghese e, in numero ridotto, alla classe operaia e contadina. Non ci sono, in genere, storie esemplari che propongono modelli comportamentali o ideologici: le situazioni presentate vogliono piuttosto mettere in luce una realtà problematica, la quale offre più domande che soluzioni. L'autore propone delle storie che rispecchiano le difficoltà, i problemi, le incertezze e, più raramente, anche le aspirazioni e le speranze dell'uomo moderno, senza prendere però chiaramente posizione e senza commentare o interpretare. In questo atteggiamento l'autore rispecchia l'attuale epoca post-moderna, caratterizzata dalla mancanza di sistemi filosofici ed ideologici che offrano una visione organica e coerente del mondo e, quindi, caratterizzata dalla mancanza di punti di riferimento razionali che possano spiegarlo. L'epoca moderna è stata definita per questo "epoca della ragione debole". I problemi del mondo occidentale sono cambiati, rispetto solo ad un secolo fa; sebbene siano diminuite le preoccupazioni legate alla sopravvivenza, sono aumentati i problemi di tipo esistenziale, psicologico e morale, e l'illusione di poterli risolvere con interventi basati su di un'ideologia dei 'massimi sistemi' (l'ultimo dei quali è forse il marxismo) è definitivamente naufragata. Non ci sono più soluzioni, ma tutt'al più aggiustamenti. Per caratterizzare questa tendenza si usa spesso il termine *postmoderno*, usato ufficialmente per la prima volta dal filosofo francese Jean-François Lyotard nel testo *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* (1979).¹

Per i raccolti scelti per questa ricerca valgono le stesse considerazioni. I motivi ed i temi

¹ A partire dagli anni Settanta si usa il termine "postmoderno" per indicare il passaggio ad una nuova concezione culturale che segna la fine dell'età del moderno, i cui confini temporali non sono però chiaramente individuati. Per il concetto di "postmodernismo" si veda il saggio di Margherita Ganeri (1998), la quale distingue "tra un approccio al postmoderno come questione teorica, politica ed estetica e l'ideologia ben determinata del postmodernismo". (p. 6) "Se riferito al campo culturale, ["postmoderno"] può indicare, per un massimo di disvalore: superficialità, frivolezza, mancanza di originalità e colpevole attenzione alla commerciabilità dell'arte; e, per un massimo di valore: attualità, brillantezza, sofisticatezza, antielitarismo." (ibidem, 6) In Italia si parla di postmoderno a partire dalla seconda metà degli anni Settanta. Il postmodernismo è qui ben diverso dal movimento culturale nato in America negli anni Cinquanta. Secondo la Ganeri, *Il nome della rosa* (1980) di Umberto Eco è da considerarsi il "manifesto italiano del postmodernismo". (ibidem, 44)

sono quelli tipici della società italiana moderna, che coincidono spesso con quelli della società occidentale in generale e che il lettore ben conosce. In questi racconti sono presenti quasi tutte le problematiche che investono l'uomo moderno, ma ne mancano alcune che negli ultimi anni hanno acquistato un peso crescente, per esempio la prostituzione, la droga, l'AIDS, l'immigrazione straniera, l'influenza dei mass-media. Questi temi, tuttavia, si trovano abbastanza facilmente nella narrativa italiana contemporanea.

Quello che caratterizza e che accomuna i racconti moderni e contemporanei è l'atteggiamento nei confronti dei temi affrontati. I problemi di tipo sociale-politico e quelli di tipo personale-esistenziale non sono divergenti, ma sono visti come riflessi reciproci gli uni sugli altri ed accettati come realtà del quotidiano. Viene a mancare quindi la critica e l'impegno sociale e politico: anche i temi che coinvolgono la collettività, come l'emancipazione femminile, il pendolarismo e l'aborto, sono presentati come problemi individuali.

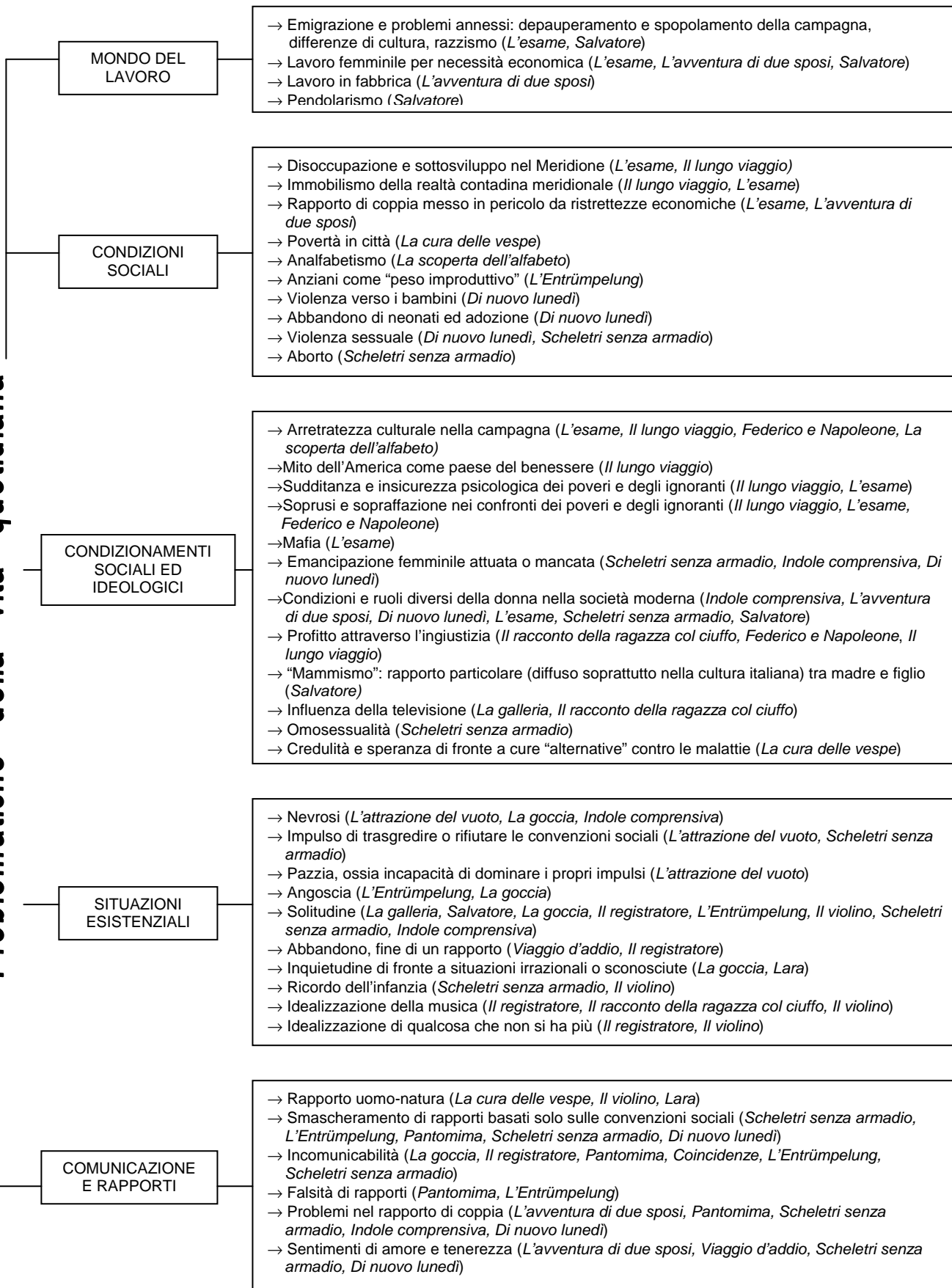
A differenza della cultura degli anni Cinquanta, fortemente impegnata e animata dallo 'spirito della Resistenza', della cultura degli anni Sessanta, influenzata dalla contestazione e dal bisogno di rivolta totale, e della cultura degli anni Settanta, rivolta ai problemi sociali, la cultura degli ultimi venticinque-trent'anni è caratterizzata da un progressivo affievolimento dell'impegno politico e sociale dei cittadini e dal loro disinteresse per una vita politica attiva con un conseguente ritiro nel privato e un dilagante qualunquismo ideologico.

"Non è più di moda che la letteratura combatta a favore di oppressi, emarginati, deboli e umiliati. (...) Ha vinto il capitale, il capitalismo non disturba più nessuno, c'è solo qualche ronzio. Non basta alzare la voce, se nessuno ti ascolta. (...) Sono morti, o quasi morti, i contestatori, i ribelli, gli utopisti e tutti quelli che volevano cambiare il sistema. Ha vinto il realismo, o meglio il pragmatismo."¹

All'interno di quella che può essere considerata la tematica generale, ossia le condizioni sociali ed esistenziali vissute come parti integranti del vivere quotidiano, distinguiamo vari temi specifici, che riportiamo nel seguente schema, citando anche i racconti a cui si riferiscono.

¹ Pedullà 1995, 75

Problematiche della vita quotidiana



Come si può notare, i temi più rappresentati nei racconti sono quelli legati alla condizione dell'uomo moderno all'interno di una società post-industriale che, se ha risolto in parte i problemi basilari di sopravvivenza (abitazione, alimentazione, lavoro) ha riscoperto nuovi problemi legati alla povertà di rapporti interpersonali: solitudine, incomunicabilità, rapporti problematici o non sinceri, mancanza e bisogno d'amore. I racconti moderni e contemporanei rispecchiano questa realtà sociale ed esistenziale. Tematizzando le difficoltà dell'esistenza umana in una società che non offre né protezione né soluzioni, i racconti offrono tuttavia interessanti spunti di riflessione, pur evitando di fornire indicazioni di tipo etico o ideologico.

L'atteggiamento con cui i vari temi e le problematiche ad essi connesse sono presentati, non è tuttavia mai tragico o disperato, perché l'uso linguistico e stilistico non permette il completo coinvolgimento emotivo. Talvolta vengono create delle situazioni che lasciano intuire un'evoluzione positiva, ma poi il finale non è quello che si aspetta il lettore. Spezzando bruscamente l'illusione di una situazione agognata ed idealizzata, l'autore (e con lui il lettore) ride di se stesso, della sua ingenuità. Essere capaci di ridere di se stessi significa sapersi mettere sopra gli eventi, sentirsi più forti degli eventi stessi, dai quali non ci si lascia abbattere. Significa inoltre saper accettare un mondo imperfetto, sul quale si mantiene, se non altro, almeno il controllo razionale.¹ Una caratteristica di gran parte dei racconti scelti per questa ricerca, è il fatto di essere divertenti, di suscitare cioè nel lettore un sentimento di piacere intellettuale, con cui considera la realtà presentata, pur nella sua drammaticità, possibile di miglioramento. Il riso e il sorriso, infatti, oltre a presentare con una certa benevolenza storture sociali e difficoltà esistenziali, considerano sempre la possibilità di un aggiustamento, mentre un atteggiamento di totale coinvolgimento in una situazione drammatica e di identificazione con i personaggi lascerebbe il lettore impotente.²

2.1.1. Titolo

Può accadere che, nell'analisi di un'opera narrativa, l'attenzione si concentri esclusivamente sul testo e si trascurino quegli elementi, come il titolo, che sono esterni alla narrazione. Eppure il titolo, in rapporto al testo di riferimento, ha un ruolo ed una funzione per nulla

¹ Riguardo alla capacità di ridere di se stessi, Eco scrive: "E se si ride, si sorride, si scherza, si architettano sublimi strategie del risibile – e siamo l'unica specie a farlo, poiché sono esclusi da questa sorte gli animali e gli angeli – è perché siamo l'unica specie che, non essendo immortale, sa di non esserlo. Il cane vede altri cani morire, ma non sa – almeno non sa per forza di sillogismo – che anche lui è mortale. Socrate lo sa. Ed è perché lo sa che è capace di ironia. Il comico e l'umorismo sono il modo in cui l'uomo cerca di rendere accettabile l'idea insopportabile della propria morte – o di architettare l'unica vendetta possibile contro il destino o gli dèi che lo vogliono mortale." (Eco, "Campanile: Il comico come straniamento". Conferenza tenuta nel maggio 1991 al Salone del Libro di Torino, in: Eco 1998, 91)

² Anche Bertolt Brecht, nelle indicazioni per il cosiddetto "episches Theater", considerava l'importanza del distacco o "straniamento" (Verfremdung) nei confronti della situazione rappresentata, affinché lo spettatore mantenga un atteggiamento critico e, quindi, possa trovare soluzioni possibili. (Cfr. *Über eine nichtaristotelische Dramatik*, 1940, e *Kleines Organon für das Theater*, 1948.) Il teatro di Brecht, tuttavia, a differenza dei racconti moderni, ha una funzione didattica, in quanto il suo compito principale consiste nello stimolare lo spettatore a prendere posizione e ad agire di conseguenza per cambiare la società. I sentimenti che il "teatro epico" vuole suscitare sono, perciò, indignazione, senso di giustizia, ribellione; sono questi i sentimenti che spingono all'azione; la comicità, invece, può esaurirsi nella risata.

secondari e non deve quindi essere sottovalutato.¹ Scegliere il titolo adatto per la propria opera è generalmente l'ultima operazione che l'autore svolge, il completamento del suo lavoro. Per quanto riguarda il romanzo, ad esempio, è talvolta l'editore che per motivi commerciali suggerisce o impone il titolo: è noto infatti il potere di attrazione o di antipatia che il titolo di un'opera esercita sul pubblico dei lettori.² Lo studio sistematico sulla problematica del titolo è una tendenza piuttosto recente e si riferisce soprattutto all'ambito giornalistico o alla pubblicità. La critica letteraria ha preso spesso in considerazione il titolo di un'opera, "ma saltuariamente e marginalmente, in margine cioè all'approfondimento di problemi di altro tipo, che potevano essere di carattere filologico, estetico-teatrale, di natura linguistica, ecc."³ L'importanza del titolo è comunque largamente riconosciuta, tanto che alcuni critici definiscono il testo come l'insieme del titolo e dell'opera: un testo può quindi considerarsi completo quando unisce il titolo e il cotesto.⁴ Secondo Lämmert il titolo dà spesso al narratore l'occasione di inquadrare l'oggetto o il tema principale dell'opera ed indirizzare in tal modo l'attenzione del lettore nella direzione desiderata:

"(...) der Titel gibt häufig genug schon direkte Hinweise zur Aufschlüsselung des Geschehens, des Themas oder des Werksinnes, ehe noch eine Aufklärung des Lesers durch den Text stattgefunden hat."⁵

Questa funzione del titolo si adatta particolarmente ad opere narrative di grandi dimensioni (poemi, romanzi), dove al titolo viene a volte aggiunto un sottotitolo che riassume il contenuto dell'opera e può offrire indicazioni sul luogo, sui personaggi e sull'andamento dell'azione. In tal modo, sostiene Lämmert, il narratore può iniziare tranquillamente con dei preamboli ed inserire lunghi episodi, senza distogliere l'attenzione e la partecipazione del lettore alle vicende principali, perché egli già conosce in sintesi l'argomento dell'opera.⁶

¹ L'importanza ed il significato del titolo e la sua "influenza suggestiva" sul lettore sono stati analizzati in chiave psicologica da Günther Kandler (*Vorstudien zu einer Theorie der sprachlichen Andeutungen*, Bonn, 1950) soprattutto per quanto riguarda la stampa. Le riflessioni della ricerca si possono estendere comunque anche ad altri campi, come ad esempio quello letterario. Alcune indicazioni a questo riguardo sono contenute nel capitolo "Zweitsinn in Literartiteln" dell'opera citata. Sui titoli di giornale ci sono numerosi studi francesi e italiani (cfr. Di Fazio Alberti, 1984). Fra gli studi più completi sul senso veicolato dai titoli di determinate opere, citiamo quelli di Leo H. Hoek: "Description d'un arconte: préliminaires à une théorie du titre a partir du Nouveau Roman" (in: J. Ricardou e F. van Rossum-Gyon (a cura di), *Le Nouveau Roman: Hier et Aujourd'hui*, 10/18, vol. 1, Paris, 1972); "Pour une sémiotique du titre" (*Document de Travail 20/21 D*, Università di Urbino, 1973); *La marque du titre* (Le Haye-Paris-New York, Mouton, 1981), riportati nel saggio della Di Fazio Alberti (1984); Genette, *Seuils*, 1987 (cap. "Les titres", 54-97).

Sulla spropositata importanza che talvolta viene data al titolo (soprattutto da parte di alcuni autori) ironizza lo scrittore David Lodge, riassumendo in tal modo la questione: "Forse i titoli significano di più per gli autori che non per i lettori, i quali, come ogni scrittore sa, spesso dimenticano o confondono i titoli dei libri di cui si pretendono ammiratori." (Lodge, 1995, 251)

² Nel suo breve saggio "Titoli", T.W. Adorno riflette sul ruolo del titolo in un'opera letteraria e sulla sua importanza per la fortuna editoriale dell'opera stessa. Egli cita come esempio l'editore Peter Suhrkamp, che, a suo parere, "aveva per i titoli delle doti impareggiabili". (p. 7). Adorno sostiene che il titolo è strettamente connesso all'opera, ma non dovrebbe essere troppo esplicito, né arbitrario o troppo ermetico. (*Note per la letteratura*, vol. I, Torino, Einaudi, 1979)

³ Di Fazio Alberti 1984, 14

⁴ cfr. Ibidem, 17

⁵ Lämmert 1967, 144

⁶ "Hier erfahren wir Zeit und Ort, das Ablaufgerippe und den glücklichen Ausgang der Handlung, Namen, Herkunft, und Alter der Hauptperson, und so kann der Erzähler getrost umschweifend beginnen und lange Episoden einschieben – der Leser weiß Kern- und Episodenhandlungen nach dieser Vorwegnahme an Ort und Stelle wohl zu scheiden und ist des Endes bereits gewiss, ohne dass jedoch seine Anteilnahme an den einzelnen Vorgängen

Tra le funzioni principali che può avere il titolo di un'opera narrativa, la Di Fazio Alberti ne cita sei¹, ma considera predominanti le prime tre:

“la *fatica* e la *conativa* (in quanto, nei riguardi del lettore, si stabilisce un contatto e si attua un richiamo con tutte le implicazioni di carattere pubblicitario che questo comporta) e la *metalinguistica* (in quanto il referente non è extralinguistico ma è sempre il cotesto)². (...)”

Le altre tre funzioni del linguaggio possono diventare predominanti di volta in volta, a seconda dei casi, sempre in combinazione con le precedenti: la *poetica* quando il titolo s'impone anche per una particolare struttura linguistica, tale che può liberare sensi latenti della lingua; l'*emotiva* quando il titolo, incentrato sulla prima persona, fa prevedere un narratore o, più genericamente, un enunciatore direttamente implicato in ciò che sarà detto all'interno del libro; la *referenziale* quando vi è un riferimento, esplicito, alla realtà extralinguistica.³

Anche nei racconti moderni e contemporanei il titolo funge da stimolatore di interesse e curiosità e svolge dei compiti specifici: suggerisce la soluzione, crea aspettative, offre indizi per la comprensione, fornisce chiavi di interpretazione. A volte il titolo rappresenta la sintesi della storia narrata, riducendola ad un concetto essenziale: *Il lungo viaggio* (Sciascia); *Viaggio d'addio* (Luzi); *La cura delle vespe* (Calvino); *Coincidenze* (Benni), *La scoperta dell'alfabeto* (Malerba). Il titolo diventa quindi parte integrante del racconto; Lämmert lo definisce “prolessi introduttiva”⁴, in quanto esercita una funzione anticipatrice.

Frequentemente il titolo introduce l'immagine chiave del racconto, che assume valore simbolico, come nei racconti: *Il registratore* e *Una goccia* di Buzzati; *Il violino* di Erri de Luca; *L'esame* di Sciascia; *La galleria* di Gino & Michele. Qualche volta la parola chiave è il nome del protagonista del racconto: tutto infatti gli ruota attorno, la realtà ha valore solo in quanto percepita da questa figura, come nei racconti *Salvatore* (Gino & Michele) e *Lara* (Benni).

Quando l'elemento principale del racconto è presente nel titolo, esso è accompagnato generalmente dall'articolo determinativo. Secondo la norma grammaticale, l'articolo determinativo indirizza l'attenzione verso la preinformazione; il titolo, tuttavia, non si riferisce a nessuna preinformazione. L'alta frequenza dell'articolo determinativo nei titoli si giustifica, secondo Weinrich, nella funzione principale del titolo stesso, che consiste nello stimolare curiosità:

“I titoli con i loro articoli determinativi sono (...) suggestivi, perché essi rinviano il passante (per il quale i titoli sono concepiti) a una preinformazione che egli ancora non possiede. È proprio questo a colpirlo e a farlo fermare per un momento. Infatti, il titolo segnala una certa preinformazione che il nostro passante non possiede. Al confronto con il livello d'informazione di altri gli manca qualcosa, o almeno egli teme che qualcosa gli manchi. Così egli reagisce e diviene, se il trucco (consapevole o inconsapevole) dell'autore riesce, acquirente e lettore del libro. La lettura del libro gli dà, poi, tutte le informazioni necessarie per comprendere perfettamente il suo titolo e per rimuovere l'inquietudine semiologica da lui provata quando ha visto il titolo.”⁵

im geringsten geschmälert wäre.” (Lämmert 1967, 146)

¹ Si tratta delle sei funzioni linguistiche che il linguista russo Romàn Jakobsòn ha messo in relazione con gli elementi della comunicazione, in base alle ricerche impostate dal Circolo linguistico di Praga sulla lingua come sistema di segni.

² Le prime due funzioni, la fatica e la conativa, possono ricorrere anche in altri elementi del testo: i caratteri tipografici; le pagine di copertina con le indicazioni consuete (nome dell'autore, eventuale sottotitolo, nome della casa editrice e della collana, il prezzo, la scheda di presentazione dell'opera, le note bio-bibliografiche sull'autore); la forma grafica (eventuali disegni); il formato; il tipo di carta e di rilegatura; l'eventuale fascetta pubblicitaria.

³ Di Fazio Alberti 1984, 23

⁴ “Einführende Vorausdeutung” (Lämmert 1967, 143)

⁵ Weinrich 1977, 63

Prima o poi il titolo si comprende quasi sempre. A volte, quando il titolo è particolarmente enigmatico, la spiegazione è fornita dallo stesso narratore in una specie di 'cappello introduttivo', nel quale giustifica il titolo e contemporaneamente introduce la storia. Così avviene per i racconti *L'Entrümpelung*¹ (Buzzati) e *L'attrazione del vuoto* (Campanile).

Quando la parola-chiave del racconto non è accompagnata dall'articolo determinativo, l'attenzione si sposta dall'oggetto in questione alla narrazione; il titolo assume significato allusivo o generalizzante. I titoli *Viaggio d'addio*, *Pantomima* e *Coincidenze* hanno valore esemplificativo, il lettore può fare solo congetture generiche. L'articolo indeterminativo nel titolo *Una goccia* attenua invece l'importanza della goccia stessa ed è usato in modo ironico dall'autore, per banalizzare un fenomeno che, nel racconto, assume un significato spropositato.

Alcuni titoli giocano con la lingua, creando nel lettore curiosità, stimolando associazioni e portandolo a fare congetture; solo dopo aver letto il racconto si può risolvere, in parte, l'enigma del titolo; ma più spesso, anziché soluzioni, vengono offerti nuovi interrogativi. Appartengono a questa categoria i racconti *L'Entrümpelung* di Buzzati, *Scheletri senza armadio* della Covito e *Di nuovo lunedì* della Tamaro.²

All'inizio del racconto *L'Entrümpelung* l'autore spiega il significato del titolo, certamente enigmatico per il lettore che non conosce il tedesco. Il termine tedesco è usato con l'articolo italiano, come se si trattasse di un concetto che non ha l'equivalente in questa lingua. Il lettore apprende che si riferisce ad un'usanza di origine nordica che consiste nel fare pulizia, nello sgomberare dalle case oggetti vecchi ed ormai inservibili. Nel racconto questa operazione comporta però anche lo sgombrare dei vecchi, considerati pesi inutili come "le immondizie e i ferri vecchi". Quest'usanza, ci dice ancora l'autore, è praticata "nella metropoli dell'Inferno", chiaramente simbolo delle metropoli della Terra in un futuro più o meno lontano. La spiegazione, però, non giustifica completamente la scelta di un titolo così strano. Il lettore è tentato a chiedersi, per esempio, perché l'autore usi proprio un termine tedesco. Per la risposta si possono fare solo congetture. Il titolo resta quindi un enigma da interpretare.

Il titolo del racconto di Carmen Covito, *Scheletri senza armadio*, richiama la nota locuzione metaforica: "scheletri nell'armadio"; l'espressione indica un'esperienza o un episodio spiacevole della propria vita, di cui ci si vergogna e che si vorrebbe volentieri nascondere, mettere metaforicamente nell'armadio. Gli "scheletri" di questo racconto sono scheletri reali, reperti archeologici apparentemente privi di connotazioni simboliche. Il titolo, alla luce della storia narrata, si ricollega tuttavia alla metafora. La narratrice, per il bene del nipote, vorrebbe che questi scheletri non assumano il significato traslato di verità spiacevole e non si costruisca per loro un "armadio" (simbolo di silenzio, sovrastrutture, menzogne) in

¹ Più avanti ci occuperemo ancora di questo strano titolo.

² Nei titoli di romanzi si è notata spesso una duplice funzione: oltre a quella di anticipazione e di guida, ci sarebbe anche quella di dissimulazione e di mascheramento, in quanto il titolo "presenta un enigma da svelare". (cfr. Di Fazio Alberti 1984, 22)

cui imprigionarli. Il racconto però non rivela se gli scheletri rimarranno per sempre “senza armadio”.

Il racconto-diario della Tamaro *Di nuovo lunedì* riprende nel titolo uno stereotipo linguistico, usato per indicare una situazione ripetitiva, sempre uguale, monotona e oppressiva, soprattutto riferita al mondo del lavoro. Lunedì, infatti, è l’inizio della settimana lavorativa della protagonista, che è contemporaneamente la scrittrice del diario. Solo al termine della lettura si può tentare un’interpretazione diversa: il senso di oppressione e di impotenza, attribuito alla situazione, in realtà scaturisce dall’ingenuità, o meglio, dall’ottusità dell’io narrante che, attraverso il suo diario, ci offre un’interpretazione fuorviante della realtà.

In alcuni casi la funzione esplicativa del titolo del racconto è rafforzata dal titolo della raccolta di cui fa parte. Nel racconto di Calvino *La cura delle vespe* il titolo anticipa già la sintesi della vicenda, ma il sovra-titolo che lo introduce come una didascalia (“Primavera”) e il titolo dell’intera raccolta (“Marcovaldo ovvero Le stagioni in città”) aggiungono ulteriori informazioni. Anche per *L’avventura di due sposi* vengono offerte indicazioni aggiuntive nel titolo della raccolta da cui il racconto è stato tratto: *Gli amori difficili* (Calvino).

Il titolo del racconto di Achille Campanile *Pantomima* avverte che si tratta della rappresentazione caricaturale di una situazione di vita reale, ma lo strano titolo dell’intera raccolta, *Gli asparagi e l’immortalità dell’anima*, ne anticipa il carattere umoristico ed assurdo¹, tipico anche dell’altro racconto della stessa raccolta: *L’attrazione del vuoto*. Anche per il racconto di Stefano Benni, *Il racconto della ragazza col ciuffo. La chitarra magica*, ci è offerta un’ulteriore chiave interpretativa dal titolo della raccolta in cui è inserito: *Il bar in fondo al mare*; la stranezza del titolo ci avverte che le vicende sono situate in un’altra dimensione, dove il magico e l’irreale fanno parte della normalità.

¹ Nel brano che dà il titolo alla raccolta, *Asparagi e immortalità dell’anima*, l’autore cerca scherzosamente di mettere in relazione le due cose, ma conclude che “da qualunque parte si esamini la questione, non c’è nulla di comune fra gli asparagi e l’immortalità dell’anima.”A. Campanile, *Gli asparagi e l’immortalità dell’anima*, Rizzoli, Milano, 1974, 65

2.2. Parametri di osservazione per l'analisi di racconti italiani contemporanei

Sulla base di un modello di osservazione facilmente trasferibile ed applicabile ad altri testi narrativi, si intende ricercare e definire quali sono le caratteristiche del racconto italiano contemporaneo, per mezzo dell'analisi di alcuni racconti, che possono considerarsi come un 'campione di tendenze significative' di questo genere narrativo nella scena letteraria italiana degli ultimi quarant'anni. Sono stati rilevati a questo scopo dei parametri (o 'punti di osservazione', o 'livelli testuali') attraverso i quali un racconto può essere scomposto ed esaminato analiticamente. Essi corrispondono in parte ai sotto-capitoli che seguono, le cui voci principali sono: la composizione; il narratore e il punto di vista; la dimensione del tempo; le modalità narrative; i personaggi e la loro caratterizzazione; il discorso dei personaggi; la dimensione dello spazio; la lingua usata; i Tempi della narrazione.

Come abbiamo detto precedentemente¹, l'interpretazione del testo letterario deve tener conto contemporaneamente di tutti gli elementi dei vari livelli narrativi, anche se durante la sua analisi vengono messi in primo piano solo uno alla volta.

2.2.1. Modelli di composizione. Esempi dai racconti moderni

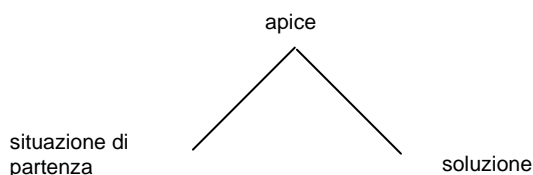
Nel 1928 Vladimir Jakovlevic Propp, nel suo libro *La morfologia della fiaba*, aveva analizzato le fiabe tradizionali russe ed aveva definito un modello di composizione narrativa, applicabile a tutte le fiabe e al racconto di tipo tradizionale. Considerando un'opera narrativa a livello di "fabula" (gli eventi nella loro successione logico-temporale)², si possono individuare nella sua struttura, secondo questo modello, tre distinti momenti:

- la situazione di partenza, nella quale assistiamo a qualcosa che crea disequilibrio: può trattarsi di un avvenimento concreto, come una disgrazia, una malattia, un incontro o una minaccia; ma può anche essere una situazione psicologica o soggettiva, come l'insoddisfazione della propria condizione, un desiderio, un ricordo improvviso;
- l'evoluzione della situazione o "la via dell'eroe", ossia lo sviluppo degli avvenimenti fino al raggiungimento di un climax: in questa fase si assiste ad un concatenarsi di eventi più o meno avventurosi, più o meno pericolosi, più o meno positivi;
- la soluzione o "lo scioglimento", ossia la conseguenza, l'esito dei vari avvenimenti: essa ha funzione liberatoria, perché la tensione si allenta e il disequilibrio iniziale viene ricomposto.

Il modello di questa struttura può essere raffigurato con il seguente grafico, nel quale si riconoscono quasi tutti i generi letterari tradizionali basati sulla costruzione di una storia, siano essi di tipo narrativo, drammatico o lirico (ad esempio la "ballata"):

¹ Capitolo 1.7. Racconto come sistema aperto. Problemi di interpretazione.

² Cfr. capitolo 2.2.2.1. Ordine cronologico e ordine narrativo. Fabula e intreccio.



La validità di questo modello non è messa in discussione, nonostante ci siano opere che se ne discostano o addirittura lo sovvertono. Per quanto riguarda il dramma è significativa, ad esempio, la sperimentazione di G. Hauptmann alla fine dell'Ottocento¹ o l'innovazione del "teatro epico" di B. Brecht nella prima metà del Novecento. Anche il nuovo genere letterario del XX secolo, definito "short story" in ambito anglo-americano e "Kurzgeschichte" in ambito tedesco, sovverte la tradizionale struttura della 'novella borghese' e del racconto tradizionale e si caratterizza per la sua composizione aperta. La sua influenza si fa sentire anche sul racconto italiano, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale. Man mano che il racconto moderno si stacca da un modello di riferimento tradizionale e cerca nuove forme espressive, il modello di riferimento diventa insufficiente e, addirittura, si può faticare a trovare una vera 'storia'. È il caso di quei racconti dove sembra che non succeda niente; dove alla narrazione di un'azione si sostituisce la descrizione di una situazione apparentemente statica; dove la narrazione inizia immediatamente nel bel mezzo della situazione o dell'azione, senza preamboli; dove la problematica è solo proposta e non svolta; dove il finale è lasciato aperto o, addirittura, viene omesso.

L'azione di una vicenda può essere sostituita dal flusso di pensieri e sensazioni, come nel caso del racconto di Mario Luzi, *Viaggio d'addio*. La cornice del racconto è la gita in macchina che un uomo e una donna compiono per l'ultima volta assieme. Il valore di questo viaggio e la relazione esistente fra i due personaggi si apprendono solo dai pensieri dell'uomo, l'io-narrante. Senza rivolgersi la parola, l'uomo e la donna, che si sono conosciuti durante una breve vacanza, compiono il viaggio che hanno già fatto tante altre volte, coscienti entrambi di stare assieme per l'ultima volta, prima di tornare, ognuno, alla propria vita. Il titolo rappresenta quindi il riassunto della vicenda reale, l'azione del racconto, mentre la vera storia, quella soggettiva, si svolge nella mente dell'uomo. L'itinerario del viaggio, che l'uomo riporta esattamente citando i luoghi che la macchina percorre, è cadenzato dal ritmo dei suoi pensieri, nei quali ricostruisce la relazione affettiva, rievoca l'intensità del legame fatto soprattutto di silenzi, esamina le proprie emozioni e si fa interprete anche di quelle della donna. Nella struttura di base di questo racconto, tuttavia, si riconosce ancora il modello tradizionale: c'è un inizio (la partenza dell'ultimo viaggio), un'evoluzione (la memoria

¹ La struttura del dramma "naturalista" di Gerhart Hauptmann *Die Weber* (1892) presenta, ad esempio, una successione di scene e situazioni con lo stesso valore e la stessa funzione, in contrapposizione al "dramma classico" che si basa sullo sviluppo e sulla soluzione di un conflitto.

sollecitata dalle tappe del viaggio) ed un finale (la separazione annunciata).

Gli eventi che determinano un cambiamento nella situazione di partenza possono essere reali o immaginati, possono cioè non avvenire concretamente, ma esistere solo nella fantasia di un personaggio. Questo potrebbe essere il caso del racconto *La galleria* di Gino & Michele. Qui la successione degli avvenimenti è scandita dal pensiero della protagonista, seduta nello scompartimento di un treno assieme ad altri tre passeggeri. Mentre il treno percorre al buio una delle numerose gallerie del tragitto Bologna-Firenze, la donna si sente improvvisamente toccare e baciare; scende a Firenze senza aver capito chi dei tre viaggiatori l'abbia toccata. Lo svolgimento della vicenda è frammentato dal caotico flusso di pensieri e sensazioni che la protagonista riporta secondo il procedimento analogico di concatenazione di idee: in esso si intrecciano ricordi, considerazioni, valutazioni, previsioni e anticipazioni temporali. Alla fine può sorgere il dubbio se l'episodio dello sfioramento e del bacio sia veramente accaduto o non sia piuttosto una fantasia o una sensazione della protagonista, un sogno ad occhi aperti, oppure uno dei tanti pensieri che si affollano nella sua mente.

La struttura tradizionale e canonica del racconto dispone il lettore ad attendersi un'evoluzione nella storia. Le attese sono rafforzate dall'uso dei Tempi verbali corrispondente alla norma grammaticale: l'*imperfetto* indica una condizione o un'azione già presente, su cui si inseriscono gli avvenimenti che danno luogo alla trasformazione, espressi generalmente con il *passato remoto*.¹

Una deviazione dalla norma, sia essa riferita all'uso dei Tempi o alla struttura compositiva, disattende le aspettative del lettore e provoca effetti diversi. Lo scarto è generalmente un espediente retorico-stilistico di cui si serve l'autore consapevolmente per raggiungere un effetto particolare: può suscitare stupore, ironia, comicità; può spostare l'attenzione su aspetti non scontati; può indurre a riflettere; può stimolare particolari emozioni; o può semplicemente dimostrare che la norma non è assoluta.

La devianza dalla norma è una caratteristica che riscontriamo in quasi tutti i racconti che abbiamo esaminato e che si manifesta nei suoi elementi formali, da noi individuati e catalogati come parametri di osservazione. Anche gli elementi formali del racconto, quindi, oltre ai suoi contenuti, concorrono a denunciare il decadimento di punti fermi e di certezze della società occidentale moderna, causa di disagio e di disorientamento.²

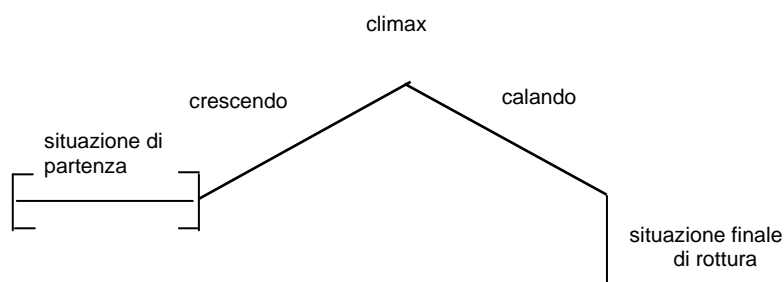
Il racconto *Coincidenze* di Stefano Benni offre un esempio di rottura nei confronti di uno sviluppo scontato o prevedibile delle vicende narrate. Il modello tradizionale di composizione è rispettato: un uomo ed una donna si incontrano su un ponte e confessano di essere innamorati l'uno dell'altro. Poi ognuno prosegue per la sua strada, come se non fosse successo nulla. In realtà è successo qualcosa, che ha modificato la condizione di partenza:

¹ Cfr. capitolo 2.2.8.2.1. I principali Tempi della narrazione: imperfetto e passato remoto.

² A questo riguardo si rimanda ai capitoli: 1.4. Tendenze della narrativa occidentale dalla fine del XIX secolo (I PARTE); e 2.1. Motivi e temi dei racconti contemporanei (II PARTE).

dopo il dialogo e la separazione dei due protagonisti, rimane la certezza che non potrà più esserci fra di loro un altro tentativo di avvicinamento e di contatto. La situazione finale è quindi peggiore di quella di esordio. Il disequilibrio iniziale, anziché essere risolto, è rafforzato. Il finale, tuttavia, non rispetta le attese suscitate nel corso della narrazione. L'intreccio del racconto (la disposizione degli avvenimenti scelta dall'autore per narrare la storia) coincide con la fabula (ordinamento cronologico e consequenziale degli eventi) e risulta perciò molto semplice e lineare. Gli elementi che caratterizzano la scena: un ponte, un uomo e una donna, una sera piovosa, sono stereotipi che lasciano presagire un'evoluzione scontata della vicenda. Il dialogo che si svolge tra i due personaggi, la loro affinità e la loro perfetta sincronia e corrispondenza, sottolineati da una banale colonna sonora romantica ("la malinconica sirena di un battello") rendono prevedibile il finale: il lettore si attende l'inizio di una storia d'amore, intensa, esagerata ed eccezionale come la lingua che usano i personaggi. Ma l'attesa è insoddisfatta e l'esito è sconcertante: l'incontro dei due protagonisti, le loro romantiche fantasie, non solo non si concretizzano in una prevedibile storia d'amore, ma sorprendentemente determinano l'impossibilità di un'evoluzione in questo senso.

Possiamo rappresentare graficamente la composizione del racconto nel seguente modo:



L'incontro iniziale dei protagonisti si evolve in crescendo con l'intensificarsi dei loro sentimenti e delle loro fantasie, fino a raggiungere il culmine scandito dal suono fuori campo (la sirena di un battello); la tensione procede quindi in calando, fino al finale inatteso, con il quale si esaurisce la possibilità di un ulteriore sviluppo.

Quale può essere il senso di questa brusca deviazione dalla norma narrativa? È sempre problematico ed azzardato voler riconoscere una precisa intenzione dell'autore nella sua opera: l'autore stesso ne può essere inconsapevole. L'interpretazione critica, tuttavia, si basa sugli elementi obiettivi del testo e sulla particolarità del suo intreccio e ne suggeriscono la soluzione o le possibili soluzioni. Nel caso di questo racconto si possono tentare svariate risposte, tutte ugualmente plausibili. La sorpresa del finale può essere considerata essenzialmente come una tecnica di comicità: in tal caso il racconto sarebbe stato costruito proprio in funzione dell'imprevedibilità (o arguzia) del suo finale, come una barzelletta o una farsa. Un'analisi più attenta può suscitare ulteriori interrogativi: la brusca rottura di una situazione scontata vuole forse mettere in guardia dall'illusione che tutto quello che è

letterario abbia sempre un senso profondo? Il fallito sviluppo della storia d'amore allude forse al fatto che la realtà è ben diversa dai sogni e dalle fiabe? Oppure vuole farci riflettere sull'incapacità dell'uomo moderno di stabilire un contatto personale autentico? Qualunque sia la risposta, la deviazione dalla norma stimola una spontanea riflessione nel lettore, seppure il racconto mantenga un tono leggero e scanzonato. Nonostante l'apparente disimpegno verso le questioni sociali, il racconto contemporaneo non rinuncia infatti ad un confronto con gli aspetti problematici della società a cui l'uomo è esposto¹ e, anche se quasi mai prende posizione, induce il lettore a confrontarsi con il problema proposto.

Altri racconti moderni invitano in modo discreto, attraverso la particolarità della loro struttura, ad una riflessione. Una novità rispetto al modello compositivo tradizionale di tipo lineare, è rappresentata dal racconto *L'avventura di due sposi* di Calvino. Non c'è qui una vera storia, ma una successione di piccoli fatti che si ripetono sempre uguali tutti i giorni, raccontati nell'ordine cronologico in cui si svolgono. Il tempo che trascorrono assieme due giovani sposi, condannati a vivere separati perché lavorano in fabbrica con turni diversi, si riduce a pochi minuti della mattina e della sera, quando uno si prepara a partire e l'altro arriva dal lavoro. In questo breve spazio di tempo le azioni, i dialoghi, i pensieri dei due sposi si ripetono puntualmente uguali; ognuno svolge senza entusiasmo le consuete attività di routine anche durante l'assenza dell'altro, perché entrambi vivono solo nell'attesa che l'altro ritorni e che ricominci un nuovo giorno. Talvolta sembra che succeda qualcosa di diverso (un abbraccio imprevisto, uno screzio, un risveglio con il caffè a letto), ma sono differenze minime da quello che è il consueto trantran. L'andamento di questo racconto non è dunque lineare, ma circolare: tutti i piccoli avvenimenti si succedono concatenati come punti su una circonferenza, senza un vero inizio e senza una vera fine. La ripetitività delle azioni e la monotonia della quotidianità è rimarcata dall'uso del Tempo imperfetto, che esprime in questo racconto principalmente l'effetto di senso dell'iteratività.²

Anche il racconto *Salvatore* di Gino & Michele inizia con un procedimento simile: un evento si ripete uguale tutti i giorni (un'ora di tragitto in treno per andare al lavoro) ed il protagonista è indotto ogni volta a fare gli stessi pensieri, le stesse considerazioni, le stesse divagazioni. In questo racconto però, verso la fine, la narrazione si focalizza su una giornata singola, non perché vi succeda qualcosa di particolare, ma solo per evitare di rimanere nella circolarità, dove qualsiasi sviluppo imprevisto sarebbe negato. A questo punto il racconto incomincia ad essere una vera storia, con un'evoluzione ed uno scioglimento: la conclusione, infatti, è il momento più importante. Possiamo dire che il racconto è stato costruito in funzione della sorpresa finale. Come avviene nel racconto *Coincidenze*, la situazione si sviluppa in un senso che sembra scontato finché, alla fine, le attese del lettore vengono bruscamente deluse. Nel finale la donna prende inaspettatamente la parola e si rivolge a Salvatore con un

¹ Cfr. capitolo 2.1. Motivi e temi dei racconti contemporanei.

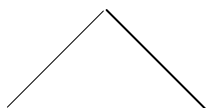
² Sugli "effetti di senso" del Tempo imperfetto si rimanda al capitolo 2.2.8.2.1. I principali Tempi della narrazione: imperfetto e passato remoto.

gesto d'affetto. La sua voce sembra risvegliare e richiamare alla realtà il protagonista e, contemporaneamente, segnala al lettore che la narrazione subisce un cambiamento, preparandolo ad una svolta nella vicenda. La rivelazione finale, tuttavia, supera le normali aspettative. La sorpresa arriva con l'ultima parola, che produce un effetto comico e tragico allo stesso tempo; il senso del racconto è racchiuso in quest'unica, ultima parola: solo alla fine si viene infatti a sapere che la misteriosa donna che viaggia tutti i giorni assieme a Salvatore sul treno, l'oggetto dei suoi pensieri e delle sue fantasie, è la sua "mamma".

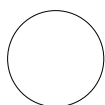
Una variazione rispetto all'andamento circolare e a quello lineare e, in un certo senso, una sintesi fra i due, è rappresentata dal racconto di Grazia Livi *Indole comprensiva*. Lo schema della composizione può essere rappresentato da un cerchio sul quale ruota l'esistenza attuale della protagonista, scandita da azioni ed eventi sempre uguali e prevedibili. Un lungo flash back ripercorre sinteticamente in successione lineare la vita della donna, fornendo la spiegazione di come è giunta alla condizione attuale, caratterizzata da una routine di cui inizia a sentire il peso in modo ancora inconsapevole. Ad un certo punto il cerchio sembra aprirsi per un evento nuovo: la visita e la conversazione di un'amica. In realtà anche questo avvenimento va a inserirsi sulla stessa ruota. Lo schema rimane quindi circolare. Piccoli indizi lasciano prevedere che il cerchio ad un certo punto si spezzerà e l'esistenza riprenderà un corso lineare, ma in declino. (A meno che la protagonista non riesca a vivere in modo più consapevole, cosa che per ora sembra improbabile.)

Troviamo una struttura particolare anche nel racconto *Una goccia* di Buzzati. La situazione che viene qui descritta si è verificata inspiegabilmente ed inaspettatamente: una goccia, invece di cadere, si arrampica su per le scale, contraddicendo la legge di gravità. L'evento, di per sé piuttosto insignificante ed innocuo, suscita inquietudine proprio per la sua illogicità. L'unico avvenimento del racconto è il movimento anomalo della goccia, che mette in uno spiacevole stato di incertezza e smarrimento gli sfortunati inquilini del caseggiato e per il quale non si vede soluzione. Manca quindi, nel racconto, l'evoluzione, lo sviluppo di una situazione: l'atmosfera che domina i personaggi e che investe il lettore è una spiacevole sensazione di pericolo imminente, di immobilismo e fatalità. Nella rappresentazione grafica della struttura di questo racconto predomina la linearità, senza la prospettiva di una svolta.

I vari tipi di composizione possono essere rappresentati graficamente nel seguente modo:



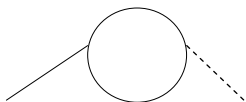
andamento lineare: inizio,
apice e conclusione



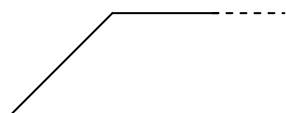
andamento circolare: ogni
momento può essere inizio o fine



inizio circolare, sviluppo lineare
con soluzione finale



inizio lineare, sviluppo circolare e
possibile (o prevedibile) ripresa
lineare



mancanza di sviluppo:
situazione modificata, senza
possibilità di soluzione

2.2.1.1. Strutture particolari: contrasto e fuga

La struttura di un racconto può essere fortemente determinata da un particolare tipo di composizione. Fra i più evidenti ed incisivi ci sono il contrasto e la fuga.

Il contrasto a livello di struttura rispecchia altri contrasti più o meno evidenti del racconto (tra personaggi, tra situazioni, tra elementi grammaticali, ecc.) e li mette ulteriormente in risalto.

Il racconto di Buzzati *Il registratore* è costruito interamente su contrasti; possiamo dire paradossalmente che il tema principale di questo racconto è proprio il contrasto. Troviamo opposizione fra momenti differenti (situazione precedente - situazione successiva); fra realtà e ricordo (situazione presente - idealizzazione del passato); fra personaggi (lui - lei); fra sentimenti (rabbia / aggressività - tristezza / abbandono); contrasto fra soggettività e oggettività; contrasto fra suoni (divini - odiati); ed altri ancora.¹

Nel racconto della Tamaro *Di nuovo lunedì*, il contrasto, in questo caso fra soggettività dell'io-narrante e realtà, è meno evidente: si fa appello alla capacità del lettore di interpretare i fatti. La protagonista, attraverso la stesura del diario, descrive avvenimenti, osserva comportamenti, riporta atteggiamenti dall'ambiente in cui vive; il lettore è portato a valutare spontaneamente questi fatti e a confrontare la propria interpretazione con quella di chi scrive. In questa attività il lettore viene coinvolto sia a livello intellettuale che emotivo, perché quasi subito si accorge che la narratrice non interpreta correttamente la realtà che descrive. La divergenza fra io-narrante e lettore è risolta nel finale, dove viene riportato a sorpresa il diverso punto di vista di un altro personaggio, quello della piccola Dorrie, che chiarisce in parte l'ambiguità in cui si è trovato il lettore.

¹ La composizione basata su contrasti è evidenziata nell'analisi testuale del racconto, riportata nel capitolo 3.1.2. Il registratore (III PARTE).

Il concetto di 'fuga' deriva dal mondo della musica: si definisce 'fuga' un brano musicale nel quale un tema viene costantemente ripetuto; a questo tema principale se ne affiancano altri, che si ripetono anch'essi con leggere variazioni, intrecciandosi armoniosamente. Non capita spesso di trovare questo tipo di composizione in un'opera narrativa. Un racconto costruito come una fuga assume facilmente un carattere lirico-musicale. Le frasi sono generalmente brevi ed incisive e la loro ripetizione conferisce un ritmo particolare alla narrazione. L'inserimento dei temi, la loro costante comparsa con lievi variazioni, il loro contrasto ed intreccio sottolineano e potenziano l'espressività del racconto e coinvolgono emotivamente il lettore. Struttura e temi devono essere calibrati in modo tale da sortire un piacevole effetto armonico. Fra i testi scelti per questo lavoro troviamo la composizione a fuga nei racconti *Il registratore* e *Il violino*, entrambi costruiti in modo esemplare. I temi che si susseguono e si intrecciano nel primo sono: il rapporto di coppia, la musica, l'amore, l'odio, la solitudine; nel secondo racconto: la musica, il lavoro, il senso del vuoto, il pericolo, la morte. Il continuo rincorrersi ed intrecciarsi dei vari motivi coinvolgono emotivamente il lettore e contribuiscono a far emergere il significato di fondo di questi racconti, racchiuso nel legame fra i personaggi.¹

Possiamo riscontrare una composizione a fuga anche nel racconto di Gino & Michele *La galleria*: i temi che qui ricorrono hanno la funzione del cosiddetto "tormentone", tecnica usata nel genere comico, che consiste nella costante ripetizione di battute e gag nel corso di una narrazione o di uno spettacolo. Il tema principale della fuga è rappresentato dalla domanda che la protagonista si pone ripetutamente: "Quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze?" Il contro-tema è la sua riflessione sull'attività del pensiero, formulata con leggere variazioni: "Adesso devo pensare profondo"; "Ecco, questo era un pensiero abbastanza profondo." "Cerca di farti venire in mente un pensiero profondo." Su questi temi si inseriscono di volta in volta divagazioni, pensieri, associazioni di idee e ricordi.

2.2.1.2. Incipit

Il termine, che riprende la voce verbale latina (3^a persona singolare presente del verbo *incidere*), definisce propriamente la parola o la frase di apertura di un testo. Riferito al testo letterario, l'uso è più estensivo e indica un intero brano d'avvio che può essere di varia lunghezza. Il termine, quindi, non ha più un senso semplicemente indicativo (come segno di riconoscimento, atto alla schedatura mnemonica e alla registrazione), ma ha acquistato un carattere semantico più attivo, come parte integrante nell'architettura dell'opera e nella sua vita estetica. La funzione che ricopre l'incipit in un testo letterario è espressa da Traversetti e Andreani nel modo seguente:

¹ Per l'analisi globale di entrambi i racconti si rimanda ai capitoli 3.1.1. e 3.1.2.

“un incipit è il luogo in cui la materia propria del narrare viene implicitamente ordinata a un artificio costruttivo o fusa ad un sistema di pre-scienza che ne asseconi l'efficace lettura. L'incipit termina, perciò, dove il racconto dimette la sua volontà propedeutica e si affida unicamente a se stesso, alla ormai condivisa certezza della sua convenzione.”¹

Attraverso l'incipit (o “apertura”) si stabilisce un primo contatto fra l'opera e il lettore e si determina la sua disposizione nei confronti di quello che sta per leggere. Il romanzo del Settecento e dell'Ottocento affidava generalmente all'incipit la dichiarazione dei suoi intenti e dei suoi ideali e anticipava quindi l'universo di convinzioni morali dello scrittore. L'opera del narratore veniva accettata, perché era partecipe del mondo del lettore.² Nelle opere moderne manca spesso il riferimento ad un 'universo di valori'; l'incipit è comunque lo specchio dell'opera ed in esso si riconosce lo stile dell'autore: nell'incipit l'autore può riferirsi ad una tradizione letteraria o a un genere, oppure può parodiare la tradizione e deviare dalla norma. L'intenzione dell'incipit consiste soprattutto nell'attirare l'attenzione del lettore e disporlo alla lettura; l'atteggiamento suscitato è molto vario: può essere di simpatia, antipatia, curiosità, perplessità, incredulità, diffidenza, identificazione, divertimento, tensione.

L'incipit può influenzare la disposizione del lettore verso l'opera e può indurlo quindi alla lettura o all'acquisto, come confessa apertamente lo scrittore Giulio Mozzi:

“Quando prendo in mano un libro con la vaga idea di acquistarlo o di cominciare a leggerlo, leggo sempre la prima e l'ultima frase. Naturalmente per “prima frase” posso intendere anche le prime due o tre frasi (dipende anche dalla lunghezza). Non voglio dire che sia un buon sistema, ma per me funziona così.”³

L'incipit sembra addirittura influenzare l'attività dello scrittore. Scrive ancora Giulio Mozzi:

“Ciò di cui ho bisogno è la frase d'inizio. Finché non l'ho trovata non posso cominciare a scrivere, oppure posso provarci ma corro grossissimi rischi: di rovinare tutto irrimediabilmente. (...) io ho bisogno, per cominciare a raccontare una storia, di trovare una frase d'inizio che mi sembri adatta a quella storia e che imponga un'andatura ritmica, sintattica, lessicale ecc. in grado di reggere fino alla fine della storia o più esattamente, visto che in genere non so come la storia andrà a finire, in grado di reggere per un certo tempo: per un certo numero di pagine, ecco.”⁴

L'incipit può contenere in poche parole il contenuto di tutta l'opera o può creare aspettative che possono essere in seguito soddisfatte o deluse; anche a distanza di tempo, la rilettura del solo incipit può richiamare alla memoria del lettore l'intero racconto o le sensazioni legate alla sua lettura. Nella storia della letteratura ci sono alcuni incipit famosi che si ricordano meglio del contenuto dell'opera, o che ne racchiudono in sintesi il fascino.⁵ L'incipit può addirittura diventare la materia costitutiva di un'opera, come succede nel romanzo di Italo Calvino *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.⁶

¹ Traversetti - Andreani 1988, 19

² cfr. Traversetti - Andreani 1988, 135

³ Mozzi 1997, 24

⁴ ibidem, 24-25

⁵ Fruttero e Lucentini (1993) hanno raccolto in un libro centinaia di incipit delle più famose opere della letteratura mondiale e, come in un gioco, il lettore deve indovinare a quali opere essi appartengono. Secondo quanto affermano gli autori, la raccolta “è certo un libro di quiz nonché un manuale, per così dire, di ‘incipitologia comparativa’; ma vuol essere innanzitutto e soprattutto un libro di lettura.” (ibidem, 10) Nel prologo gli autori ricordano che Paul Valéry, nel primo *Manifesto del surrealismo* (1924) si era proposto di “raccolgere in un'antologia il più gran numero di incipit di romanzi, anche e specialmente dei più celebrati”, per dimostrare la congenita inferiorità del romanzo come genere letterario. (ibidem, 9)

⁶ In questo romanzo Calvino “propone in un esilissimo filo narrativo (la flebile storia d'amore di due “lettori”

In un racconto breve il momento iniziale acquista particolare importanza, perché deve catturare l'attenzione del lettore in uno spazio estremamente limitato. L'opera di Raymond Queneau, *Esercizi di stile*, può considerarsi un esempio di critica stilistica dell'incipit.¹ A Queneau non interessa la storia, ma *come* si potrebbe scrivere la premessa (l'incipit) alla storia.²

Le prime frasi, a volte addirittura le prime parole di un racconto rivelano quale sia la modalità narrativa scelta dall'autore e anticipa che tipo di relazione si stabilirà tra narratore, personaggi e lettore. Un narratore ben definito ed onnisciente, come si trova nei racconti di tipo tradizionale, fa la sua comparsa generalmente già nelle prime parole di apertura, per introdurre la vicenda o per dare al lettore informazioni preliminari. Si stabilisce subito con il lettore un rapporto comunicativo, attraverso il quale il lettore apprende ogni informazione necessaria per la comprensione direttamente dal narratore, che diventa perciò il punto di riferimento e il garante della storia. Anche in un racconto in prima persona la figura dell'io-narrante compare subito, sebbene difficilmente si presenti o si descriva e i dati per una sua caratterizzazione siano sparsi all'interno del racconto. Anche in questo caso il lettore si affida al narratore come principale fonte di informazione, seppure mediata dal suo punto di vista.

Nei racconti in cui il narratore apparentemente scompare dietro la figura dei personaggi, come avviene spesso nei racconti moderni e contemporanei, generalmente manca un vero e proprio inizio: il lettore è immesso immediatamente nella vicenda, senza spiegazioni o informazioni preliminari (in "medias res"). In tal modo viene stimolata nel lettore una facile proiezione identificativa.³ L'ingresso in "medias res" è "certamente il più diffuso in tutti i livelli gerarchici e in tutte le epoche storiche del cosmo narrativo."⁴

Spesso il personaggio è introdotto direttamente da pronomi personali di terza persona singolare o da indicatori grammaticali (verbi in terza persona singolare / aggettivi possessivi / aggettivi e pronomi dimostrativi), senza precise indicazioni riguardo la sua figura. A differenza dei racconti in cui la figura del narratore è ben presente (sia essa in prima o in terza persona), qui il lettore non ha nessuna garanzia che gli verranno fornite a tempo debito

generosamente diletta), la *ronde* di ben nove capitoli iniziali di altrettanti romanzi, tutti iniziati e non conclusi, che s'intrigano tra loro per vicende editoriali, per equivoci, spostamenti, disattenzioni e malintesi. Ogni volta l'incipit di un capitolo, come in un gioco di scatole cinesi, conduce alla ricerca di un altro primo capitolo di un nuovo romanzo e, ogni volta, l'incipit è il calco di un incipit talmente letto e abusato da diventare canone." (Traversetti - Andreani 1988, 76)

¹ La prima edizione degli *Exercices* è del 1947. In italiano l'opera è stata tradotta da Umberto Eco (1983, *Esercizi di stile*, Torino, Einaudi).

² *Esercizi di stile* è composto da un episodio-base (possiamo considerarlo un incipit), seguito da 98 variazioni di stile. Giocando con il linguaggio, l'autore lo ha modificato di volta in volta, usando figure retoriche, parodie di generi letterari e di comportamenti linguistici quotidiani (discorso volgare, ingiurioso, alla moda...), tempi diversi nella narrazione, ambiti lessicali diversi ecc. L'episodio-base è un fatto assolutamente banale: in un autobus affollato, verso mezzogiorno, un giovane dal collo lungo si arrabbia con il suo vicino, perché lo spinge e gli pesta continuamente i piedi. Dopo qualche ora il giovane è davanti alla stazione di Saint-Lazan con un amico, che gli suggerisce di farsi mettere un bottone in più al soprabito.

³ Si pensi, ad esempio, al forte impatto emotivo che ha sul lettore l'incipit del racconto di Kafka *Die Verwandlung* ("La metamorfosi"): egli è quasi costretto ad immedesimarsi nella condizione dell'io narrante e protagonista, che si risveglia un mattino trasformato in un enorme scarafaggio ("ungeheueres Geziefer") ed osserva con orrore il suo nuovo corpo.

⁴ Traversetti - Andreani 1988, 49-50

spiegazioni o commenti che lo possano guidare nella lettura, ma si dispone a vivere le vicende assieme al personaggio “in actu”, in azione. In tal modo il lettore si può facilmente identificare con lui e si dispone a “vivere” le vicende dal suo punto di vista, rinunciando a commenti e spiegazioni da parte del narratore ed affidandosi solo alla propria interpretazione.¹ Secondo Stanzel la sostituzione di un nome proprio con il pronome corrispondente è tipica di una situazione narrativa di tipo “personale”, ossia con una focalizzazione interna.²

Anche nei racconti qui presi in esame gli incipit corrispondono alla differente modalità di narrazione. Un narratore esterno o un io-narrante in funzione di testimone oculare introducono generalmente la vicenda secondo il modello classico di composizione, cioè con una breve premessa o con la presentazione della situazione di partenza. Dove invece la narrazione procede secondo il punto di vista del personaggio, il lettore si trova direttamente immerso in una situazione che gli verrà svelata un po' alla volta.

Il racconto di Calvino *La cura delle vespe*, vicino al modello tradizionale, inizia con la descrizione dell'ambiente in cui si svolge la vicenda ed il narratore introduce la figura del protagonista Marcovaldo in un atteggiamento che ne rivela in parte il carattere:

L'inverno se ne andò e si lasciò dietro i dolori reumatici. Un leggero sole meridiano veniva a rallegrare le giornate, e Marcovaldo passava qualche ora a guardar spuntare le foglie, seduto su una panchina, aspettando di tornare a lavorare.

Un'introduzione alla storia, seppur brevissima, si trova anche nei racconti di Stefano Benni: *Il racconto della ragazza col ciuffo*. *La chitarra magica* e *Coincidenze*. Il primo racconto si può definire, per struttura e contenuto, una fiaba moderna; l'incipit richiama la formula con cui iniziano generalmente le fiabe:

C'era un giovane musicista di nome Peter che suonava la chitarra agli angoli delle strade. (*Il racconto della ragazza col ciuffo*. *La chitarra magica*).

Nel secondo racconto il narratore fornisce informazioni sul luogo della vicenda (che si svilupperà poi quasi esclusivamente in forma di dialogo), in un modo simile alle indicazioni sceniche; l'incipit sembra la sintetica didascalia di un'ambientazione teatrale:

C'erano nell'ordine una città, un ponte bianco e una sera piovosa. Da un lato del ponte avanzava un uomo con ombrello e cappotto: Dall'altro una donna con cappotto e ombrello. Esattamente al centro del ponte, là dove due leoni di pietra si guardavano in faccia da centocinquanta anni, l'uomo e la donna si fermarono, guardandosi a loro volta. (*Coincidenze*)

L'incipit lascia subito intuire quale sarà il tono dell'intero racconto: l'ironia o, meglio, la parodia. La prima frase richiama infatti una tecnica di apertura tipica di alcuni grandi romanzi, ossia la presentazione del contesto geografico in cui si inserisce la vicenda, con una descrizione che va dal generale al particolare, e con indicazioni sul tempo della storia. Se osserviamo ad esempio uno degli incipit più famosi della letteratura italiana, quello de /

¹ Secondo Gerth l'introduzione immediata di pronomi personali o di nomi propri in un testo è un chiaro segnale che identifica il testo come opera di finzione (“Fiktionalitätssignal”). (Gerth 1983, 131)

² Cfr. Stanzel 1995, 245-246

promessi sposi di Alessandro Manzoni (1827), risulta chiaro il passaggio da una prospettiva ampia, con sguardo d'insieme sul paesaggio (Quel ramo del lago di Como che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti...), ad un progressivo restringimento della prospettiva (Dall'una all'altra di queste terre ... correvano ... strade e stradette...), che si focalizza poi sul personaggio, con precise indicazioni temporali (Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio...) e, infine, sui sassi che il personaggio calpesta (... proseguiva ... buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo sul sentiero.). Nell'incipit del racconto di Benni questa progressione viene solo accennata, non solo perché un'introduzione più ampia non sarebbe adatta ad un racconto così breve, ma soprattutto per anticipare il tono caricaturale dell'intero racconto e stabilire subito una complicità con il lettore attento. Il racconto non può competere con i grandi romanzi: tanto vale, allora, lasciar perdere le tecniche linguistiche e stilistiche che accompagnano la 'zoomata' dal generale al particolare, studiate apposta per condurre il lettore nel mondo narrato. Il narratore si limita qui ad accennare, mentre al lettore viene demandato il compito di riempire, a piacer suo, la scena, con i particolari che attinge alla propria esperienza.¹

Anche nell'incipit del racconto di Grazia Livi *Indole comprensiva* il narratore introduce immediatamente la protagonista:

Spesso Anna, al pomeriggio, riceve gli amici.

e subito dopo fornisce indicazioni precise sulla sua figura e sulla sua personalità.

Nei racconti *L'Entrümpelung* (Buzzati) e *L'attrazione del vuoto* (Campanile) i narratori (nel primo racconto si tratta di un io-narrante) offrono nell'incipit informazioni preliminari agli avvenimenti e forniscono al lettore una chiave di interpretazione:

Anche nella metropoli dell'Inferno esistono i giorni di festa, nei quali l'uomo gioisce. Ma come? Uno dei più importanti ricorre alla metà di maggio e si chiama Entrümpelung, costume forse di origine tedesca, che significa sgombero, repulisti. Ogni casa, il 15 di maggio, si sbarazza dei vecchiumi, depositandoli o scaraventandoli sui marciapiedi. (*L'Entrümpelung*)

La spiegazione fornisce al lettore conoscenze utili per seguire gli avvenimenti e focalizza l'attenzione su quello che sarà il tema principale del racconto, l'operazione di sgombero; la sorpresa che la narrazione prepara sarà un ampliamento semantico del termine: in seguito si scoprirà infatti che l'operazione di sgombero riguarda soprattutto i vecchi.

L'incipit del racconto *L'attrazione del vuoto* ha lo stesso carattere informativo:

Si narra di persone che, affacciate su un abisso profondissimo o da un'altissima torre, provano un senso di "attrazione del vuoto".

Il narratore procede ipotizzando il motivo di questa attrazione, e crea in tal modo un'introduzione al racconto vero e proprio, che ha per tema le conseguenze che un'attrazione

¹ In un certo senso questo incipit richiama quello di *Der Mann ohne Eigenschaften* ("L'uomo senza qualità") di Robert Musil (1930-52): una lunga digressione sulle condizioni climatiche, riferite in modo oltremodo preciso e magniloquente, viene ironicamente riassunta nella frase che la conclude: "Insomma, con una frase che quantunque un po' antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913." È l'anticipazione di una vita priva di punti fermi, che si sottrae all'azione. Probabilmente non è opportuno fare un confronto tra il racconto di Benni e l'opera "epocale" di Musil, tuttavia non si può fare a meno di osservare che, in entrambi, uno dei temi centrali è l'incapacità di realizzare qualcosa a causa dell'atteggiamento passivamente speculativo dei personaggi.

simile può provocare.

Nei racconti in prima persona, dove il narratore è il protagonista e non un io-narrante testimone oculare, l'incipit immette immediatamente nella vicenda, come nel racconto *Lara*:

Ho sempre saputo di essere diversa fin da quando ero giovane. Non chiedetemi perché. Avevo cambiato pelle poche volte, e vivevo tra i coralli della scalomata, centoventi metri sotto il mare.

Anche se in questo incipit il personaggio che parla in prima persona è una figura ancora vaga e indefinita, è subito chiaro che si tratta del narratore-protagonista, il quale fornirà al lettore le informazioni necessarie per comprendere il racconto. La sua funzione di "fonte di informazione" è confermata dalle parole con cui si rivolge al lettore, mettendolo nel ruolo di diretto interlocutore ("Non chiedetemi perché."). L'io-narrante dedica un certo tempo alla sua descrizione psicofisica, creando aspettative e curiosità nel lettore e solo in seguito rivela di essere "un'aragosta".

Nel genere narrativo del diario la presenza dell'io-narrante si manifesta subito nell'incipit, nella formula di apertura: "caro diario", mentre la persona che scrive può comparire relativamente tardi. Il narratore, che nel diario è sempre in prima persona, può iniziare infatti con delle digressioni e citare se stesso solo in seguito. È quello che avviene nel racconto della Tamaro *Di nuovo lunedì*:

Caro diario, di nuovo lunedì. Oggi è la prima vera giornata d'autunno: c'è vento e le foglie, finalmente gialle, volteggiano in aria. Per il calendario sarebbe già dovuto iniziare da molto ma con questi buchi nell'atmosfera, ormai, non si può essere certi di niente, neanche della regolarità delle stagioni. Chissà come sarà il futuro? Ogni tanto me lo chiedo.

Molti racconti fra quelli qui esaminati introducono nell'incipit un personaggio che, pur non essendo il narratore, rappresenta di fatto il punto di vista della narrazione. In questo caso la storia inizia bruscamente, senza una presentazione o un'introduzione; il lettore viene immerso nel vivo di una situazione, di una sensazione o di un ragionamento. Il personaggio non viene presentato, ma spetta al lettore cogliere nei suoi atti e nei suoi pensieri elementi che lo caratterizzano. Spesso i suoi pensieri ed i suoi sentimenti non vengono espressi con il discorso diretto, ma con il 'discorso indiretto libero', attraverso il quale il narratore porta in primo piano il punto di vista del personaggio, senza interrompere però la narrazione. Qualche esempio:

Una bella donna. Non più giovanissima, ma indubbiamente una bella donna. Salvatore la guardava, seduta di fronte a lui, con la gonna che le si muoveva impercettibile a ogni cadenzato, lento sobbalzare del vagone. (*Salvatore*).

In questo racconto il protagonista è Salvatore, che si autodetermina come personaggio nel rapporto e nei pensieri che ha verso questa donna.

Le aveva detto (a bassissima voce) l'aveva supplicata sta' zitta ti prego, il registratore sta registrando alla radio non far rumore lo sai che ci tengo, sta registrando "Re Arturo" di Purcell, bellissimo, puro. (*Il registratore*)

Questo incipit, nel quale il narratore assume la voce del protagonista, dice molto, seppure in modo indiretto, sulla situazione: si tratta di uno screezio fra due personaggi, menzionati solamente attraverso pronomi personali ("le", "la"). Il lettore è calato nel vivo della situazione ed è indotto ad assumere il punto di vista del protagonista maschile.

L'incipit di altri racconti immette nel vivo della vicenda in modo assertivo, presentando la situazione con brevi tratti essenziali, senza alcuna spiegazione o commento. In questo modo non si può riconoscere subito se nel racconto ci sarà la figura di un narratore autorevole o se il narratore lascerà la parola ai personaggi.

Citiamo come esempi il racconto di *Calvino L'avventura di due sposi*:

L'operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte, quello che finisce alle sei.

e il racconto di *Luigi Malerba La scoperta dell'alfabeto*:

Al tramonto Albanelli smetteva di lavorare e andava a sedersi davanti a casa con il figlio del padrone perché voleva imparare a leggere e a scrivere.

L'attacco improvviso e l'attacco classicamente assertivo evidenziano un altro aspetto tipico del racconto moderno: la colloquialità. Il racconto moderno sembra infatti mimare l'espressione orale, adeguandosi alle trasformazioni che questa ha subito in un'epoca in cui la narrazione come intrattenimento sembra scomparsa, ed adattandosi ai nuovi ritmi, che si sono fatti più veloci. La velocità di scrittura e l'immediata presentazione del tema possono essere visti quindi come la ricerca, da parte dell'autore, di conversare con qualcuno, sia esso il lettore, se stesso o un personaggio fittizio. Flavia Ravazzoli ha sottolineato questa caratteristica:

“Di fatto, il tempo del racconto scritto oggi sembra soprattutto correre: ma non è solo questione di impellenze socio-tecnologiche e competitività con le altre tecniche narrative orali e plurisegniche (soprattutto cinematografiche); il fatto è che i modi dello scrivere (computerizzazioni a parte) devono star dietro ai modi del discorrere, incalzati da ritmi epocali dissonanti. Non c'è tempo per lasciar sedimentare l'idea bella.”¹

Questa ricerca di colloquialità si evidenzia già nell'incipit di alcuni racconti, nei quali il narratore si rivolge direttamente a un ipotetico interlocutore:

- Una goccia d'acqua sale i gradini della scala. *La senti? (Una goccia)*
- Ho sempre saputo di essere diversa fin da quando ero giovane. *Non chiedetemi perché. (Lara)*

Anche la lingua rivela questa tendenza: già nell'incipit troviamo una lingua di tipo orale-colloquiale, ricca di ellissi, paratassi, ripetizioni, anacoluti:

- Un mucchietto di gettoni, grandi quanto monete da cento lire, da dividere in tre colonnine: più ruvidi, meno ruvidi, lisci. (ellissi: *L'esame*)
- Intanto si lasciava mungere solo da Federico in persona, nemmeno da Angiolina. (L'avverbio iniziale sembra riprendere una conversazione interrotta: *Federico e Napoleone*)
- Le cassette saranno venti o trenta, gialle, di plastica, del tipo che si usa per la frutta e la verdura. I morti, infatti, hanno colori che variano dal bianco-cavolfiore al marrone-patata, e non prendono neanche molto spazio. Spero di non sembrare delusa, ma è difficile fare le meraviglie su queste insalatine miste di bastoncini secchi e laminette disidratate. Non si capirebbe che sono scheletri, se dentro ogni cassetta non rotondeggiasse un teschio, bello lucido come una verza viola. (Paratassi, ammiccamento ad un ipotetico interlocutore, tono confidenziale e dissacratorio: *Scheletri senza armadio*)
- Era una notte che sembrava fatta apposta, un'oscurità cagliata che a muoversi quasi se ne sentiva il peso. (Anacoluto: *Il lungo viaggio*)

¹ Ravazzoli 1989, 41-42

2.2.1.3. Finale

Un racconto di tipo tradizionale termina generalmente con la risoluzione degli eventi che hanno originato la storia e creato un disequilibrio iniziale. Ci può essere un finale *chiuso*, tipico, ad esempio, delle fiabe, che propone situazioni e cambiamenti di condizione considerati definitivi: matrimonio, morte, ricongiungimento dopo una separazione. Ci può essere un finale *atteso*, ossia una diretta conseguenza degli eventi narrati, la fine di una situazione di tensione, la rivelazione di un segreto, o la spiegazione di un equivoco o di un mistero. Ci può essere anche un finale *a sorpresa*, nel quale la vicenda prende una svolta diversa dalle aspettative, o per l'intervento di elementi impreveduti, o per la rivelazione di particolari che erano stati tenuti nascosti.

Nei racconti moderni e contemporanei si è diffuso anche un altro tipo di finale, cosiddetto *aperto*, nel quale non vengono offerte spiegazioni o soluzioni alle vicende presentate, ma il disequilibrio o il conflitto permangono. Il punto culminante della vicenda coincide spesso con il punto di svolta e con la conclusione. Il lettore può concludere il racconto secondo la sua interpretazione e secondo le indicazioni che gli sono state fornite nel corso della narrazione. Questo tipo di finale è predominante nei racconti di questa ricerca. Il finale aperto si addice particolarmente a quei racconti nei quali la prospettiva è quella del personaggio, sia come narratore-protagonista, sia come personaggio che prende il sopravvento sul narratore, ad esempio attraverso la 'erlebte Rede'.

Un autore esterno ed onnisciente conosce tutto dei suoi personaggi, anche il loro futuro e può rivelarlo al lettore, come avviene nelle fiabe. La formula finale della fiaba: "e vissero per sempre felici e contenti" propone infatti un lieto fine (happy end) definitivo. Questa conclusione di tipo chiuso si trova nel racconto di Benni *Il racconto della ragazza col ciuffo. La chitarra magica*, che si può definire una fiaba moderna, per la presenza di vari elementi tipici della fiaba tradizionale: caratterizzazione imprecisa dei personaggi, ruoli fissi contrapposti, elementi fantastici, rituali e formule ripetute, svolta nella vicenda e conclusione definitiva. Il finale di questo racconto, però, si discosta dal modello tradizionale, sovvertendo la morale che generalmente la fiaba offre: non è il 'buono' ad essere premiato, bensì il 'cattivo', che può addirittura migliorare la propria condizione grazie alla morte del 'buono'. La storia segue in gran parte il modello classico della fiaba: un giovane chitarrista riceve da un mago, come premio per la sua generosità, una chitarra magica con la quale diventa presto ricco e famoso. Ma un 'cattivo' invidioso riesce ad ucciderlo e ad impadronirsi della chitarra magica, con la quale diventa a sua volta ricco e famoso.

Se la fiaba terminasse qui, il lettore sarebbe probabilmente deluso o contrariato. Egli si troverebbe infatti di fronte ad un testo che fa riferimento ad un genere narrativo dalle caratteristiche ben precise, ma che sovverte in modo ingiustificato le regole morali di riferimento. Il narratore aggiunge però una breve spiegazione, per supplire e compensare l'omissione dell'atteso 'finale risolutore':

Era una chitarra magica con un difetto di fabbricazione.

In questa spiegazione, che per la sua imprevedibilità produce un effetto comico, è contenuta anche la distruzione delle illusioni presenti nel mondo fantastico della fiaba: se il 'cattivo' non viene punito e il 'buono' soccombe, è perché la magia non ha funzionato. Ma se la magia può essere difettosa, allora la fiaba, che si basa sulla magia, non ha più ragione di essere: essa diventa una copia della realtà, nella quale le cose non sempre funzionano come dovrebbero, o come si vorrebbe. Il disincanto può rappresentare la nuova morale della fiaba moderna, in sostituzione della fiaba tradizionale.

Anche nel racconto di Grazia Livi *Indole comprensiva* il finale appare chiuso, già determinato dal narratore. La protagonista conduce un'esistenza tranquilla ed agiata, ma insoddisfacente. Il narratore sembra che preveda per lei un futuro sempre uguale, di cui la protagonista non è consapevole:

E la ruota del presente compirà il suo giro, spinta avanti dalle abitudini e dal bisogno che si ripetano emozioni già provate. Come può esserne cosciente, Anna? La sua sensibilità si ferma là dove, per secoli, ha sostato cinguettando la maggioranza femminile: anticamere, stanze di passaggio, soglie.

In realtà il narratore, nel corso della narrazione, offre piccoli indizi che possono far pensare ad una conclusione diversa da quella prospettata: probabilmente la vita di Anna non si svolgerà come una ruota sulla quale si ripeteranno, in modo rassicurante e sempre uguale, avvenimenti ed emozioni, ma inizierà un cammino in declino, fino a raggiungere, forse, un punto critico. Gli indizi sono il passare degli anni, le insoddisfazioni, i malumori inspiegabili, il senso di solitudine e di inutilità che, per il momento, sono ancora impercettibili, ma che con il tempo potrebbero diventare veri problemi.

Alcuni racconti che presentano una struttura di tipo tradizionale (situazione di partenza, sviluppo di un evento, risoluzione dell'evento) terminano in un modo più o meno conseguente allo sviluppo degli avvenimenti; il finale può rappresentare la logica conclusione degli eventi raccontati, come nel racconto di Campanile *Pantomima*, nel quale la frase finale ("Cenarono in silenzio.") conferma la mancanza di dialogo e di sincerità dei componenti della famiglia, già riconoscibile nel corso della narrazione. L'ultima parola ("silenzio") diventa così la parola chiave del racconto, alla quale già il titolo alludeva implicitamente.

Il finale può però offrire anche soluzioni inaspettate, provocando effetti comici, ironici o drammatici, a seconda di come vengono presentate la vicenda e la sua svolta. Il racconto di Sciascia *Il lungo viaggio* ha, ad esempio, un finale inaspettato e tragico. Un gruppo di contadini siciliani ha pagato ad un faccendiere, con grandi sacrifici, la quota del viaggio per mare che li avrebbe portati clandestinamente in America. Solo dopo lo sbarco, dopo 11 giorni di navigazione, scoprono di essere stati truffati e di trovarsi ancora in Sicilia. Il finale, pur preparato da una serie di anticipazioni e presentimenti, rappresenta il brusco crollo di aspettative e speranze sulle quali si è sviluppata l'intera vicenda. I contadini si sono lasciati alle spalle un mondo ed un'esistenza di miseria, hanno fatto sacrifici e sopportato disagi per raggiungere la terra in cui, secondo i loro sogni ed illusioni, si sarebbero finalmente riscattati. La speranza è stroncata dalla più amara disillusione, dalla consapevolezza di essere stati

imbrogliati e di trovarsi nello stesso luogo da cui erano partiti, ma ancora più poveri e disgraziati di prima. Il racconto si chiude sulla presa di coscienza dell'imbroglio da parte dei due contadini usciti in ricognizione; quale sarà la reazione degli altri e come sarà il loro futuro, si può solo immaginare. Questa conclusione è coerente con la tecnica narrativa dell'impersonalità che troviamo nel racconto: il narratore si ritira dietro i personaggi, riportando il loro punto di vista e parlando la loro lingua (soprattutto attraverso la 'erlebte Rede'). Anche il finale è riportato secondo la prospettiva dei personaggi:

Si buttarono come schiantati sull'orlo della cunetta: ch  non c'era fretta di portare agli altri la notizia che erano sbarcati in Sicilia.

Anche il racconto di Calvino *La cura delle vespe* si conclude con uno smacco per il protagonista: Marcovaldo ed i pazienti da lui curati finiscono tutti all'ospedale. Tuttavia, a differenza del racconto di Sciascia, qui il finale non   tragico, ma comico. Il finale non   del tutto inaspettato, seppure risulti esagerato, e si adegua coerentemente al modo in cui gli eventi sono stati presentati: la lingua e la struttura del racconto tendono infatti a provocare ilarit . L'intera vicenda si basa su di un malinteso: Marcovaldo non distingue la differenza tra le api (adatte per la cura contro i reumatismi) e le vespe (la cui puntura   velenosa) e questo errore iniziale lascia prevedere una conclusione drammatica. Il narratore usa una lingua finalizzata ad un effetto ironico e comico. Anche l'esagerazione della situazione finale, con un Marcovaldo affranto e dolorante, esposto alle imprecazioni dei pazienti nella corsia dell'ospedale, contribuisce alla comicit . Il finale   inoltre preparato dall'evoluzione in crescendo degli eventi: scoperta della nuova cura, creazione di un ambulatorio in casa, organizzazione del lavoro da parte di tutta la famiglia, cattura delle vespe, bambino inseguito da uno sciame di vespe infuriate, puntura delle vespe, trasporto in ospedale. E qui, infine:

Sdraiato sulla sua branda all'ospedale, gonfio irricognoscibile dalle punture, Marcovaldo non osava reagire alle imprecazioni che dalle altre brande della corsia gli lanciavano i suoi clienti.

Anche nel racconto di Benni *Coincidenze*, che ha un tipo di composizione tradizionale, il finale   a sorpresa: un uomo ed una donna si incontrano su un ponte e scoprono di essere entrambi innamorati. Poi si salutano ed ognuno prosegue per la sua strada. Invece di offrire la soluzione della vicenda secondo il modello classico a lieto fine delle fiabe (matrimonio), o secondo il prevedibile sviluppo degli eventi del racconto (inizio di una relazione d'amore), il finale si presenta insolito, contrario alle aspettative. L'uomo e la donna, infatti, si separano definitivamente. La brusca sorpresa, che segue ad una situazione presentata in modo palesemente esagerato e quindi chiaramente falsa, pu  generare comicit . La disattesa del finale scontato, tuttavia, pu  essere interpretata come ribellione agli stereotipi letterari (attraverso la parodia), oppure come denuncia dell'impossibilit  di stabilire contatti umani sinceri e profondi in un mondo falso e superficiale. Il finale a sorpresa pu  essere quindi una tecnica narrativa per trasmettere il messaggio.

La maggioranza dei racconti esaminati termina con un finale aperto: la vicenda   interrotta durante il suo svolgimento; l'esito finale non viene espresso, ma si pu  tuttavia prevedere o intuire. Ad esempio la situazione del protagonista del racconto *Il registratore* sembra priva di

prospettive future; alla solitudine seguita alla rottura di una storia d'amore non si vede rimedio: la fissazione e l'idealizzazione del passato da parte dell'uomo, infatti, non gli permettono di guardare al futuro. *L'avventura di due sposi* termina con la fine della giornata lavorativa della donna e l'inizio della giornata lavorativa dell'uomo: i due giovani sposi sono infatti operai, costretti a vivere e a dormire da soli, perché svolgono in fabbrica turni differenti. Il finale si collega all'inizio del racconto formando un cerchio, senza offrire evoluzione o soluzione: le giornate dei due protagonisti si susseguono sempre uguali, senza prospettiva di cambiamento. Ma quanto potrà durare questa scomoda situazione?

Nei racconti in prima persona il narratore riporta generalmente un episodio a cui ha assistito o che ha vissuto come protagonista nel passato. In entrambi i casi i racconti sono l'espressione di un ricordo rivissuto secondo la prospettiva di chi lo narra; ma mentre nel primo caso l'io-narrante è un testimone esterno alla vicenda, nel secondo caso egli è contemporaneamente narratore e protagonista e la narrazione sembra avere un carattere più chiaramente soggettivo. La conclusione, in entrambi i casi, potrebbe essere di tipo tradizionale, rappresentare cioè la soluzione dell'evento narrato, oppure rimanere aperta. Se però la narrazione avviene al Tempo al presente, si ha l'impressione che il narratore in prima persona riporti gli eventi che sta vivendo in quel preciso momento e, come il lettore, non ne conosca gli sviluppi; in tal modo il coinvolgimento del lettore è maggiore, perché si attua facilmente un processo di identificazione con colui che narra. La conclusione, di conseguenza, rimane necessariamente aperta¹: gli avvenimenti futuri, dal momento in cui cessa la narrazione, hanno molteplici possibilità di sviluppo, così come avviene nella vita reale.

Dei sette racconti in prima persona compresi nel corpus testuale solo uno rappresenta il ricordo, da parte del protagonista, di un avvenimento passato ormai concluso. È il racconto *Viaggio d'addio*, nel quale il narratore rivive nella memoria la conclusione di una storia d'amore iniziata in un posto di villeggiatura, e ripercorre il viaggio di ritorno dell'ultima gita fatta assieme alla sua compagna. Anche se il racconto si interrompe prima della conclusione del viaggio, la conclusione della storia è chiara: la separazione definitiva dei due personaggi si può prevedere dagli indizi esposti in precedenza e dall'indicazione fornita dal titolo ("addio" è infatti il saluto per una separazione definitiva). Molto probabilmente l'uomo e la donna torneranno alla loro solita esistenza e la breve relazione è destinata a rimanere una parentesi nella loro vita.

Quasi tutti gli altri racconti in prima persona hanno un finale aperto. Nel racconto *La goccia* il protagonista presenta un fenomeno che si verifica nel caseggiato in cui vive e che va contro l'ordine naturale delle cose:

Una goccia d'acqua sale i gradini della scala.

L'io-narrante informa come si è giunti alla scoperta del fenomeno ed espone una serie di

¹ Vedremo in seguito come il finale di racconti con queste caratteristiche (ad es. *Il violino*) possa contravvenire a questa norma.

ipotesi per la sua spiegazione. L'evento narrato non ha una soluzione: la sua evoluzione è aperta a qualsiasi possibilità.

Anche il racconto della Covati *Scheletri senza armadio* ha un finale aperto: la protagonista è tornata ad Ercolano, sua città d'origine, e visita gli scavi assieme al giovane nipote. La donna rivive con una serie di flash back (analessi) episodi della sua gioventù e manifesta la sua intenzione di interferire nei progetti di vita futura del nipote. Nell'episodio narrato il nipote, in seguito alla conoscenza del dottor Parker, mostra però un inaspettato interesse per i reperti archeologici di Ercolano, e questo interesse si contrappone ai progetti per il futuro fatti dalla donna; il racconto si interrompe sul sospetto, da parte della protagonista, che qualcosa sia cambiato nel suo rapporto con il nipote. Il finale non offre soluzioni, ma dall'analisi delle relazioni fra personaggi si può intuire che il rapporto non si evolverà secondo i piani della donna.

Il racconto di Buzzati *L'Entrümpelung* inizia come il ricordo di un episodio del passato vissuto dal protagonista. Nel corso della narrazione, però, il ricordo si trasforma nell'esposizione al presente di un evento che il protagonista vive nel momento stesso in cui lo racconta. Il cambiamento dell'uso dei Tempi rivela chiaramente il momento di questo passaggio, che avviene esattamente a metà del racconto. Il protagonista, arrivato nella metropoli dell'Inferno, si trova ad assistere di persona all'operazione dello "sgombero dei vecchi" che avviene una volta all'anno:

Poi mi accorsi di un sacco che si muoveva da solo per interni svogliati contorcimenti. E ne veniva una voce: "Oh, oh!" faceva, sottomessa, rauca, rassegnata.

Mi guardai intorno spaventato.

Una donna al mio fianco, con una grande borsa da spesa, rigonfia di ogni ben di Dio, mi notò:

"Cosa vuole che sia? Uno di quelli. Un vecchio. Era ora, no?"

Un ragazzino dal ciuffo protervo si è avvicinato al sacco e sferra un calcio. Risponde un mugolio cavernoso.

Dopo i Tempi narrativi del passato remoto ("mi accorsi", "guardai", "notò") e dell'imperfetto ("si muoveva", "veniva", "faceva"), la narrazione prosegue con il passato prossimo ("si è avvicinato"), Tempo usato con funzione narrativa soprattutto nel discorso orale e che rende gli episodi del passato più vicini al momento in cui vengono narrati. Dal passato prossimo si passa al Tempo presente ("sferra", "risponde"), che sarà mantenuto da questo momento fino alla fine del racconto. Il protagonista descrive gli avvenimenti a cui assiste nel momento stesso in cui essi si svolgono e interrompe improvvisamente la narrazione senza offrire alcuna soluzione. La mancanza di un vero e proprio finale lascia possibile qualsiasi evoluzione degli eventi e la perplessità in cui il lettore viene lasciato lo costringe a cercare da solo un'interpretazione o una conclusione.

I racconti in prima persona *Il violino* di Erri De Luca e *Lara* di Stefano Benni hanno un finale insolito: essi terminano infatti nell'attimo in cui il protagonista sta per morire. È particolarmente difficile per un autore rappresentare il momento della morte del narratore in prima persona: in questo caso le emozioni del protagonista vengono generalmente espresse attraverso il monologo interiore, ma la rappresentazione dell'affievolirsi delle percezioni nella

coscienza del morente rischia facilmente di assumere caratteri stereotipati: il ritmo rallenta, i concetti si ripetono e il linguaggio si spezza, fino a spegnersi definitivamente.¹ Nel genere narrativo classico il problema del narratore in prima persona destinato a morire è risolto con la forma del romanzo epistolare: è il protagonista stesso che annuncia il proposito di suicidarsi nella sua ultima lettera, come nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo (1798), oppure è un narratore esterno, in funzione di curatore delle lettere, a riferire come è avvenuta la fine del protagonista, come nel romanzo di Goethe *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Secondo Stanzel la narrazione in terza persona, sia essa fatta attraverso un narratore autorevole o un narratore “personale” (ossia un personaggio che prende il sopravvento sul narratore, in funzione di “riflettore”) è più indicata a rappresentare la scena della morte del protagonista.²

I racconti *Il violino* e *Lara* risolvono il problema in modo originale. Il protagonista del primo racconto è un uomo anziano, la protagonista del secondo racconto è un’aragosta. Entrambi ripercorrono le tappe fondamentali della propria esistenza a partire da un momento significativo avvenuto nell’infanzia: nel racconto *Il violino* si tratta della morte del nonno, nel secondo racconto è la presa di coscienza da parte di Lara di essere diversa dalle sue compagne. Solo alla fine si viene a sapere che i due narratori stanno per morire: l’uomo è in ospedale, l’aragosta sta per essere gettata in padella. Ma mentre l’uomo sembra rivivere il suo passato come un momento personale destinato a se stesso, in una sorta di monologo interiore, l’aragosta si rivolge chiaramente al genere umano, come se volesse affidare a qualcuno il ricordo della propria esistenza e lasciare testimonianza delle sue riflessioni. Anche se non è detto espressamente, il finale del primo racconto sembra concludersi definitivamente con la morte dell’uomo, annunciata da una voce fuori campo che descrive le ultime sensazioni provate:

L’ultima cosa udita fu il respiro del ragazzo che ricominciava.

Nel racconto *Lara* la morte non è certa, perché non viene confermata da un narratore esterno, da altri personaggi o dalla protagonista stessa. Il finale rimane quindi aperto. Prima di essere uccisa, l’aragosta pronuncia infatti una frase che getta scompiglio negli uomini, imitando la voce umana che crede di avere imparato:

Ma lei, ci crede nella reincarnazione?

E adesso fatti loro. Io, da questo momento, non parlerò più, vengano pure gli scienziati e le televisioni di tutto il

¹ Si cita come esempio la fine del romanzo di Arthur Schnitzler *Fräulein Else* (1924), per restare nell’ambito di opere famose: “Ich fliege...ich träume...ich schlafe...ich träu...träu - ich flie...” Fra gli scrittori italiani recenti, riferiamo un esempio da un racconto dello scrittore Pino Cacucci. Il narratore descrive la sua morte, avvenuta per un colpo di pistola, come una sensazione di stupore e di vuoto, da cui viene sopraffatto: “Non riesco a trovare una frase che possa servire. Le parole si perdono in testa, senza riuscire ad unirsi in un senso logico. Lui è di fronte, e anche il lampo lo vedo davanti a me, eppure la sensazione è che sia successo qualcosa dietro, alle mie spalle. È come uno strappo, sulla schiena. Non fa male, o forse dura troppo poco... Lo strano è questa impressione di vuoto tra le scapole, come se tutto si stesse rovesciando fuori da quel punto...” (P. Cacucci, “Passaporto”, in: *Outland rock*, Mondadori, Cles, 1998, 80)

² “Der innere Monolog ist durch die Fixierung auf Innenperspektive (...) viel weniger flexibel als die Bewußtseinsdarstellung mittels einer personalen Erzählsituation. In einer personalen Erzählsituation kann Innenperspektive jederzeit in neutral-objektive oder auch persönlich-auktoriale Außenperspektive übergeleitet werden. (...) Auf diese Weise wird die Gefahr der Stereotypisierung der letzten Äußerungen, Gedanken, Wahrnehmungen des Sterbenden umgangen.” Stanzel 1995, 292.

mondo. Se ho capito la parola.

L'ultima frase ("Se ho capito la parola") mette ironicamente in dubbio il fatto che l'aragosta l'abbia effettivamente pronunciata. In un caso o nell'altro le conseguenze sarebbero naturalmente diverse.

Fra i racconti in prima persona che hanno quasi obbligatoriamente un finale aperto c'è il diario: esso racconta gli avvenimenti dal punto di vista di chi lo scrive, secondo una successione temporale lineare e termina nel momento in cui il narratore cessa di scrivere. Quello che succede in seguito può eventualmente essere svelato dall'intervento di un altro narratore. Il racconto di Susanna Tamaro *Di nuovo lunedì* è il diario di una donna che riferisce del suo lavoro e della sua famiglia, di cui fanno parte il marito e la figlia adottiva. La donna idealizza il marito e dà delle spiegazioni semplicistiche al suo atteggiamento sconcertante e allo strano comportamento della figlia. Il lettore si accorge ben presto che nella descrizione della realtà presentata dalla narratrice qualcosa non quadra; essa espone gli avvenimenti in modo apparentemente ingenuo ed obiettivo, fornendo poi delle interpretazioni arbitrarie e poco coerenti. Il lettore, anziché identificarsi con la protagonista che narra, tende perciò istintivamente a prendere le distanze da lei e attende che, nel corso della narrazione, succeda qualcosa che gli fornisca delle spiegazioni e che gli indichi quale sia effettivamente la realtà. La tensione del racconto consiste proprio nel contrasto fra interpretazione offerta dalla protagonista e intuizione, da parte del lettore, che questa interpretazione non corrisponda al vero. La spiegazione avviene nel finale del racconto, attraverso la presentazione di un punto di vista diverso da quello della narratrice. Le ultime parole del racconto riportano infatti quello che la figlia ha scritto sul suo quaderno e rivelano un'immagine della realtà completamente differente da quella fornita dalla donna nel diario. La rappresentazione di una vita familiare idilliaca e felice crolla di fronte alle considerazioni della bambina, terrorizzata dalle violenze del padre. Anche in questo caso il racconto ha un finale aperto: si possono solo fare congetture su come reagirà la donna di fronte alle rivelazioni della bambina.

2.2.2. La successione e la durata degli eventi e delle azioni nel testo narrativo.

2.2.2.1. Ordine cronologico e ordine narrativo. Fabula e intreccio

Tradizionalmente un racconto, in quanto genere narrativo, possiede due caratteristiche: la presenza di un narratore e la presenza di una storia (ossia la modificazione di una situazione iniziale attraverso uno o più eventi). Raccontare una storia presuppone la conoscenza della dimensione temporale e dei suoi processi. Già Aristotele aveva osservato che la narrazione di avvenimenti (o 'trama') richiede "un principio, una parte di mezzo e una fine".¹ Nella seconda metà del Settecento G. E. Lessing, nel suo trattato *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie*², poneva l'accento sull'aspetto dinamico della poesia che, a differenza della pittura o della scultura, si avvale della successione temporale per rappresentare un avvenimento.³ Questa prerogativa della poesia, accanto ad indubbi vantaggi, offre anche degli svantaggi: il più evidente è dato dall'impossibilità di rappresentare nello stesso momento eventi che accadono contemporaneamente.

La distinzione di Lessing è ripresa, con intenti diversi, da Scholes e Kellogg, secondo i quali la narrazione (che essi preferiscono chiamare "trama, come termine specifico riferito unicamente all'azione, con il minimo riferimento possibile al personaggio"⁴)

"può essere definita come l'elemento dinamico e sequenziale della letteratura narrativa. (...) L'arte spaziale, che presenta la sua materia simultaneamente, o senza alcun ordine fisso, non ha trama. Ma una successione di immagini della stessa specie che possono essere disposte in ordine logico (...) comincia ad avere una trama, perché comincia ad avere un'esistenza dinamica e sequenziale."⁵

Nel genere narrativo è quindi sempre presente un 'prima' e un 'dopo' (categorie insite nella facoltà mentale umana) e l'autore deve tenerne conto.⁶ Egli possiede tuttavia la facoltà di alterare la successione cronologica normale. In tal modo il narratore, secondo quanto afferma Lämmert, può scomporre il "tutto oggetto di narrazione" e creare una nuova

¹ Scholes - Kellogg 1970, 266.

² Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, 1766.

³ Lessing traccia un netto confine tra poesia e arti figurative. Mentre in queste ultime gli elementi trattati coesistono nello spazio, nella poesia essi si susseguono nel tempo. Secondo Lessing il poeta deve scegliere per le sue "rappresentazioni mimetiche" quei soggetti, le cui parti si susseguono nel tempo ed evitare le situazioni di staticità, ad esempio le descrizioni, o, se ne inserisce una nel suo racconto, deve trovare il modo di trasformarla in azione. Johann Gottfried Herder puntualizzerà nei *Kritische Wälder* (1769) l'osservazione di Lessing, distinguendo, all'interno della poesia, l' *arte narrativa* e la *lirica*: solo la prima si colloca nel mondo degli avvenimenti che si concentrano in azioni, ed è vincolata quindi alla successione temporale. La lirica ha il suo punto di convergenza nell'animo del poeta e non è quindi legata alla successione di eventi reali. Lämmert puntualizza: "*Erzählende Kunst* also hat ihre Energiequelle in einer Welt der *Begebenheiten*, die sie erbaut und zu einer Handlung zusammenzieht. *Lyrische Dichtung* dagegen hat ihren Konvergenzpunkt in der *Seele des Dichters* und darf, ja muss infolgedessen ihre Aussagen auf eine seelische Situation hinordnen, ohne dabei an die Sukzession realer Vorgänge gebunden zu sein. Sie darf Zustand, Stimmung des Augenblicks und zeitlosen Gedanken künden: sie muss einfach singen." (Lämmert 1967, 20)

⁴ Scholes - Kellogg 1970, 262 ("Trama" traduce il termine inglese "plot".)

⁵ ibidem, 261

⁶ L'utopia del romanzo di inizio secolo (es.: Proust, Joyce, Musil) era quella di realizzare la 'stasi', l'immobilità del tempo. In contrapposizione al romanzo tradizionale, basato sulla successione temporale, il romanzo moderno cerca di realizzare la simultaneità, cioè la contemporaneità estetica di tutti i contenuti della coscienza, attraverso assenza di sviluppo, intrecci tematici, catene di simboli e frasi particolarmente estese che riproducono il flusso del pensiero. Nella coscienza e nella memoria, infatti, i ricordi sono presenti contemporaneamente.

riorganizzazione degli avvenimenti:

“Unter der Hand des Erzählers strukturiert sich also die Sukzession der Begebenheiten, teilt sich die Abfolge des Ganzen in sehr unterschiedliche Erzählglieder auf – Glieder, die kraft ihres energischen und gerichteten Auseinanderwachsens nicht Stücke, sondern *Phasen* in der Bildung des Ganzen darstellen. Darüber hinaus besitzt der Erzähler die Freiheit zur Aufspaltung, Umstellung und Aufhebung der Chronologie.”¹

Se consideriamo il racconto come esposizione di una storia, dobbiamo ammettere che l'ordine cronologico ideale è di per sé un'utopia. Secondo Todorov

“basta che vi sia più di un personaggio perché questo ordine ideale diventi lontanissimo dalla storia ‘naturale’. La ragione di ciò è che, per salvaguardare questo ordine, dovremmo ad ogni frase saltare da un personaggio all'altro per riferire che cosa questo secondo personaggio stava facendo ‘durante quel tempo’.”²

Per risolvere il problema di riportare eventi che avvengono contemporaneamente, il narratore deve ricorrere a tecniche particolari, ritornando indietro nel tempo o usando espressioni linguistiche di aggancio temporale, come ad esempio “intanto”, “nel contempo”, ecc.³

Il racconto non è la copia della realtà: per quanto un autore cerchi di riprodurre l'originale, l'imitazione (mimesi) non può in nessun caso essere una copia perfetta.⁴ L'autore è l'organizzatore degli eventi e delle azioni che sceglie per la sua narrazione. Per il semplice fatto di dover operare una scelta fra vari elementi ed usare lo strumento linguistico per riprodurli, l'autore agisce come manipolatore della realtà. Già per Aristotele il concetto di “mimesis”, che poneva come regola fondamentale dell'arte poetica, non contemplava la riproduzione meccanica e fedele di un modello, ma si riferiva alla relazione in cui l'arte si trova con la natura. La formula ricorrente nei testi aristotelici, “l'arte imita la natura”, non significa che l'arte copia quello che esiste nella natura, bensì che l'attività umana guidata dall'arte si modella sul procedimento che la natura usa. Entrambi, natura ed artista, operano con processi analoghi e conferiscono una forma nuova ad una materia relativamente informe. Il poeta, secondo Aristotele, è un “facitore”, un creatore di intrecci o trame (ποιητης μυθων)⁵ costruiti in modo che non risultino casuali, ma appaiano necessari o probabili e verosimili, e

¹ Lämmert 1967, 23

² Todorov, 1969, 232

³ cfr. Lämmert 1967, 85

⁴ Il problema della mimesi (imitazione) nell'opera poetica era stato affrontato da Platone, il quale opponeva *mimesis* a *diegesis* (= racconto) come un'imitazione perfetta ad una imitazione imperfetta. La contraddittorietà di questa concezione è evidenziata da Genette: “(...) l'imitazione perfetta non è più un'imitazione, è la cosa stessa ed infine la sola imitazione è quella imperfetta. *Mimesis* è *diegesis*.” (Genette, ³1984, 279).

⁵ *Poetica*, 9, 1451b. Il termine μυθος (= mito) ha il significato di “composizione delle azioni o degli avvenimenti”, “connessione di fatti” o “prodotto della mimesi dell'azione” (*Poetica*, 6, 1450a). Aristotele definisce la poesia come “arte o produzione poetica” e, in quanto tale, come qualcosa di razionale legato ad un sapere; questa teoria rappresenta una novità assoluta per quei tempi: Platone considerava la poesia come “ispirazione divina” (cfr. *Apologia di Socrate*, *Fedro*). L'arte poetica è quindi, per Aristotele, una “forma autonoma di appropriazione meditata della realtà” (“a particular form of reflected acquisition or appropriation of reality”, Eggs 2002, 418). L'identificazione con l'eroe, di fronte ad eventi caratterizzati dalla contingenza (ossia probabili e possibili in determinate condizioni) e dalla necessità (attribuibili cioè ad un fato ineluttabile) scatena nello spettatore le forti passioni di *phóbos* (orrore, terrore) e di *éleos* (pietà, compartecipazione) che provocano autentica sofferenza. Nell'assistere ai casi sventurati nella vita “imitata” sulla scena, lo spettatore può liberare queste emozioni, che vengono sublimare e portate a livello sociale (catarsi). Attraverso la tragedia lo spettatore diventa consapevole della “tragicità” della vita, dove trovano posto il caso e la fortuna e dove egli, di conseguenza, può trovarsi coinvolto nelle più grandi disgrazie, anche se privo di colpa. Contemporaneamente egli raggiunge un grado superiore di eticità, perché acquista consapevolezza dei valori condivisi, di ciò che è giusto o ingiusto, di ciò che è meritato o non meritato. (Cfr. Pesce 1981; Ricœur, “Una lettura della Poetica di Aristotele”, in: 1986-88, *Tempo e racconto*, vol. I; Eggs 2002)

che vengano comunque accettati come tali dall'opinione comune (doxa). La mimesi aristotelica si deve perciò comprendere come "rappresentazione della realtà sociale nella sua tipicità"¹.

Riconoscere la differenza fra l'ordine naturale degli eventi (ordo naturalis) e l'ordine artificiale (ordo artificialis) scelto dall'autore, significa distinguere due diversi piani narrativi.

All'interno di un racconto possiamo distinguere quindi, per quanto riguarda la concatenazione degli avvenimenti, fra una loro successione logico-temporale (cioè nella stessa successione cronologica e secondo la stessa concatenazione di causa-effetto con cui sono accaduti o potrebbero accadere nella realtà), e una successione scelta a discrezione dall'autore. Cesare Segre definisce la prima modalità *fabula* (rifacendosi ai formalisti russi, fra cui Šklovskij e Tomaševskij), la seconda *intreccio* o *trama*². La *fabula* rappresenta quindi l'ordine che i fatti avrebbero avuto se si fossero verificati realmente, la lineare successione di avvenimenti o 'motivi' l'uno derivante dall'altro, l'uno conseguente all'altro; l'intreccio è l'ordine artificiale-artistico che l'autore sceglie per la narrazione, "la distribuzione in costruzione estetica degli avvenimenti nell'opera".³ L'intreccio è quello che il lettore percepisce come risultante dei procedimenti di composizione. Ogni scrittore ha una vastissima gamma di possibili soluzioni nel presentare una certa storia. Ad una singola *fabula* possono infatti corrispondere vari intrecci.

Durante la lettura del testo il lettore ricostruisce spontaneamente la *fabula*. Studi ed esperimenti di linguistica hanno dimostrato che la successione temporale di un testo viene ordinata nella mente umana grazie alla memoria. Durante la lettura, il lettore può concentrarsi di volta in volta su una sola frase; le frasi lette in precedenza sono convogliate in una "sintesi memoriale" nella quale si depositano non solo i contenuti, ma anche gli elementi stilistici e le suggestioni. Alla fine della lettura l'intero racconto si è trasformato in sintesi memoriale, grazie alla quale viene ripristinata la successione logico-temporale degli avvenimenti.⁴

Le denominazioni *fabula* e *intreccio* corrispondono in parte ai termini "story" e "plot" introdotti dallo scrittore inglese Edward Morgan Forster (1879-1970), termini che ricorrono più frequentemente nella linguistica e nella critica letteraria. Il termine "plot" viene generalmente

¹ "rendition of social and societal reality in its typicality"; Eggs 2002, 413.

² I termini usati dai formalisti russi sono "fable" (*fabula*) e "sjužet" (intreccio). Segre (1974) distingue tre piani nella narrazione: il *discorso* (il significante), la *fabula* (il significato secondo l'ordine logico e cronologico degli avvenimenti) e l'*intrigo* (il significato secondo l'ordine di composizione letteraria). Ricœur commenta a questo riguardo: "È allora il *tempo*, concepito come ordine irreversibile di successione, che fa da discriminante: il discorso ha come tempo quello della lettura, l'intrigo quello della composizione letteraria, la *fabula* quello degli avvenimenti raccontati." (Ricœur 1986-88, vol. II, 136, nota 41)

³ Boris Tomaševskij, 1925, citato in: Segre 1974, 8. L'intero enunciato di Tomaševskij qui riportato, è tratto dall'opera di Bauer 1997, 169: "Die Fabel ist die Gesamtheit der Motive in ihrem logisch kausal-temporalen Zusammenhang; das Sujet ist die Gesamtheit derselben Motive, aber in der Abfolge und in dem Zusammenhang, in dem sie in dem Werk gegeben sind. Für die Fabel ist es nicht wichtig, in welchem Teil des Werkes der Leser etwas über das Ereignis erfährt, noch ob dieses sich ihm in direkter Mitteilung durch den Autor oder durch die Erzählung einer Person oder durch ein System von Andeutungen am Rande darstellt. Beim Sujet dagegen ist gerade die Einführung der Motive in das Blickfeld des Lesers das, was wichtig ist."

⁴ Sul problema della lettura e della fissazione nella memoria, si rimanda agli autori Johnson-Laird, "The Perception and Memory" in: J. Lyons (a cura di), *New Horizons in Linguistics*, Penguin Books, 1970 e Segre 1969. Si veda inoltre Levorato 1988, particolarmente il capitolo II, "La memoria: i processi di codifica e immagazzinamento nella comprensione dei testi."

tradotto in italiano con “trama”. Nel definire “story” e “plot”, Forster pone l’accento soprattutto sulla distinzione fra connessione temporale e connessione logica: mentre la “story” si riferisce alla narrazione di avvenimenti in successione temporale, il “plot” evidenzia il loro rapporto di causalità.¹

Let us define a plot. We have defined a story as a narrative of events arranged in their time-sequence. A plot is also a narrative of events, the emphasis falling on causality. ‘The king died and then the queen died’ is a story. ‘The king died and then the queen died of grief’ is a plot. The time-sequence is preserved, but the sense of causality overshadows it. Or again: ‘The queen died, no one knew why, until it was discovered that it was through grief at the death of the king.’ This is a plot with a mystery in it, a form capable of high development. It suspends the time-sequence, it moves as far away from the story as its limitations will allow. Consider the death of the queen. If it is in a story we say: ‘And then?’ If it is in a plot we ask: ‘Why?’ That is the fundamental difference between these two aspects of the novel.²

Secondo Forster per seguire la “story” è sufficiente la curiosità, mentre per il “plot” sono necessari l’intelletto e la memoria. L’intelletto, perché l’intreccio si avvale spesso di allusioni e complicazioni; la memoria, perché la successione degli eventi non segue un filo logico-cronologico.³

A plot cannot be told to a gaping audience of cave-men or to a tyrannical sultan or to their modern descendant the movie-public. They can only be kept awake by ‘And then – and then –’ they can only supply curiosity. But a plot demands intelligence and memory also.⁴

In sostituzione dei termini inglesi⁵, in ambito tedesco si usano generalmente i termini “Geschichte” e “Fabel”, oppure “Fabel” e “Sujet” come traduzioni dal russo. Lämmert distingue fra “Geschichte” e “Fabel” ed individua nel primo termine un “nesso contenutistico”, nel secondo un “nesso logico”⁶, basato sull’organizzazione del materiale narrativo, attraverso la quale la struttura narrativa acquista significato. Nell’ambito della critica letteraria non esiste una precisa concordanza sulla terminologia usata: abbiamo visto, ad esempio, che il concetto di “sjuzet” di Tomaševskij (che corrisponde a quello di “intreccio” di Segre) va oltre la pura successione cronologica dei singoli avvenimenti, così come viene indicata dai termini “story” di Forster e “Geschichte” di Lämmert; esso comprende infatti anche la connessione causale degli avvenimenti.⁷

¹ Altri autori inglesi evidenziano nel “plot” la concatenazione degli eventi nella narrazione. Ad esempio Harold Weston (1894 – 1972), in: *Form in Literature*, London, 1934 ed Edwin Muir (1887 - 1959), il quale afferma: “Plot [is] the chain of events in a story and the principle which knits it together” (Edwin Muir, 1928). La definizione è riportata da Lämmert 1967, 25.

² Forster 1990, 87

³ Secondo gli studi e gli esperimenti di psicologia cognitiva, un bambino comprende all’inizio la successione temporale degli eventi, e solo più tardi acquisisce le relazioni causali, e ancora più tardi le regole basate sull’inferenza deduttiva e induttiva (particolarizzazioni, generalizzazioni, predizioni ecc.).

⁴ Forster 1990, 87

⁵ Il termine inglese “plot” è usato di frequente nella linguistica tedesca.

⁶ “Aus dem *Stoffzusammenhang* der Geschichte ergibt sich erst nach Aufdeckung des jeweiligen Aufbau- und Verknüpfungsprinzips der *Sinnzusammenhang* der Fabel. (Lämmert 1967, 26)

⁷ Si potrebbe fare un’ulteriore distinzione fra gli elementi che specificano il campo degli avvenimenti narrati (contenuto narrativo) e quello della loro riproduzione nel testo, come propongono ad esempio M. Martinez e M. Scheffel (Martinez – Scheffel 1999, 25-26). I due studiosi individuano sei diversi elementi nel racconto, quattro nell’ambito del contenuto narrativo (*Handlung*) e due nell’ambito della rappresentazione narrativa (*Darstellung*); essi raggruppano inoltre questi elementi in un chiaro schema riassuntivo, nel quale viene riportata e messa a confronto la terminologia usata da studiosi diversi. I sei elementi sono: 1) *Ereignis* (l’unità elementare del testo narrativo); corrisponde ai termini “Funktion” (Propp), “Motiv” (Tomaševskij), “événement” (Todorov), “motivo” (Segre), “event” (Forster e Chatman), “Geschehen” (Lämmert). 2) *Geschehen* (la successione cronologica degli

Pur accettando una prima distinzione basata essenzialmente sulla disposizione degli avvenimenti secondo un ordine temporale e causale, riteniamo tuttavia che al termine "trama" si debba riconoscere un significato più ampio, che corrisponde al concetto aristotelico di "mythos"¹. In questo caso la "trama", o "tessuto narrativo", non indica solo la semplice disposizione cronologica degli eventi (o unità funzionali) presenti nella fabula, ma considera una complessità di fattori che contribuiscono a determinare una certa struttura, a creare aspettative e a coinvolgere il lettore.

"Il livello della fabula è il livello diegetico (o proairetico) del racconto, cioè quello delle azioni: come tale, esso coglie solo la logica funzionale degli avvenimenti; l'intreccio, come dice il termine stesso, segue la tramatura dei diversi elementi narrativi riconducibili a differenti strati del racconto anche non diegetici."²

Secondo la distinzione fatta da Genette e dagli strutturalisti francesi fra *storia* e *discorso*, ossia fra significato o contenuto narrativo, e significante o testo narrativo,³ il discorso ha la facoltà di alterare l'ordine naturale degli avvenimenti. Nel loro rapporto riguardo la successione degli eventi, Genette distingue fra la sequenza normale (isocronica), in cui storia e discorso hanno lo stesso ordine cronologico, di tipo lineare; le sequenze anacroniche, nelle quali il discorso rompe il flusso normale della storia per richiamare eventi precedenti o successivi; e la sequenza acronica, nella quale non esiste "relazione crono-logica fra storia e discorso. L'associazione è o casuale o basata su principi di organizzazione appropriati ad altri tipi di testi – vicinanza spaziale, logica discorsiva, tematica, ecc."⁴ Nel racconto esiste generalmente un unico filo che regge la successione temporale; nelle opere narrative più lunghe, tuttavia, possono esserci più fili, ossia più storie che si intrecciano nella narrazione: in questo caso le anacronie o le acronie vanno riferite ad ognuna di loro: ogni storia ha il proprio insieme di relazioni.

Il racconto, nel passaggio dall'espressione orale a quella scritta, ha aumentato lo scarto tra fabula e intreccio. La narrazione letteraria orale (ad esempio la fiaba) non usa normalmente le anacronie; essa tende a narrare in modo lineare, "mentre è nella narrazione scritta che l'ordine temporale, in genere, si può sovvertire più facilmente, data la permanenza del messaggio, che può sempre essere ripercorso e rivisto dal lettore che abbia 'perso il

"Ereignisse"); corrisponde ai concetti di "story" di Forster e di "Geschichte" di Lämmert. 3) *Geschichte* (la successione cronologica e causale degli "Ereignisse"); corrisponde ai termini "fabula" di Tomaševskij e di Segre, a "plot" di Forster, "Fabel" di Lämmert, "story" di Chatman. 4) *Handlungsschema* (la struttura, il modello narrativo dell'intero testo). 5) *Erzählung* (la successione degli "Ereignisse" come compaiono nel testo); corrisponde al "sjužet" di Tomaševskij e all'"intreccio" di Segre. 6) *Erzählen* (il modo di presentare il narrato); corrisponde al "discorso" (o "significante" di Segre e alla "narration" di Genette. È quello che nella nostra ricerca chiamiamo "trama". In questo capitolo della nostra ricerca preferiamo tuttavia limitarci alla distinzione tra "fabula" e "intreccio" (o "storia" e "discorso").

¹ V. nota precedente n.4 p.61 (riferita al μῦθος (mito). Il mythos, secondo la concezione di Aristotele, è da considerarsi come la parte più importante della tragedia (*Poetica*, 6, 1450a). Dei sei elementi che costituiscono la tragedia (il mythos, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e la composizione musicale), il mythos, la "composizione di atti", ossia l'azione, "risulta come la *parte principale*, il *fine intenzionato*, il *principio* e per così dire l'*anima* della tragedia." (Ricœur 1986-88, I vol., 61. Ricœur traduce la parola greca con il termine francese "intrigue" (Intrigo).

² Marchese 1983, 85

³ Genette 1976

⁴ Genette 1976, 63-65.

filo'.¹

Si può pensare che l'anacronia sia tipica del genere narrativo di ampio respiro, ad esempio del romanzo, mentre nei testi brevi si riduca notevolmente il divario tra fabula ed intreccio. Questa ipotesi è smentita dall'esame di numerosi racconti. Nel corpus testuale di questa ricerca troviamo poche volte coincidenza fra il tempo della fabula e l'ordine dell'intreccio; la coincidenza avviene soprattutto nei casi in cui la narrazione scritta ricorda la forma orale, quando ad esempio il racconto assomiglia ad una fiaba, come nel caso di *Il racconto della ragazza col ciuffo*. *La chitarra magica* di Benni, *La cura delle vespe* di Calvino e *L'Entrümpelung* di Buzzati. Nel racconto *La scoperta dell'alfabeto* di Malerba tale concordanza rappresenta una scelta consapevole da parte dell'autore, per dare alla narrazione un carattere discorsivo e semplice. Nel racconto *Coincidenze* di Benni è invece la preponderanza della rappresentazione scenica, come mimesi della realtà, che rende inevitabile il mantenimento rigido della successione cronologica.

L'intreccio che sovverte in modo consapevole l'ordine logico-cronologico naturale ed arriva a sconvolgere la percezione del tempo è prerogativa della narrativa d'avanguardia. In questo caso si passa da un episodio all'altro, da un momento all'altro senza rapporto di causa-effetto, ma per semplici associazioni, evocazioni, analogie; si attingono dalla memoria episodi che hanno valore di per se stessi e non in quanto collegati da rapporti causali-temporali (sequenze acroniche). Un esempio in tal senso è rappresentato dal racconto *La galleria*, nel quale la narrazione lascia molto spazio ai pensieri di tipo analogico della protagonista, con spostamenti repentini in avanti ed indietro nel tempo. Si può considerare il racconto come parodia della narrativa moderna, caratterizzata dal predominio della voce della coscienza sull'obiettività dei fatti. I romanzi di Proust, Svevo, Musil e Joyce testimoniano la crisi della società borghese ed il crollo delle certezze ideologiche, a cui reagiscono scandagliando l'animo umano e rinunciando a comprendere la realtà. Il tempo della narrazione è coinvolto nella crisi: la struttura temporale, che nel racconto tradizionale si basa sull'evoluzione di eventi ed azioni collegati fra loro da una catena di cause ed effetti, si riferisce ora ad esperienze interiori, che non seguono un ordine quantitativo oggettivo, scandito dall'orologio o dal calendario. La narrazione si scioglie dai rigidi binari cronologici determinati da un prima e da un dopo consequenziali e si affida al tempo soggettivo, fluttuante ed analogico della coscienza. Il racconto *La galleria* fa riferimento a questo filone narrativo, ma nel contempo lo banalizza, ironizzando sulla confusione esistenziale della protagonista, attribuendola ad una probabile debolezza di pensiero e ad astinenza sessuale.

¹ Lavinio 1983, 43

2.2.2.1.1. Anacronie: analessi - prolessi

Le divagazioni dalla successione cronologica lineare della vicenda possono rivolgersi sia al passato (vengono usati i termini “analessi” o “flash-back”), sia al futuro (“prolessi” o “anticipazioni”). Lämmert distingue fra “prolessi certe” e “prolessi incerte”¹. Le prime sono l’anticipazione di avvenimenti, di temi o di personaggi che avverranno o compariranno effettivamente in seguito. Questa forma narrativa comporta la presenza di un narratore di tipo autorevole, esterno alle vicende, o di un narratore in prima persona che narra da una certa distanza temporale, per la quale il futuro anticipato è in realtà già passato. Le seconde sono frutto di supposizioni, di desideri, di presentimenti, di decisioni e progetti espressi dai personaggi: in tal caso il lettore non è certo della loro realizzazione e la sua attenzione è rivolta sia verso il 'se', sia verso il 'come' dell’evoluzione delle vicende.

Queste “prolessi incerte” fanno parte della vita e come tali rafforzano nel lettore la naturale tensione verso un futuro che è ancora in divenire, anche se si tratta di una finzione. La loro presenza nel testo narrativo, tuttavia, ha una funzione ben precisa: possono dare indicazioni sul carattere del personaggio; possono indirizzare il lettore verso aspettative che saranno, in seguito, confermate o deluse; possono provocare inquietudine e creare un’atmosfera di tensione; oppure possono rafforzare il desiderio di un esito felice della vicenda. Grazie a queste anticipazioni, secondo Lämmert, il lettore riesce ad identificarsi più facilmente con il personaggio e segue la vicenda con maggiore tensione:

Bei ihnen herrscht jene echte *Zukunfts-Ungewissheit*, die ihrer Lebenswirklichkeit entspricht. Das Vorgehen *mit* den Personen bedeutet nämlich, dass der Erzähler den Leser über die Zukunft genau so im *ungewissen* lässt, wie es die Personen selbst natürlicherweise sind. Nur so kann der Leser von der “Suggestion” erfaßt werden, die Pouillon umschreibt als “être dans la peau d’un personnage” [Jean Pouillon, *Temps et Roman (Nouvelle Revue Française), 1946*]. Hier kann Zukunft nur geahnt werden – selbst dort, wo sich die Weissagung oder die Traumdeutung den Anschein untrüglicher Zukunftsgewissheit gibt.²

L’effetto delle anticipazioni, siano esse certe o incerte, è quello di indurre il lettore ad aspettarsi qualcosa che ha a che fare con esse.

“Auch Vorausdeutungen, die keine unmittelbare Wirkung auf die Handlung zeitigen, lassen den Leser eine künftige Handlungsphase oder den Gesamtausgang mehr oder minder bestimmt antizipieren und stellen jedenfalls das Folgegeschehen unter den Aspekt eines noch fernen Unglücks oder Glücks.”³

Nei racconti dove l’esito sembra scontato (suggerito sia dal titolo, sia da situazioni stereotipate ad esito tendenzialmente univoco⁴), non viene tuttavia eliminata la suspense, perché il futuro non è mai completamente ipotecabile. Anche se il finale è certo, la tensione può essere mantenuta, perché i mezzi rimangono incerti. Chatman fa il paragone con la corrida: “il toro alla fine deve morire, ma il problema è come morire.”⁵

¹ “Zukunftsgewisse Vorausdeutung” e “zukunftsungewisse Vorausdeutungen” (cfr. Lämmert 1967, 142-43)

² Lämmert 1967, 143

³ ibidem, 179

⁴ È il caso, ad esempio, del racconto *Coincidenze*.

⁵ Chatman 1981, 58. A nostro avviso, il paragone non è esatto: mentre nella corrida il futuro è prevedibile, ma non

Le anticipazioni, anche se spesso suscitano suspense a discapito della sorpresa, permettono a volte di preparare una sorpresa ancora maggiore, quando le attese vengono eluse da un capovolgimento degli eventi, come accade nel finale del racconto *Coincidenze*. Il racconto è costruito sul dialogo dei due personaggi, basato su stereotipi che inducono il lettore a prefigurarsi un finale scontato, un happy end tipico di certa letteratura 'sentimentale-popolare'. Ma proprio nel finale i due protagonisti, invece di iniziare una storia d'amore come tutte le circostanze lasciano presagire, si separano ed ognuno va per la sua strada.

2.2.2.1.2. Anacronie nei racconti contemporanei

Nei racconti da noi esaminati le anacronie sono di diversa intensità. Ne scegliamo tre (*Il violino*, *Scheletri senza armadio* e *Lara*) per dimostrare come le anacronie contribuiscono a creare un ritmo particolare ed a catturare l'attenzione del lettore.

Nel racconto di Erri de Luca *Il violino*, un io-narrante evoca ricordi della sua vita fino al momento della sua morte. Il racconto si apre con il laconico annuncio della morte del nonno e del contemporaneo manifestarsi, nel protagonista, di un'insolita facoltà, la capacità di riprodurre la musica del violino. Con questa anticipazione, che costringerà poi il narratore a ricorrere ad ulteriori anacronie, l'attenzione del lettore è subito focalizzata sul rapporto fra nonno e nipote. Nella vita del protagonista, fatta di povertà, rischi e solitudine, il nonno rappresenta la persona più importante di riferimento, ammirata soprattutto per la sua capacità di suonare il violino, nonostante le sue grosse dita di minatore. Alla sua morte è subentrata nel nipote la capacità di provocare misteriosamente dentro di sé delle melodie. La musica del violino è il filo conduttore che accompagna le tappe della vita del protagonista. I ricordi rievocati non rispettano sempre l'ordine logico-cronologico, ma sono provocati da associazioni, da considerazioni improvvise, da paragoni ed analogie. Le immagini a volte si ripetono, come ad esempio il suono della nota *la* del diapason, oppure il ricordo di essere sospeso nel vuoto; altre volte esse vengono anticipate da enunciati categorici, che possono essere compresi nel loro giusto senso solo più avanti. Ad esempio, il potere soprannaturale che il protagonista sembra avere acquisito secondo la sua affermazione iniziale:

(..) fissavo il suo violino e le corde suonavano da sole,

viene ridimensionato in seguito, quando si apprende che non si tratta di un suono reale, ma di un suono interiore che solo lui può sentire. Anche la considerazione apparentemente incomprensibile e slegata dal contesto:

Dal legno si ricavano due polveri: la segatura o la cenere.

assolutamente certo (il toro infatti, in rarissimi casi, può anche essere 'graziato'), nel racconto, invece, i fatti anticipati con certezza non possono più essere modificati, a meno che non risulti che le notizie anticipate erano false. In questo caso, però, non si tratta più di "anticipazioni certe". L'importanza che Chatman attribuisce al modo con cui una "prolessi certa" viene poi spiegata nella narrazione, è particolarmente evidente nel cosiddetto "dramma analitico" (Enthüllungsdrama) o in quei racconti polizieschi, dove la narrazione si basa sulla ricostruzione degli avvenimenti per spiegare un fatto presentato all'inizio. (Un esempio classico è la tragedia *Edipo Re* di Sofocle; più recentemente, la serie poliziesca televisiva del *Tenente Colombo*.)

è da considerarsi una prolessi, che può essere capita solo se si legge il racconto sino alla fine: la segatura attutisce le cadute e salva la vita al protagonista; senza segatura la caduta è mortale ed il sangue delle ferite sa di cenere. Segatura e cenere sono quindi i simboli anticipatori della vita e della morte.

Anche nel racconto *Scheletri senza armadio* di Carmen Covito troviamo frequenti salti nel tempo. Per mezzo delle analessi la protagonista fornisce informazioni su se stessa e su altri personaggi. Queste lunghe divagazioni fatte di ricordi e di riflessioni dilatano il tempo della narrazione: l'effetto che producono è un forte rallentamento dell'azione, che crea tensione ed attesa per il successivo andamento della vicenda. La ripresa della narrazione dopo l'ultima analessi, con il fermo proposito di guardare al futuro,

Devo uscire da questo vecchio nido di fantasmi. Guarderò avanti, come ho sempre fatto.

rappresenta la svolta della vicenda: anche se il finale del racconto è aperto, si intuisce infatti che qualcosa è cambiato, che il rapporto fra zia e nipote non sarà più come prima. Anche le ripetute prolessi (incerte), con le quali l'io narrante confessa apertamente di avere precisi progetti per il nipote ("Voglio programargli un futuro a modo mio (...)"; "(...) Per Mimmo voglio organizzare un bel futuro") contribuiscono alla sorpresa del finale: qui il rapporto di dipendenza fra zia e nipote, più volte prospettato come qualcosa di scontato, è messo improvvisamente in discussione dall'imprevedibile reazione del nipote, che rivela per la prima volta un atteggiamento indipendente.

Il racconto *Lara* (Stefano Benni) si svolge apparentemente su un asse cronologico lineare: qui la protagonista fa il resoconto della sua esistenza di animale marino fino all'istante che precede la morte: siccome è un'aragosta, è destinata a morire lessata in padella. Già all'inizio, però, troviamo una prolessi che, nonostante sia piuttosto allusiva e per nulla chiara, lascia intuire che la storia avrà un esito non scontato:

Ho sempre saputo di essere diversa fin da quando ero giovane.

A questo incipit fa seguito una serie di anticipazioni strutturate in modo anaforico: per ben quattro volte l'io-narrante ripete all'inizio di frase l'espressione "già da allora", con la quale allude ad un destino diverso da quello delle sue compagne. Sulla narrazione incombe subito il presentimento che succederà qualcosa di insolito, presentimento ripetutamente rafforzato da ulteriori prolessi (sottolineate nella citazione) con un effetto minaccioso ed inquietante:

Avevo cambiato carapace altre dieci volte, quando infine ebbi dal destino il segno che aspettavo. (...) scorsi nell'acqua un'immensa rete. (...) Ma quella rete era diversa.

La "diversità" annuncia il pericolo, rappresentato dall'uomo. La tensione cresce:

Non era facile fare amicizia con l'uomo, i delfini me l'avevano detto, eppure avevo voluto provare. Ma quel giorno avevo anche capito che il mio destino mi portava su, verso il mondo della luce.

Ancora oltre la prolessi si fa più precisa; il pericolo è ormai prossimo:

E il destino si compì, dieci cambi di corazza dopo. Ormai ero un'aragosta grossa e rispettata (...) Ero così esperta e veloce da sfuggire a qualsiasi piovra (...) Non poteva durare: troppa sicurezza non è un buon modo per sopravvivere in mare.

Verso la fine del racconto, l'aragosta annuncia la tragedia:

Bene, stasera il mio destino si compie.

È ormai chiaro che l'aragosta finirà come le sue compagne: in padella. Eppure le anticipazioni ripetute inducono il lettore ad aspettarsi un destino diverso da quello delle aragoste "normali". Effettivamente l'esito della vicenda è inaspettato, ma la sorpresa supera le aspettative: per disorientare il cuoco e sfuggire alla morte, l'aragosta cerca di usare il linguaggio, prerogativa del genere umano, ed accenna all'eventualità della reincarnazione. A questo punto il finale rimane aperto, ma la sorpresa ha l'effetto di liberare la tensione nel lettore.

2.2.2.1.3. Sintesi esemplificativa

Il rapporto tra la successione cronologica della fabula e l'ordine temporale dell'intreccio può essere esemplificato graficamente sulla base di tre racconti moderni: 1. *Coincidenze*; 2. *Il lungo viaggio*; 3. *Federico e Napoleone*. Per visualizzare la struttura narrativa nei confronti della fabula, individuiamo dapprima le sequenze dei racconti nell'ordine in cui esse vengono narrate (intreccio); mettiamo poi a confronto questo stesso ordine con la successione cronologica delle rispettive fabule (schema comparativo).

Sequenze dell'intreccio:

Coincidenze	Il lungo viaggio	Federico e Napoleone
1. Un uomo e una donna si incontrano su un ponte. 2. L'uomo e la donna iniziano a parlare e notano una serie di coincidenze. 3. I due tacciono e sentono la sirena di un battello. 4. Essi sottolineano nuovamente delle coincidenze che li accomunano. 5. Si salutano ed ognuno va per la sua strada.	1. I contadini siciliani attendono sulla spiaggia l'arrivo della barca per l'America. 2. I contadini hanno fatto sacrifici per ottenere i soldi del viaggio. 3. Il sig. Melfa arriva, i contadini pagano e salgono sulla barca. 4. Il viaggio dura 11 notti. 5. Sbarcano di notte su una spiaggia. 6. Il sig. Melfa riparte, i contadini restano sulla spiaggia. 7. Due contadini vanno in ricognizione e trovano un cartello con il nome del paese: S. Croce Camarina. 8. Fermano un automobilista che li insulta in italiano. 9. Uno dei due uomini ricorda che il padre aveva lavorato a S. Croce Camarina. 10. Capiscono di essere ancora in Sicilia.	1. La vacca di Federico sta male. 2. Federico e la moglie decidono di venderla al mercato. 3. Il suocero di F. aveva un sistema per vendere le bestie vecchie. 4. Federico porta la vacca al fiume. 5. Fa bere vino alla vacca. 6. Al mercato Federico tratta la vendita con il mercante Napoleone. 7. Anni prima Napoleone aveva imbrogliato Federico. 8. Federico riesce a vendere bene la vacca. 9. Federico ricorda di aver fatto inghiottire un'anguilla alla vacca. 10. Napoleone si accorge dell'inganno.

Schema comparativo:

Coincidenze		Il lungo viaggio		Federico e Napoleone	
Tempo-ordine della narrazione (intreccio)	Tempo della favola	Tempo-ordine della narrazione (intreccio)	Tempo della favola	Tempo-ordine della narrazione (intreccio)	Tempo della favola
1.	→ 1.	1.	→ 1.	1.	→ 1.
2.	→ 2.	2.	→ 2.	2.	→ 2.
3.	→ 3.	3.	→ 3.	3.	→ 3.
4.	→ 4.	4.	→ 4.	4.	→ 4.
5.	→ 5.	5.	→ 5.	5.	→ 5.
		6.	→ 6.	6.	→ 6.
		7.	→ 7.	7.	→ 7.
		8.	→ 8.	8.	→ 8.
		9.	→ 9.	9.	→ 9.
		10.	→ 10.	10.	→ 10.

Dallo schema risulta evidente il confronto tra l'ordine cronologico delle sequenze nella fabula e quello adottato dall'autore per l'intreccio: mentre nel racconto *Coincidenze* i due ordini corrispondono (intreccio lineare), negli altri due racconti si assiste ad una sfasatura tra i due ordini (intrecci anacronici), più o meno marcata. L'ordine temporale delle sequenze nell'intreccio, scelto a discrezione dell'autore, può determinare particolari effetti narrativi: aspettative, suspense, sorpresa.

Lo schema, tuttavia, non rappresenta la complessità che attribuiamo al concetto di "trama" o "intreccio": come abbiamo detto precedentemente, questo termine può indicare non solo la componente temporale, bensì comprendere anche le varie tecniche ed espedienti narrativi sui quali si basa la narrazione (allusioni, simboli, descrizioni, commenti, concatenazioni, creazione di tensione...). L'autore può definirsi quindi "creatore di intrecci" (o di "miti", secondo la definizione di Aristotele), in quanto è responsabile dell'intero impianto narrativo.

2.2.2.2. Tempo narrato e tempo della narrazione

Mentre l'*ordine* secondo il quale si succedono gli eventi ('successione normale' vs. 'successione anacronica') determina la relazione esistente tra fabula e intreccio, la *durata* degli eventi condiziona il rapporto fra il 'tempo dei fatti narrati' e il 'tempo della narrazione'.¹

Secondo Chatman:

“La durata riguarda la relazione fra il tempo che ci vuole a leggere una narrativa ed il tempo su cui si estendono gli eventi della storia.”²

Negli anni del primo dopoguerra il linguista tedesco Günther Müller³ coniò i termini “erzählte Zeit” (“tempo narrato” o “tempo della storia”) e “Erzählzeit” (“tempo della narrazione” o “tempo narrativo” o “tempo del raccontare”), per indicare queste due dimensioni temporali esistenti nel genere epico-narrativo. La ricerca sulla dimensione temporale relativa alla durata narrativa è proseguita poi con Lämmert e con altri autori, fra i quali Genette. Il rapporto tra la realtà narrata e la sua riproduzione attraverso il mezzo linguistico, costituisce la “struttura (o “armatura”) temporale” (Zeitgerüst) del racconto e si avvale di tecniche e modi diversi. Le due dimensioni temporali possono coincidere, ma possono essere anche “sternenweit” (“a distanza stellare”) fra di loro, come afferma poeticamente Thomas Mann.⁴

Il 'tempo della narrazione' è, per convenzione, un tempo cronologico che equivale al

¹ Nel rapporto tra “tempo del discorso” e “tempo della storia”, Genette distingue una terza categoria temporale, quella della frequenza: essa esprime la ripetitività di eventi ed azioni, che nella composizione del racconto può essere risolta con tecniche diverse, ad esempio con l'uso di forme modali iterative (“spesso”, “talvolta”, “tutte le settimane” ecc.).

² Chatman 1981, 67

³ Müller 1947

⁴ Thomas Mann aveva chiamato le due dimensioni temporali dell'epica “musikalisch reale Zeit” e “Zeit des Inhalts”; secondo Th. Mann il loro rapporto può variare in misura così diversa, che “il tempo immaginario del racconto può coincidere perfettamente con quello musicale-reale, ma può anche essere a distanza stellare da quello.” (“Die Erzählung (...) hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, dass die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternenweit von ihr entfernen kann.” Th. Mann, *Der Zauberberg*, in *Werke*, vol. III, p. 748)

numero delle pagine e delle righe del testo scritto e non corrisponde, quindi, al tempo adoperato dall'autore per comporlo, né al tempo soggettivo che ogni lettore impiega per leggerlo. Ricœur lo definisce come

“una interpretazione del tempo impiegato a raccontare, che può essere paragonato all'interpretazione che questo o quel direttore d'orchestra dà del tempo teorico di esecuzione di una partitura musicale.”¹

Nel rapporto fra i due tipi di tempo si possono evidenziare cinque differenti modalità:²

1. RIASSUNTO (o CONCENTRAZIONE o COMPRESSIONE): il tempo della storia è maggiore del tempo impiegato per narrarla; il narratore condensa in poco spazio avvenimenti di ore, mesi o anni.
2. ELLISSI: mentre il tempo della storia continua a passare, il tempo della narrazione si ferma. Il lasso di tempo fra due episodi è completamente omesso. È più facile trovare ellissi nelle opere narrative lunghe, ad esempio fra un capitolo e l'altro. Il nuovo capitolo può iniziare in un tempo successivo, senza che venga detto nulla su come sia passato questo tempo. Chatman sostiene che “un tipo di ellissi particolarmente ampia e improvvisa caratterizza la narrativa moderna” e riporta le osservazioni di Genette riguardo all'uso delle ellissi nella *Recherche* di Proust:

“[Le ellissi] diventano sempre più improvvise forse per compensare il fatto che le scene intermedie, pur ricoprendo periodi sempre più brevi del tempo della storia, diventano sempre più dettagliate. L'effetto globale è una discontinuità crescente fra tempo del discorso e tempo della storia.”³

Un grande spazio di tempo omesso nella narrazione è generalmente chiamato “blanc”, termine usato da Proust per indicare un vuoto nell'azione, un salto di tempo, in riferimento all'opera di Flaubert ed alle sue caratteristiche nell'uso del tempo narrativo.⁴

3. SCENA: il tempo narrato è uguale al tempo della narrazione. Secondo Lämmert questa coincidenza è possibile praticamente solo nel genere drammatico e nella “pura riproduzione di discorso diretto”.⁵ Anche nel genere narrativo si può avere però una relativa uguaglianza fra i due tempi, ad esempio nel caso di azioni che hanno la stessa durata, sia per essere eseguite, sia per essere raccontate. Secondo Lämmert, se in un racconto domina il modo mimetico-drammatico, “l'andamento temporale si avvicina necessariamente al trascorrere reale del tempo e in casi estremi si raggiunge la cosiddetta unità del tempo.”⁶

¹ Ricœur 1986, vol. II; (trad. it. p. 130)

² Lämmert (1967) distingue essenzialmente tre modalità: “Zeitdeckung” (= scena), “Zeitraffung” (= riassunto o “compressione”), “Zeitdehnung” (= estensione); egli considera inoltre la “Ausparung” (= ellissi) come una forma-limite di riassunto. La nostra classificazione si riferisce soprattutto a quella proposta da Chatman (1978), che aggiunge l'*estensione* alle quattro possibilità individuate da Genette (1972).

³ Chatman 1981, 71. I termini “tempo del discorso” e “tempo della storia” usati da Genette, corrispondono rispettivamente a “tempo della narrazione” e “tempo dei fatti narrati”.

⁴ Il termine “blanc” indica uno spazio bianco, un intervallo nella scrittura o nel carattere tipografico; Proust usa il termine in senso metaforico per indicare un salto nel tempo da parte della narrazione. (Cfr. Proust, *A propos du 'style' de Flaubert*, 1920)

⁵ Lämmert 1967, 83-84

⁶ “Beherrscht das gesprochene Wort eine Erzählung völlig, so ist ihr äußerer Ablauf notwendigerweise dem realen Zeitablauf angenähert; in extremen Fällen ist die sogenannte ‘Einheit der Zeit’ gewonnen.” Ibidem, 210-211

4. ESTENSIONE (o DILATAZIONE): la narrazione impiega più tempo del reale svolgimento dell'azione. Ciò accade soprattutto quando vengono riportati pensieri, percezioni immediate o intuizioni che passano nella mente di un personaggio e che hanno bisogno di più tempo per essere tradotti verbalmente. Si può avere estensione anche nella riproduzione di dialoghi, ai quali sono associate descrizioni di azioni e pensieri che si svolgono contemporaneamente. L'estensione caratterizza certe opere della letteratura naturalista, nelle quali è usato in modo sperimentale il cosiddetto "Sekundenstil": attraverso questa tecnica gli scrittori naturalisti intendevano riprodurre la realtà nel modo più fedele possibile, descrivendola "secondo per secondo". L'estensione è presente inoltre, con intenzioni ed effetti opposti a quelli della letteratura naturalista, nei romanzi del primo Novecento: qui l'attenzione non è più rivolta al mondo esterno oggettivo, bensì al mondo interno del personaggio, del quale si registrano le inquietudini, le emozioni ed i pensieri, che diventano più importanti dell'azione.¹ Nella narrativa tradizionale questa possibilità è quasi sconosciuta; si può dire che essa sia l'equivalente letterario di una scena cinematografica al rallentatore.
5. PAUSA (o SOSPENSIONE): mentre la narrazione procede, il tempo degli avvenimenti si ferma; il narratore può intervenire con descrizioni, osservazioni, commenti.

Secondo Lämmert le varie modalità non solo conferiscono un accento particolare agli avvenimenti, ma "fanno in modo che il materiale narrato esca dalla monotonia della semplice successione e si configuri come qualcosa di nuovo."² Il rapporto fra il 'tempo dei fatti narrati' e il 'tempo della narrazione' determina la velocità della narrazione. La velocità della narrazione si definisce quindi in termini di rapporto tra una misura temporale e una misura spaziale: nell'osservare le accelerazioni o i rallentamenti del racconto in rapporto agli avvenimenti raccontati, si mettono infatti a confronto la durata del testo, misurata in pagine e righe, e la durata dei fatti narrati, misurata con i tempi dell'orologio.³

L'alternanza delle varie tecniche temporali contribuisce inoltre a creare un particolare ritmo nel testo. Al narratore è data la libertà di scegliere o di omettere a piacere episodi da inserire nella storia e di disporre della loro durata. Il rapporto fra 'tempo narrato' e 'tempo della narrazione' non è quindi una questione puramente quantitativa. "Gli effetti di lentezza o di rapidità, di brevità o di distensione, stanno al confine tra il quantitativo e il qualificativo."⁴ La scelta implica una concezione personale del tempo da parte del narratore. Secondo Ricœur, attraverso l'"armatura temporale" (Zeitgerüst) si manifesta indirettamente il "vissuto temporale" (Zeiterlebnis) dell'autore:

¹ L'*Ulisse* dello scrittore irlandese James Joyce (1922) porta alle estreme conseguenze la decisione di dare libero corso alla voce della coscienza.

² "Eben dieses Verweilen, Raffén und Weglassen des Erzählers verleiht nicht nur bestimmten Stadien des Geschehens einen besonderen Akzent, sondern läßt den gesamten erzählten Stoff als etwas *Neugestaltetes* aus der Monotonie der bloßen Sukzession heraustreten." Ibidem, 23

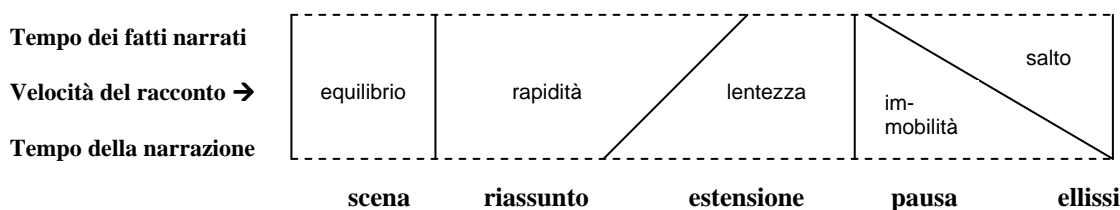
³ cfr. Ricœur 1986-88, vol. II, 140

⁴ Ricœur 1986-88, vol. II, 131. Si riferisce qui alla "poetica morfologica" di Günther Müller: "Ogni raccontare è un raccontare di qualcosa che non è racconto, bensì processo di vita." (*Morphologische Poetik*, Tübingen, 1968, 261)

“Il rapporto e la tensione tra tempo impiegato a raccontare e tempo raccontato è riferito a ciò che, al di là del racconto, non è racconto bensì vita.”¹

(...) È chiaro che una struttura discontinua conviene ad un tempo di pericoli e di avventure, che una struttura lineare più continua conviene al romanzo di iniziazione dominato dai temi dello sviluppo e della metamorfosi, mentre una cronologia spezzata, interrotta da salti, anticipazioni, ritorni all'indietro, in una parola una configurazione deliberatamente pluridimensionale, è più adatta ad una visione del tempo priva di qualsiasi capacità di sguardo d'insieme e di qualsiasi coesione interna. [Nonostante la configurazione temporale possa essere oggetto di sperimentazione], la polarità del vissuto temporale (*Zeiterlebnis*) e dell'armatura temporale (*Zeitgerüst*) non sembra possa essere cancellata.”²

Le cinque modalità che esprimono il rapporto tra “tempo della narrazione” e “tempo narrato” in riferimento alla loro durata, possono essere riassunte nel seguente schema³:



Nell'epica tradizionale le tecniche più frequenti sono il riassunto e l'ellissi, come afferma Hillebrand:

Dass episches Erzählen letztlich “Zeitraffung” bedeutet, ist für die Literaturforschung eine wichtige Erkenntnis gewesen.⁴

Questa constatazione vale ancora di più per il racconto breve tradizionale, che deve concentrare una storia in poche pagine. Nel racconto contemporaneo, nel quale manca spesso un vero e proprio avvenimento e il principale oggetto di narrazione può essere il mondo interiore dei personaggi, si trova tuttavia facilmente anche l'estensione.

L'alternanza di tecniche temporali diverse provoca un ritmo particolare nel racconto, fatto di accelerazioni, rallentamenti e pause, che hanno per lo più l'effetto di modificare la tensione e di coinvolgere il lettore.⁵ Secondo Stanzel i racconti con forte alternanza di modalità differenti possiedono un ritmo accentuato, mentre i racconti con modalità costanti possiedono al contrario un ritmo relativamente debole. Tuttavia il ritmo narrativo non è indicatore della qualità di un testo o della sua capacità di creare tensione.⁶

Nel romanzo moderno il problema del tempo assume un carattere particolare. Mentre nel romanzo tradizionale il tempo è subordinato all'azione ed agli avvenimenti, nel romanzo moderno la successione causale-temporale ha un'importanza secondaria: quello che conta è il mondo interiore; il protagonista (spesso l'io-narrante) conserva nella memoria l'intera

¹ ibidem, 132, n. 36

² ibidem, 133-134

³ Lo schema è ripreso da Armellini 1990, 307

⁴ Hillebrand 1971, 6

⁵ Nel capitolo 2.2.4.3. Discorso dei personaggi, verrà ulteriormente esaminato il ritmo narrativo come effetto dell'alternanza tra forma narrativa e forma drammatica.

⁶ Si veda il capitolo: “Der Erzählrhythmus” in: Stanzel 1979.

esistenza passata, che non è legata a nessuna successione temporale ed è rappresentata, secondo le regole del ricordo, con associazioni e connessioni analogiche. Il tempo della narrazione acquista significato autonomo, non segue più il tempo narrato: il tempo della storia, il tempo della cronologia è smembrato, ridotto a frammenti ed istanti, che difficilmente si combinano fra di loro in una continuità. "Al posto della continuità cronologica compare, nel romanzo moderno, una fila discontinua di istanti atemporalmente, più o meno estesi."¹ La forma più importante e più adatta a riprodurre il tempo dell'interiorità, è il flusso di coscienza, adottato dal romanzo moderno come nuova forma stilistica di discorso riportato.

2.2.2.2.1. Tempo narrato e tempo della narrazione nei racconti contemporanei

Il problema della *durata* nel rapporto tra 'tempo della narrazione' e 'tempo narrato', riguarda anche la narrativa breve: nei racconti di questa ricerca, ad esempio, troviamo rappresentate tutte le modalità elencate, con frequenza ed intensità diverse. Possiamo dire che ogni singolo racconto risolve in modo particolare il rapporto fra 'tempo narrato' e 'tempo della narrazione'; questo rapporto, assieme ad altri elementi, concorre a determinare uno stile ed un ritmo particolare.

Nei racconti *Coincidenze* e in *Pantomima*, che si avvicinano, nella loro struttura, al genere drammatico, troviamo ad esempio una netta prevalenza di 'scena': l'azione si svolge nello stesso tempo in cui viene narrata, con preponderanza di discorso diretto. La narrazione accompagna con un ritmo regolare e cadenzato l'evolversi della situazione, fino alla svolta improvvisa del finale.

Quanto è stato detto per il racconto tradizionale vale in gran parte anche per i racconti contemporanei: siccome generalmente viene raccontata una storia che si svolge in un arco di tempo più o meno lungo, la 'concentrazione' è la modalità più frequente. La contrazione di periodi di tempo nella storia viene operata con metodi tradizionali; a volte con l'uso di espressioni temporali: "Pazientai mezz'ora" (*L'Entrümpelung*); "Ormai sono passati molti anni" (*Indole comprensiva*); "E adesso, dopo tanto tempo..." (*Il registratore*); "La sera dopo" (*La chitarra magica*); "Passò così una settimana" (*L'esame*); "Il viaggio durò meno del previsto: undici notti" (*Il lungo viaggio*); altre volte con l'uso di forme iterative-durative: "Quando Elide tornava, alla sera, Arturo già da un po' girava per le stanze" (*L'avventura di due sposi*); "Era fin qui la stessa strada su cui ci eravamo spinti quasi ogni sera a passeggio..." (*Viaggio d'addio*).

Per mezzo di ellissi si può passare da una sequenza ad un'altra, tralasciando quello che è accaduto nel contempo. Ad esempio Marcovaldo, protagonista del racconto *La cura delle vespe*, dopo aver sperimentato la nuova cura sull'amico Rizieri, si avvia verso casa. Il racconto prosegue con l'arrivo a casa di Marcovaldo, che ha con sé un barattolo con una

¹ Schramke 1980, 151

nuova vespa:

Rincasò con un'altra vespa nel barattolo.

Come abbia fatto a procurarsi la vespa, non è detto.

Nel racconto-diario *Di nuovo lunedì* sono frequenti le omissioni, caratteristica tipica di questo genere letterario: la scrivente spezza la narrazione iniziando di volta in volta in momenti o in giorni diversi, senza ricollegarsi al punto interrotto precedentemente.

In molti racconti sono presenti più modalità, che si alternano creando un andamento particolare. Anche la 'pausa', tipica della narrativa tradizionale, dove un narratore esterno ed onnisciente commenta le vicende, è presente in questi racconti. I commenti e le riflessioni non vengono però riportate da un narratore esterno, bensì da un io-narrante, oppure vengono affidati ai personaggi. Troviamo pause più o meno brevi in quasi tutti i racconti: la sospensione della narrazione è dovuta a volte alla descrizione di un luogo, o a informazioni su un personaggio, riguardanti l'aspetto fisico, lo stato d'animo o l'ambiente in cui si trova (*L'esame, Viaggio d'addio, Scheletri senza armadio, L'attrazione del vuoto, Salvatore*); altre volte è il commento ad un evento o al comportamento di un personaggio che provoca l'interruzione (*Una goccia, Lara, Il violino, L'Entrümpelung*); oppure sono inserite riflessioni sull'esistenza (*Viaggio d'addio, Indole comprensiva, Il violino*). Le pause spezzano la narrazione e ne rallentano il ritmo: esse forniscono al lettore informazioni utili per comprendere la vicenda, oppure servono per ritardare l'andamento di un evento e creare maggiore tensione.

Per quanto riguarda il rapporto delle dimensioni temporali del 'narrato' e della 'narrazione', i due racconti *Lara* e *Il violino* meritano un'attenzione particolare perché, pur nella loro profonda diversità, presentano particolarità e tecniche simili. In entrambi i racconti è condensata l'intera vita dei protagonisti, che narrano in prima persona. Nessun'altra storia si riferisce ad un 'tempo narrato' così esteso come le storie di questi due racconti: altrove troviamo infatti episodi limitati nel tempo, la cui durata può essere di poche ore o, al massimo, di qualche anno.

La necessaria compressione (o riassunto) di un tempo così ampio, avviene spesso attraverso la ripetitività di azioni che caratterizzano il personaggio in alcune fasi della sua vita. In *Lara* l'io narrante, un'aragosta, dedica una lunga parte iniziale del racconto alla descrizione di se stessa nel periodo della giovinezza, evidenziando le facoltà e le attività che la differenziano dagli altri animali della sua specie:

“Già da allora passavo molto tempo in solitudine mentre le mie compagne si rincorrevano scodando. (...) Già da allora guardavo in su (...) Già da allora scrutavo nel fondo (...) Già da allora sapevo fare qualcosa in più delle mie compagne.”

La 'concentrazione' ha in tal modo una duplice funzione: sintetizza un lungo periodo di tempo, caratterizzando il personaggio attraverso i suoi comportamenti abituali; crea inoltre nel lettore tensione verso il verificarsi di qualcosa che, nel confronto con la normalità delle compagne, si annuncia certamente insolito. La tensione è rafforzata dall'anafora, ossia dalla ripetizione della formula temporale “già da allora”, posta all'inizio di vari paragrafi.

Anche nel racconto *Il violino* viene usata la stessa tecnica per riassumere interi periodi della vita del protagonista. La sua infanzia è caratterizzata da esperienze ripetitive legate alla montagna, in contrasto con le esperienze degli altri ragazzi:

“Crescevo arrampicandomi sulle rocce. (...) Non facevo lega con i ragazzi del villaggio, crescevo sapendo che non sarei andato in miniera. Preferivo i precipizi ai cunicoli...”

La fine della giovinezza è segnata da una svolta nelle abitudini del protagonista, espressa con un breve enunciato. Il successivo periodo dell'età adulta, di durata imprecisata, è sintetizzato in un'unica azione:

“Così seguì un circo passato dal villaggio e imparai i numeri di destrezza degli acrobati. Anch'io mi guadagnai da vivere offrendo il rischio di cadere, saltando da una corda all'altra, eseguendo voli per un pubblico povero sotto tendoni rattoppati.” (...)

L'azione (“mi guadagnai da vivere”) è espressa con un passato remoto di tipo 'globalizzante': viene cioè considerato globalmente un intero periodo, di cui viene delimitato l'inizio e la fine. Le azioni espresse al gerundio precisano il tipo di attività svolta.

La vecchiaia è riassunta nella condizione fisica del protagonista e nel ripetersi di azioni che lo caratterizzano:

“Prima di diventare vecchio ero già tarlato di fratture. Ero rimasto nel circo da inserviente, montavo e smontavo la volta di tela sotto la quale ogni sera si svolgeva lo spettacolo.”

In entrambi i racconti il tempo narrato si riduce ulteriormente con l'omissione di molti momenti della vita. I pochi episodi scelti segnano alcune tappe dell'esistenza e l'evoluzione dei due protagonisti. Gli episodi significativi sono tuttavia narrati con precisione e dovizia di dettagli: in questi momenti la narrazione rallenta e coincide con il tempo reale degli avvenimenti.

In *Lara*, ad esempio, il primo incontro con l'uomo segna una tappa molto importante nella vita dell'aragosta: la narrazione di questo evento occupa uno spazio piuttosto esteso della storia (più di un quarto dell'intero racconto). In alcuni punti la narrazione rallenta ulteriormente, per lasciare il posto a commenti ed osservazioni; in tal modo crescono la tensione e la curiosità del lettore verso l'esito della vicenda, rafforzate dalle anticipazioni di pericolo più volte suggerite. L'esito, però, viene ritardato e rimandato ad un tempo posteriore. Con una 'contrazione' di vari anni (quanti sono necessari perché l'aragosta “cambi corazza dieci volte” ed abbia “trecentomila figli”) si passa quindi all'episodio decisivo: la cattura dell'aragosta. Qui il tempo narrativo rallenta nuovamente. Assistendo allo svolgimento dell'azione in un tempo quasi reale, il lettore ha l'impressione di vivere la vicenda assieme al personaggio e può addirittura identificarsi con lui. Quando finalmente arriva il momento in cui l'aragosta deve essere gettata in pentola, ora annunciato solennemente (“Bene, stasera il mio destino si compie.”), la narrazione procede con un progressivo rallentamento: l'io narrante descrive quello che vede e quello che prova, riferisce le azioni dei personaggi che lo circondano, i suoi pensieri e le sue intuizioni; per un attimo è sospesa ogni azione e si ferma addirittura il cosmo. Dopo questa iperbole il tempo si dilata ulteriormente fino alla battuta finale, che suscita stupore ed ilarità, liberando la tensione:

Ecco che il boia mi tiene sopra la pentola. Sento un gran caldo, un altro gridolino di donna ed il boia ha un momento di esitazione, sa che mi deve ficcare dentro in un colpo, se no con una codata lo ustiono. Si prepara

ad uccidermi, trattiene il respiro, anche tutti gli altri lo trattengono, il sole si ferma in cielo e le onde si fermano nel mare, capisco che quell'attimo di silenzio cosmico è ciò che aspettavo. Alzo un'antenna, come un dito puntato verso il suo viso e imitando la voce umana, con uno scricchiolante falsetto gli dico:

- Ma lei, ci crede all'incarnazione? -

Anche nel racconto *Il violino* le tappe significative della vita dell'io-narrante (riportate al Tempo passato) sono evidenziate: anziché rallentare l'azione, però, viene inserita una 'pausa' con le riflessioni dell'io-commentatore (riportate al Tempo presente)¹. Nell'esempio riportato il commento è in corsivo:

Volteggiavo su un pubblico seduto, ma se precipitavo, si alzavano di scatto secondo una misteriosa legge di contrappeso: al mio tonfo al suolo corrispondeva il loro levarsi in piedi. Seguiva la concitazione del soccorso e nelle case di ognuno potevo immaginare il racconto dell'accaduto, la sorpresa di aver assistito a un caso singolare. *Lo spettacolo di un circo deve essere generoso di rischi. Gli esercizi di un acrobata sono complementari alle movenze di un torero, cercano l'esatto angolo di scampo. C'è un toro e un vuoto che caricano entrambi, sfiorandoli. (...)*

Gli episodi della vita del protagonista sono narrati prevalentemente in modo molto concentrato, anche se ripercorrono momenti importanti della sua evoluzione: la morte del nonno; la scoperta di possedere la facoltà di riprodurre una musica interiore nei momenti più difficili; la caduta dalla montagna, da cui esce miracolosamente illeso; l'inizio del lavoro nel circo; la caduta disastrosa dalle impalcature del circo. Quasi tutti questi episodi hanno un tempo narrativo brevissimo. I due primi avvenimenti, ad esempio, sono concentrati nella durata di due frasi:

[Il nonno] restò nella galleria crollata, sepolto lontano dal violino. Dopo che mi finirono le lacrime, spuntò quel potere.

L'ultimo episodio, la degenza del protagonista all'ospedale dopo la caduta, occupa invece uno spazio considerevole rispetto all'intera esistenza, quasi un quarto del racconto. Anche qui, come nel racconto *Lara*, lo spazio maggiore è dedicato agli ultimi istanti di vita del personaggio. La narrazione subisce un improvviso rallentamento: viene descritto l'ambiente, vengono riportati i gesti degli altri personaggi, le sensazioni provate, la musica sentita. Il rapporto fra le due dimensioni temporali narrative, che fino a questo momento era prevalentemente basato sul 'riassunto', tende ora progressivamente ad estendersi; il narratore riporta al rallentatore gli ultimi momenti della propria vita. Il cambiamento del rapporto temporale prepara il lettore ad un cambiamento nella vicenda: egli si troverà ad assistere in tempo reale allo spegnersi del protagonista.

L'esigenza di concentrare in un racconto periodi più o meno lunghi viene a volte soddisfatta con flash-back²; con questa tecnica si interrompe lo svolgimento dell'azione e si inseriscono

¹ L'io che narra richiamando alla memoria gli avvenimenti e l'io che li rivive a livello emotivo sono separati e riconoscibili, perché possiedono una personalità diversa. A questi due si aggiunge un io-commentatore, che si pone al di sopra degli eventi che narra, usando il Tempo presente. Vedi capitolo 2.2.4.5. Erlebte Rede nella narrazione in prima persona.

² Il termine inglese, che indica scene o situazioni del passato che interrompono lo svolgersi cronologico di un'opera letteraria o cinematografica, è spesso usato nella critica letteraria al posto del termine "analessi", di derivazione greca ed usato nella narratologia e nella linguistica. L'analessi si riferisce ad avvenimenti accaduti prima del tempo

notizie o antefatti per informare il lettore e prepararlo all'esito della vicenda. Il flash-back può riassumere parecchi anni dell'esistenza dei personaggi coinvolti, come nel racconto *Scheletri senza armadio*, *Salvatore*, *Di nuovo lunedì*, oltre ai racconti già citati *Lara* e *Il violino*; oppure può riferirsi ad un periodo limitato immediatamente precedente al momento narrato, come in *Viaggio d'addio* e *Il lungo viaggio*. A volte il flash-back concentra in poche parole esperienze lunghe e significative, come nel racconto *L'esame*, dove il periodo passato in Germania in un campo di concentramento è riassunto nella memoria del personaggio con un'unica frase:

Non amava i tedeschi, per la lunga fame sofferta in un campo di prigionia.

Altre volte, invece, il rapporto fra tempo narrato e tempo della narrazione del flash-back è invertito: per narrare un breve evento passato viene impiegato uno spazio considerevole. Citiamo come esempio il racconto *Una goccia*. Nel flash-back viene ricordato il momento in cui è stato scoperto per la prima volta lo strano fenomeno che affligge un intero caseggiato: una goccia che sale le scale. Una servetta si accorge dell'avvenimento e va a riferirlo alla sua padrona. Il tempo narrativo di questo episodio viene dilatato attraverso dialoghi in discorso diretto e attraverso monologhi interiori in discorso diretto e in 'erlebte Rede': il tempo narrato coincide quasi con quello della narrazione ('scena'). Il rallentamento dell'azione attraverso lo scambio di battute fra servetta e padrona e il ragionamento di quest'ultima, fanno risaltare l'anormalità del fenomeno e creano tensione. Anche in seguito la tensione sarà provocata agendo sul tempo della narrazione, usando soprattutto la 'pausa': essa spezza il ritmo dell'azione con la descrizione del comportamento degli inquilini del caseggiato, con la confessione dei loro pensieri e delle loro paure e con le riflessioni dell'io narrante.

Prima di terminare questo capitolo vorremmo accennare alla relazione esistente fra il tempo in cui sono ambientate le storie dei racconti ed il tempo reale di riferimento. Nonostante manchino quasi sempre i referenti temporali precisi, le vicende, più o meno realistiche, sembrano collocate nel momento storico in cui sono state scritte; i riferimenti sono per lo più di tipo extratestuale (campo di riferimento culturale): ambiente, oggetti, situazioni. Siccome la narrazione avviene per lo più al presente, si potrebbe parlare di un 'presente realistico', nel quale gli eventi della finzione hanno effettive possibilità di accadere.

2.2.3. Narratore - Punto di vista della narrazione (point of view)

Il racconto, in quanto genere narrativo, è caratterizzato dalla presenza di un narratore. A differenza del dramma, che è "una storia senza narratore"¹ e della lirica, che è l'espressione diretta del poeta, la narrativa ha bisogno di un mediatore per trasmettere un contenuto. Una storia o una situazione possono essere presentate solo attraverso un *punto di vista*: questa constatazione ha suscitato il problema critico dell'obiettività dell'opera narrativa.² Il risultato dei vari dibattiti su questo argomento è l'ammissione dell'impossibilità di realizzare una totale oggettività narrativa.

Il narratore è una figura ben distinta dall'autore: mentre quest'ultimo è una persona reale e storica, il narratore è un'istanza narrativa, un meccanismo interno al testo che regola il flusso di informazioni. Anche nei racconti in prima persona il narratore non è l'autore, a meno che non si tratti di un'opera chiaramente autobiografica; in tal caso si potrebbe parlare di 'racconto lirico'.³ Il narratore è il ruolo che l'autore escogita per riferire qualcosa e con il quale assume punti di vista differenti: il narratore può essere un osservatore esterno, che conosce esattamente la situazione ed i personaggi e racconta 'dall'alto', in modo oggettivo, come si sono svolti i fatti; oppure può essere un personaggio coinvolto nella vicenda, che ha una conoscenza parziale delle cose e le riporta dal suo personale punto di vista.

Narratore e punto di vista (point of view) sono due concetti fondamentali nel processo narrativo. Entrambi si riferiscono a quel fenomeno che, come abbiamo detto, è tipico del genere narrativo, ossia la presenza di un mediatore. I due concetti focalizzano aspetti diversi del processo narrativo, che sono il modo in cui avviene la narrazione e la distinzione fra narratore e personaggi. Secondo Stanzel:

"'Point of view'-Theorien betonen besonders die Notwendigkeit der perspektivischen Trennung der Ansichten des Erzählers und der Charaktere (...), 'Erzähler'-Theorien heben dagegen die Relativität und Modalität der narrativen Aussage hervor."⁴

La distinzione dei due concetti è chiaramente espressa da Chatman, che identifica il narratore con la 'voce narrante':

"La differenza fondamentale fra 'punto di vista' e 'voce narrativa' è questa: il punto di vista è il luogo fisico o l'orientamento ideologico o la situazione pratica-esistenziale rispetto a cui si pongono in relazione gli eventi narrativi. La voce, al contrario, si riferisce al discorso o agli altri mezzi espliciti tramite i quali eventi ed esistenti vengono comunicati al pubblico. Punto di vista *non* significa espressione, significa solo la prospettiva secondo cui è resa l'espressione. *Prospettiva ed espressione non necessariamente sono collocate nella medesima persona.*"⁵

¹ "[Nel dramma] vi sono dei personaggi che rappresentano direttamente ciò che Aristotele definì un'imitazione dell'azione che troviamo nella vita." Scholes - Kellogg 1970, 4

² Su questo argomento si rimanda, per esempio, a: Scholes - Kellogg 1970; Friedemann 1965; Hamburger 1968. La monografia di Käte Friedemann è stata la prima dedicata al problema del ruolo del narratore nel racconto.

³ Sulla distinzione fra autore e narratore si veda ad esempio: Stanzel 1995, 24-38. Per quanto riguarda la figura dell'autore e la sua presenza nell'opera, si rimanda al capitolo del presente lavoro: 1.7.1. L'autore del racconto.

⁴ Stanzel 1995, 37. (Nostra traduzione: "Le teorie del 'punto di vista' sottolineano particolarmente la necessità di distinguere, dal punto di vista della prospettiva, le opinioni del narratore e dei personaggi. Le teorie del 'narratore' mettono invece in risalto la relatività e la modalità del messaggio narrativo.")

⁵ Chatman 1981, 161

Il punto di vista è quindi l'orientamento dello sguardo di un narratore verso i suoi personaggi e dei personaggi reciprocamente tra di loro.¹

Il narratore è una figura autonoma che può manifestarsi al lettore, oppure ritirarsi dietro il narrato tanto da rendersi invisibile, creando nel lettore l'illusione della percezione diretta.² In base alla presenza più o meno esplicita del narratore nella sua relazione con il lettore, si distinguono nel racconto due modalità principali: la *narrazione* e la *rappresentazione*. Secondo Todorov "si può presumere che esse provengano da due origini diverse: la cronaca e il dramma".³ Nella cronaca l'autore è un osservatore, un testimone che riporta i fatti; nel dramma esistono solo i dialoghi e le azioni dei personaggi. Nella teoria della narrazione si trovano denominazioni diverse per le due modalità; le coppie di concetti più usate sono: "eigentliche" e "szenische Erzählung" (O. Ludwig), "panoramic" e "scenic presentation" (P. Lubbock), "telling" e "showing" (N. Friedman), "berichtende Erzählung" e "szenische Darstellung" (F.K. Stanzel).⁴ Inoltre: "konkrete" e "reflektierende Darbietung" (F. Spielhagen), "objektiver" e "subjektiver Vortrag" (O. Walzel).⁵

L'individuazione delle due modalità è stata uno dei primi oggetti di indagine degli studiosi interessati alle teorie narrative. La loro contrapposizione è la base della distinzione operata da Platone fra *diegesis* e *mimesis*, ripresa dalla retorica antica e sviluppata ulteriormente nei secoli successivi. *Diegesis* è il racconto propriamente detto, ossia quello che viene riportato dal poeta a nome proprio, mentre *mimesis* è l'imitazione, cioè la rappresentazione diretta degli eventi riportata dagli attori davanti ad un pubblico. Platone riconosceva solo alla *mimesis* la capacità di riprodurre fedelmente la realtà. A questa distinzione risale l'opposizione classica fra poesia narrativa e poesia drammatica, a cui si aggiungeva un genere misto, l'epopea, in cui si ha un'alternanza tra genere narrativo e genere drammatico.

In realtà ogni racconto è formato da parti "diegetico-narrative" e "mimetico-drammatiche", mescolate in proporzioni variabili:

"Der Roman ist keine einheitliche Gattung, sondern eine Mischform aus diegetisch-narrativen und mimetisch-dramatischen Teilen."⁶

Del modo diegetico-narrativo fanno parte le forme narrative caratterizzate dalla presenza di un narratore: l'esposizione di azioni ed eventi, la descrizione e il commento.

¹ Secondo Ricœur la nozione di 'punto di vista' si realizza soprattutto sul piano ideologico, in quanto "una ideologia è il sistema che regola la visione concettuale del mondo in tutta l'opera o in una sua parte." Non è la concezione del mondo dell'autore reale, ma "quella che presiede all'organizzazione del racconto di un'opera particolare". (Ricœur, 1986-88, vol. II, 157)

² In questa modalità narrativa, che chiama "Modus", Stanzel individua un'opposizione fra due poli estremi: il "narratore" e il "riflettore" ("Erzähler" - "Reflektor"). Secondo Stanzel, la linea di demarcazione fra le due figure, all'interno di un racconto, non è sempre chiara. (Stanzel 1995, 190-196)

³ Todorov 1969, 258.

⁴ Otto Ludwig, "Formen der Erzählung", in: Stern (a cura di) 1891, 202; Lubbock 1947, 67; Friedman 1955, 1161; Stanzel 1955, 22; Stanzel 1995, 70. Accanto alla modalità ("Modus"), Stanzel distingue altri due elementi della situazione narrativa: la persona ("Person"), ossia la misura dell'appartenenza allo stesso mondo del narratore e dei personaggi (racconto in prima persona e in terza persona); e la prospettiva ("Perspektive"), cioè il punto di vista dal quale la realtà rappresentata viene percepita.

⁵ Queste coppie di concetti sono citate da Lämmert 1967, 70.

⁶ Stanzel 1995, 94. (Nostra traduzione: "Il romanzo non è un genere unitario, ma una forma mista di parti diegetico-narrative e mimetico-drammatiche.")

La 'rappresentazione scenica', ossia la parte mimetico-drammatica, non si limita ai soli dialoghi, che di per sé non sono parti narrative, ma comprende le formule introduttive, le indicazioni sugli interlocutori e sulle loro azioni all'interno dei dialoghi¹; essa rappresenta inoltre il riflesso degli avvenimenti nella coscienza dei personaggi, come può avvenire nel monologo interiore e nel flusso di coscienza, dove le percezioni dei personaggi, i loro pensieri e sentimenti non vengono verbalizzati o raccontati, ma presentati direttamente; ed inoltre nella 'erlebte Rede', che è un modo per riportare contemporaneamente il punto di vista del narratore e quello del personaggio, spostando però il punto di vista all'interno della narrazione.²

Per quanto riguarda la relazione fra la percezione che degli avvenimenti ha colui che li racconta (narratore) e colui che li vive (personaggio), distinguiamo tre tipi principali³:

1. Focalizzazione zero (o "non focalizzazione", perché il punto di vista non coincide con quello di nessun personaggio): il narratore è "autorevole"⁴ o "onnisciente". Egli dispone di conoscenze che i personaggi non hanno. Questa forma è tipica del racconto classico; il narratore conosce i pensieri di tutti i personaggi, interpreta fatti ed avvenimenti, commenta comportamenti ed eventi; spazia liberamente da un ambiente all'altro e da un tempo all'altro; è in grado di riassumere periodi più o meno lunghi della storia, ad esempio gli antefatti e le transizioni da una scena all'altra; fornisce direttamente informazioni e può descrivere in modo extradiegetico oggetti, luoghi e personaggi. La narrazione avviene

¹ Stanzel chiama questa forma mimetico-drammatica "dramatisierte Szene" (scena drammatizzata): essa può essere considerata sia fra le forme diegetiche, sia fra le forme mimetiche, a seconda della prevalenza di dialogo o di elementi narrativi. ("Die dramatisierte Szene, die im wesentlichen aus Dialog besteht, in den Erzählelemente mit der Funktion von Regieanweisungen und knappem Geschehnisbericht eingeflochten sind, kann sowohl zu den narrativen als auch zu den nicht-narrativen Formen gerechnet werden, je nach Vorherrschen des einen oder des anderen Elements." Stanzel 1995, 93)

² Si veda il capitolo 2.2.4.2.2. Discorso indiretto libero (DIL) o erlebte Rede (ER).

³ La terminologia: "focalizzazione zero, interna ed esterna" deriva da Genette 1983, 82: "type auctorial (= focalisation zéro), type actoriel (= focalisation interne), type neutre (= focalisation externe)".

La classificazione secondo il grado di consapevolezza del narratore nei confronti del personaggio del testo, è iniziata con Todorov (1967), al quale Genette si riferisce. Altri autori distinguono gradi diversi a seconda che il narratore sia informato meglio, peggio o allo stesso modo del personaggio; fra questi: J. Pouillon e W. Füger. Nel concetto di "Perspektive", Stanzel individua invece il grado di partecipazione alle vicende da parte del narratore (= punto di vista); esso determina l'orientamento spazio-temporale dell'immagine che il lettore si fa di quello che viene raccontato. Stanzel distingue quindi una "prospettiva interna" (Innenperspektive) e una "prospettiva esterna" (Außenperspektive), a seconda che il punto di vista del narrato sia interno o esterno alla storia. "Innenperspektive" corrisponde in parte alla "focalizzazione interna" di Genette, mentre "Außenperspektive" corrisponde alle sue "focalizzazione zero" e "focalizzazione esterna". Il concetto di "Fokussierung" (focalizzazione), secondo Stanzel, si riferisce invece all'accentuazione tematica all'interno del racconto, per guidare l'attenzione del lettore su aspetti particolari. In base al grado di conoscenze che il narratore dispone delle vicende narrate, Stanzel distingue i concetti di "omniscience" e "limited point of view". (Stanzel 1995, 73 e 153)

Per rendere più flessibile la relazione fra "Außenperspektive" e "Innenperspektive" di Stanzel, H. Jürgen Petersen introduce il concetto di "Erzählverhalten" (atteggiamento del narratore), secondo il quale si considera non solo il punto di osservazione del narratore, ma anche la sua posizione nei confronti dell'argomento, dei personaggi e del pubblico. Petersen considera una terza possibilità, accanto a quelle di "auktorialer Erzähler" e di "personaler Erzähler" evidenziate da Stanzel, ossia il "neutraler Erzähler". L'atteggiamento di questo "narratore neutrale" o "impersonale" si può paragonare a quello del narratore secondo il tipo della "focalizzazione esterna" di Genette, ossia il narratore che registra azioni e dialoghi senza partecipazione. (v. Petersen, 1993)

⁴ Il termine "autorevole" è ripreso da Stanzel, in riferimento ad un tipo particolare di "situazione narrativa" ("auktoriale Erzählsituation"), nella quale il narratore è esterno al mondo rappresentato e conosce già in anticipo come si svolgeranno gli eventi e le intenzioni dei personaggi. Il narratore è perciò onnisciente ("allwissender Erzähler"). La coppia di termini: "auctorial – personale" corrisponde in francese a: "auctorial – figural" e in tedesco a "auktorial – personal". "Un termine migliore rispetto ad *auctorial* sarebbe *narratorial*, ripreso da Alain Bony, traduttore de *La transparence intérieure* di Roy Pascal." Il termine "autore" si riferisce infatti al "narratore", ossia "il locatore interno responsabile della composizione dell'opera". (cfr. Ricœur 1986-88, vol. II, 153)

- generalmente in terza persona. Il narratore può essere però anche un personaggio che narra in prima persona da una certa distanza temporale, dimostrando di avere acquisito una conoscenza completa dei fatti narrati.
2. Focalizzazione interna: il narratore ne sa quanto i personaggi e 'vede' attraverso i loro occhi. Questa forma è particolarmente diffusa nella letteratura dell'epoca moderna; il racconto può essere narrato in prima o in terza persona, ma sempre secondo la percezione che il personaggio ha degli avvenimenti che sta vivendo. Il narratore può passare anche da un personaggio all'altro, offrendo punti di vista differenti. Le informazioni non vengono fornite in modo diretto ed esplicito dal narratore, ma sono rivelate dai personaggi e secondo il loro punto di vista; possono essere svelate un po' alla volta o in modo parziale.
 3. Focalizzazione esterna: il narratore ne sa meno dei personaggi. Generalmente usa la terza persona, ma può narrare anche in prima persona e può descrivere solo quello che vede, senza penetrare nell'animo dei personaggi. Il narratore assume un ruolo di spettatore estraneo, che assiste alla vicenda e riporta i gesti e le parole dei personaggi senza dire nulla di più di quello che vede e sente. Questa forma, che si trova più raramente rispetto alle due precedenti¹, è stata usata in modo sperimentale soprattutto dagli scrittori naturalisti e veristi, che cercavano di riprodurre nella narrazione il massimo di oggettività e di immediatezza. Può trovarsi tuttavia, per brevi tratti, anche in presenza di un narratore onnisciente, per creare curiosità o suspense nel lettore. Alcuni critici accomunano questa forma alla tecnica del "camera eye", secondo la quale il narratore si limita a registrare quello che vede, come l'occhio di una telecamera,² senza entrare nella mente di nessun personaggio.

Nell'evoluzione della storia della narrativa, il narratore onnisciente ed autorevole è andato scomparendo. Alla fine dell'Ottocento scrittori come Gustave Flaubert, Henry James e James Joyce hanno cercato, nelle loro opere, di ritirarsi dietro il punto di vista dei personaggi ed hanno espresso questa esigenza anche a livello teorico. Secondo Flaubert "l'autore dovrebbe essere nella sua opera come Dio nell'universo: presente ovunque, ma visibile in nessuna parte".³ "Impassibilità" e "imparzialità" dovrebbero essere, secondo Flaubert, le virtù principali di un autore nei confronti dei suoi personaggi.⁴ Anche il Verga, "nelle sue dichiarazioni di poetica, insiste sulla scomparsa dell'autore dalla narrazione, sul suo rimpicciolirsi e sulla

¹ Il "narratore impersonale" si trova frequentemente nei racconti di Hemingway e nel genere letterario della "Kurzgeschichte", tipico della letteratura tedesca nel periodo del dopoguerra, che vedeva nelle opere di Hemingway un modello narrativo.

² La definizione del termine "camera eye", secondo Norman Friedman, è la seguente: "... the ultimate in authorial exclusion. Here the aim is to transmit, without apparent selection or arrangement, a 'slice of life' as it passes before the recording medium." (Friedman 1974, 1178)

³ Lettera di G. Flaubert a Louise Colet nel 1852, citata in: Scholes - Kellogg 1970, 342.

⁴ "Der äußerliche Rückzug des Autors, d.h. der Gestalt des auktorialen Erzählers – als Schöpfer der Charaktere, als Wortgeber, bleibt der Autor natürlich immer anwesend im Roman -, ergibt sich in Flauberts Romanen unmittelbar aus dessen Forderung, dass *impassibilité* und *impartialité* gegenüber seinen Charakteren die Haupttugenden des Autors sein müssten." (Stanzel 1981, 40-41)

necessità che egli si cali nella pelle dei suoi personaggi e veda il mondo coi loro occhi.”¹ Secondo il Verga la presenza dell'artista è un “peccato” che toglie perfezione all'opera d'arte²:

“Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero (...) e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta (...), che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed essere sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine.”³

Questa tendenza, sollecitata nella seconda metà dell'Ottocento da principi filosofici basati sulla ricerca dell'obiettività, si consolida alla fine del secolo con la scoperta di nuove tematiche (legate alla scoperta dell'inconscio) e con le trasformazioni socio-politiche che hanno messo in crisi il mondo culturale tradizionale. Il crollo delle certezze ideologiche ed etiche e la crisi esistenziale alla fine dell'Ottocento significano anche la fine del narratore onnisciente, il quale implica sempre una visione del mondo, secondo la quale ogni cosa è collocata in un suo posto preciso. La narrazione di un narratore onnisciente assume un significato oggettivo. Al contrario, il racconto del Novecento rappresenta la soggettiva proiezione di un individuo singolo, che non si identifica con la sua società. Non è un caso che la narrazione dell'Ottocento avvenga soprattutto in terza persona e quella del Novecento usi di preferenza, invece, la prima persona.⁴ Anche nel corpus testuale di questa ricerca la prima persona è una forma largamente rappresentata e la figura del narratore tende a ridursi notevolmente.

2.2.3.1. Esempi di focalizzazione in alcuni racconti contemporanei

I tre tipi di focalizzazione, ossia i tre tipi di rapporto fra il punto di vista del narratore e il punto di vista dei personaggi, non sono strettamente separati: è difficile che un racconto mantenga rigidamente una sola forma; più spesso i punti di vista del narratore e dei personaggi si alternano, movimentando la narrazione. Il tipo di narratore “onnisciente” (focalizzazione zero) è predominante solo nel racconto di Grazia Livi *Indole comprensiva*: qui il narratore riporta con un laconico commento le scelte di vita fatte dalla protagonista, interpreta i suoi pensieri, analizza e spiega i suoi comportamenti e le sue insoddisfazioni, accenna a motivazioni psicologiche che sono sconosciute alla stessa protagonista.

La modalità più usata nei racconti contemporanei che abbiamo analizzato, è quella in cui il narratore ne sa quanto il personaggio (focalizzazione interna); il narratore può essere il protagonista stesso che narra in prima persona, oppure un'entità esterna che si nasconde

¹ Savoca 1989, 14

² Nelle citazioni di Flaubert e di Verga si parla di “autore” e di “artista” e non di narratore: l'attenzione è spostata infatti principalmente sull'attività dell'artista e sul suo modo di operare; il narratore è qui considerato come un “mezzo” o una tecnica di cui l'autore si serve.

³ G. Verga, “L'amante di Gramigna”, in: *Tutte le novelle*, vol I, Oscar Mondadori, 1968, 200-201

⁴ Cfr. Cerami (1996), Capitolo: “Prima e terza persona”, 38-42.

dietro uno o più personaggi, secondo la tecnica della 'erlebte Rede' o discorso indiretto libero. La focalizzazione interna è la forma narrativa prevalente in tutti i racconti in prima persona¹ e in molti racconti in terza persona. Per i racconti in prima persona ci troviamo quindi in presenza di un narratore-protagonista che partecipa attivamente, o che assiste comunque di persona, alle vicende narrate e le riporta secondo il suo punto di vista; raramente l'io-narrante inserisce anche il punto di vista di altri personaggi. Per molti racconti in terza persona, invece, il punto di vista che viene trasmesso è prevalentemente quello dei personaggi, pur mediato dalla voce del narratore, che si tiene a distanza. In alcuni di questi racconti, tuttavia, il narratore abbandona a tratti il punto di vista del personaggio e si mette in primo piano per commentare o spiegare eventi e situazioni. Si assiste quindi al passaggio da una focalizzazione interna ad una focalizzazione zero.²

Nei racconti in prima persona il punto di vista dei personaggi diversi dal narratore è espresso solitamente attraverso il discorso diretto. Ma quando viene scelta la forma indiretta di comunicazione, il protagonista-narratore, che non conosce direttamente i pensieri dell'altro, li interpreta secondo il proprio (arbitrario) punto di vista³ ed assume così il ruolo di un narratore "onnisciente". L'io-narrante trasmette, a volte, anche il punto di vista di un altro personaggio, utilizzando la 'erlebte Rede', ma questo avviene più raramente ed in forma molto più ridotta rispetto ai racconti in terza persona.⁴ Il narratore (io-narrante) ed il suo punto di vista restano perciò sempre in primo piano. Nel racconto a forma di diario della Tamaro (*Di nuovo lunedì*), ad esempio, le azioni e le parole degli altri personaggi vengono riportate quasi esclusivamente in modo indiretto attraverso il punto di vista e l'interpretazione della protagonista che scrive. Un improvviso cambio di prospettiva nel finale, con l'introduzione di una nuova voce narrante, è determinante per ottenere l'effetto-sorpresa e per rimettere in discussione tutto quello che è stato narrato in precedenza.⁵

Ci sembra opportuno osservare, a questo punto, che il tipo di focalizzazione da solo non basta a caratterizzare un racconto: altri elementi e tecniche narrative (ad esempio: il discorso riportato, il Tempo, la caratterizzazione di personaggi) contribuiscono a creare un particolare effetto ed a suscitare una certa interpretazione nel lettore. Ricordiamo infatti che la narrazione (o "intreccio", nel senso più vasto che attribuiamo a questo termine) è il risultato di una combinazione di vari elementi, di cui è responsabile principalmente l'autore.

Nei racconti che abbiamo scelto è piuttosto raro il caso di focalizzazione esterna e non si trova mai allo stato puro, ma si alterna generalmente a quella interna (narratore e personaggi hanno le stesse conoscenze). La narrazione può essere in prima persona (ad esempio //

¹ *Lara* (Benni), *Una goccia*, *L'Entrümpelung* (Buzzati), *Scheletri senza armadio* (Covito), *Di nuovo lunedì* (Tamaro), *Viaggio d'addio* (Luzi) e *Il violino* (Erri De Luca).

² Si vedano ad esempio i racconti *L'attrazione del vuoto*, *Pantomima* (Campanile), *La cura delle vespe*, *L'avventura di due sposi* (Calvino), *Il registratore* (Buzzati), *Il racconto della ragazza col ciuffo* (Benni).

³ Così avviene nei racconti *Il registratore* (Buzzati) e *Viaggio d'addio* (Luzi).

⁴ Ad esempio nel racconto *Di nuovo lunedì*.

⁵ Cfr. capitolo 2.2.1.2. Strutture particolari: contrasto e fuga.

violino e *L'Entrümpelung*) o in terza persona (*Salvatore, La galleria, Coincidenze, L'esame*). Il narratore descrive solo quello che vede e che sente, astenendosi da qualsiasi commento; non conosce le intenzioni ed i pensieri dei personaggi, ma li apprende attraverso le loro parole e le loro azioni, assieme al lettore. A volte essi rimangono sconosciuti. Nel brano seguente, tratto dal racconto di Sciascia *L'esame*, il narratore in terza persona ammette apertamente di non conoscere le intenzioni dei personaggi (frasi in corsivo). Così egli presenta il signor Blaser, venuto dalla Sicilia per reclutare operaie per una fabbrica svizzera:

Un uomo alto, roseo, gli occhi chiari, i capelli biondi che gli si aprivano a crisantemo al centro della testa. Svizzero di Zurigo. Blaser di nome. In Sicilia per reclutare mano d'opera femminile: ragazze che avessero più di diciotto e meno di trent'anni. Per una fabbrica di cose elettriche: *contatori, pareva; ché non si capiva molto dalle poche parole che diceva.*

Nel racconto *Il violino* di Erri De Luca, dove il narratore è contemporaneamente il protagonista, e quindi colui che ricorda ed espone le vicende che ha vissuto personalmente, accade a volte che l'io-narrante dimostri di non possedere conoscenze adeguate per comprendere esattamente la situazione: egli si limita allora a descrivere quello che vede e percepisce, senza tentare interpretazioni. Nel brano seguente, il protagonista si trova in ospedale in seguito alla caduta da un'impalcatura; egli osserva quello che lo circonda e riporta solo quello che vede e che sente, senza cercare di spiegarlo. Anche certe sue reazioni e comportamenti avvengono in base ad impulsi che egli stesso non sa definire. Egli si trova "come una marionetta" esposto ad una situazione che non può controllare, ma solo subire passivamente. La focalizzazione esterna sottolinea il senso di estraneità ed impotenza del protagonista-narratore. A tratti, tuttavia, questo atteggiamento impersonale e distaccato lascia il posto ad un atteggiamento consapevole ed il narratore commenta la situazione ed interpreta addirittura i sentimenti del personaggio che gli sta accanto. Assistiamo quindi ad una rapida alternanza di focalizzazione esterna (riportata in corsivo) e focalizzazione zero (sottolineata):

In ospedale mi appesero a dei fili, tubi, cavi, disteso come una marionetta. Nel letto accanto un ragazzo stava peggio di me. La sera il camerone si svuotava. Un ragazzo non dovrebbe trovarsi da solo quando la vita d'improvviso somiglia a un rumore di passi che in una corsia vanno verso il fondo. Portava gli occhiali. Durante il giorno una infermiera fece per levarglieli e lui pregò di no, di no con una voce sfinita in cui si era irrigidito l'ultimo sforzo di una volontà.

Quella notte udii i suoi rantoli, poi venne il rumore di ferro di branda sbattuto. Nel fremito gli caddero gli occhiali e tinnirono un limpido, esile "la", urtando per terra. Allora mi scossi, risalii dal fondo, mi tirai via dal letto staccando fili, tubi e quanto mi legava. In ginocchio cercai sul pavimento i suoi occhiali. Volevo rimetterglieli, certo una cosa stupida, ma sentivo un'ansia frenetica di farlo.

L'alternanza di focalizzazione è evidente nel racconto *L'Entrümpelung* di Dino Buzzati: il protagonista narra in prima persona, a volte come partecipe alle vicende, a volte come narratore esterno; infatti non sempre appartiene al mondo dei personaggi e delle vicende che descrive. L'io narrante si trova nell'Inferno e può assistere a quello che succede in luoghi differenti, attraverso vari monitor televisivi che la diavolessa Belzeboth gli ha messo a disposizione. Nel racconto il narratore passa quindi da una sua partecipazione interna alle

vicende (focalizzazione interna) ad una descrizione come testimone oculare esterno (focalizzazione esterna). Nel riportare quello che appare sullo schermo, il narratore ne sa meno dei personaggi; non conosce le loro storie e le loro intenzioni, può descrivere solo quello che vede, eventualmente integrato dai dati che la diavolessa gli fornisce. Nell'esempio che riportiamo la focalizzazione esterna è in corsivo:

Mi sento allora toccare una spalla. E' lei, Madame Belzeboth, la regina delle amazzoni, la bella maledetta.

"Ciao, bel signore. Non vieni su a vedere?"

Mi ha afferrato un polso e mi trascina. La porta a vetri del mio primo giorno d'Inferno, l'ascensore del primo giorno, l'ufficio laboratorio del primo giorno. Ancora le ragazzette perfide, ancora gli schermi accesi, nei quali si scorge l'intimità dei milioni di esseri stipati intorno per chilometri e chilometri.

Qui, per esempio, si vede una camera da letto. Sul letto una corpulenta donna di oltre settant'anni, ingessata fino a mezzo busto. Sta parlando con una signora di mezza età, molto elegante.

"Mi mandi all'ospedale, signora, mi mandi all'ospizio, signora, qui sono di peso, non posso fare più niente, non posso più servire a niente."

"Scherzerai, cara Tata" risponde la signora. "Oggi viene il dottore e decideremo dove..."

La diavolessa intanto mi spiega:

"Ha allattato la mamma, ha fatto da bambinaia alle figlie, sta tirando su i nipotini, cinquant'anni a servire nella stessa casa. Si è rotto un femore. Adesso sta a vedere."

La scena sullo schermo: *si avvicina un vocio, irrompono cinque bambini e le due giovani loro madri in gran festa: "E' arrivato il dottore!" gridano.*

Anche i brani seguenti offrono esempi di alternanza di focalizzazione: alla narrazione da parte di un narratore autorevole (sottolineata) e di un narratore neutrale (in corsivo) si affianca una narrazione che riporta il punto di vista del personaggio (carattere normale).

Il primo brano è tratto dal racconto di Leonardo Sciascia *L'esame*. Per cercare mano d'opera femminile, il signor Blaser si fa accompagnare nei vari villaggi da un autista ingaggiato sul posto:

Per l'ora già precedentemente concordata, i parroci aspettavano l'arrivo del signor Blaser: una ventina di ragazze, di solito accompagnate dalle madri, stavano in sacrestia o nella sala a terreno della canonica; bisbigliavano emozionante e nervosamente ridevano. Il parroco le presentava con garanzia della loro buona osservanza delle leggi cristiane e delle domestiche virtù che in Svizzera sarebbero diventate virtù operaie.

Il signor Blaser tirava fuori gettoni, fil di ferro, pinza e cartello: e cominciava l'esame. L'autista sentiva una vena di rimorso incrinare la soddisfazione del guadagno che stava facendo, del passatempo in cui si risolveva la sua giornata di lavoro: come se si fosse fatto complice di una specie di ratto delle sabine, misteriosamente tramato tra un uomo del nord, un tedesco oltretutto, e i parroci siciliani. Non amava i tedeschi, per la lunga fame sofferta in un campo di prigionia. E non amava i parroci, per tante altre ragioni.

L'esempio seguente è tratto dal racconto *La galleria* di Gino & Michele. Mentre il treno passa al buio in una delle gallerie nel tragitto Bologna-Firenze, la protagonista si sente toccare e baciare; lei non sa chi, dei tre uomini che siedono con lei nello scompartimento, l'abbia fatto e fa congetture per tentare di scoprirlo. Arriva infine a destinazione. Qui la focalizzazione interna è facilmente riconoscibile, perché nel monologo interiore e nella 'erlebte Rede' il personaggio, per esprimere le sue sensazioni, usa una lingua diversa da quella del narratore.

Il treno si ferma. La donna si alza lentamente. Segue con la coda dell'occhio. Niente. Tutti se ne stanno immobili. E' impossibile che uno dei tre si alzi ormai avrebbe dovuto fare le valigie o prendere la borsa lo zainetto cazzo ma questa è proprio una carognata però forse forse adesso se vado piano lui fa ancora in tempo a raggiungermi

per piacere Signore fa che mi dia un segno te ne prego.

La donna esce. Ha una gran confusione in testa ha una gran delusione nelle gambe. Sta per scendere, è ormai in fondo al corridoio. Bisogna fare in fretta, il treno sta già per ripartire.

2.2.3.2. Narratore in prima persona. Riferimenti ai racconti contemporanei.

Un racconto può essere narrato in prima persona o in terza persona; l'inevitabile presenza della figura di un mediatore nel riferire qualcosa, contempla generalmente solo queste due possibilità.¹

Nell'ambito della teoria della narrazione è stato discusso il problema se e in che misura le due figure narrative (prima e terza persona), abbiano caratteristiche proprie e distinte.² Il narratore in prima persona coincide sempre con un personaggio del racconto, è perciò una figura che appartiene allo stesso mondo della finzione e riporta i fatti dal suo punto di vista, così come li vive, come li ricorda o come gli sono stati riferiti. Il narratore in terza persona, invece, osserva e riporta vicende in cui non è presente. In base a questa constatazione, Wolfgang Iser e Wayne C. Booth individuano la differenza nel diverso grado di "obiettività" e di "credibilità" o "affidabilità" che le due figure possono offrire al lettore.³ È pur vero che la presenza di un personaggio narrante lascia presagire una visione personale-soggettiva delle vicende; in realtà, però, anche la figura di un narratore esterno non è garanzia di obiettività: anch'egli è infatti una creazione dell'autore. La distinzione fondamentale consiste piuttosto nel fatto che un narratore-personaggio ha una sua personalità e corporalità ben ancorate nella vicenda, mentre il narratore esterno, anche se può possedere una sua fisionomia, è privo di un corpo, non è percepito come persona, ma piuttosto come un 'meccanismo funzionale', un'entità astratta che non partecipa

¹ In certi tipi di racconti, ad esempio nel genere epistolare, è possibile trovare una narrazione in seconda persona, che si alterna alla narrazione in prima o in terza persona. Un esempio recente è il romanzo di Dacia Maraini *Dolce per sé*, Milano, Rizzoli, 1997. (Es.: "Quando guardavi le mie scarpe storcavi il naso: erano troppo scure e severe per il tuo gusto. "Perché non ti metti i sandali d'oro?" mi chiedevi e, dal momento in cui ti mordevi il labbro inferiore, capivo che avresti voluto indossarli tu, i sandali d'oro." ibidem, 12). Troviamo esempi di narrazione in seconda persona in alcuni racconti di fantascienza, dove questa forma è mantenuta in tutto il racconto. Il narratore si rivolge a se stesso dandosi del "tu". Si vedano ad esempio i racconti di Fredric Brown: *I giocatori* (1951) (titolo originale: *The Gamblers*) e *Gioco di specchi* (1953) (titolo originale: *Hall of Mirrors*), in: *Cosmolinea B-2*, Milano, A. Mondadori, 1983. Riportiamo l'incipit del primo racconto: "Te ne stai disteso, e hai freddo e sudi al tempo stesso. Hai la nausea, e hai vomitato tanto che ti fanno male i visceri. Anche la gola ti brucia un po'. Però sei un giocatore, e hai scommesso di rimanere vivo fino all'arrivo della nave – l'astronave chiamata *Speranza*, un nome decisamente adatto alle circostanze in cui ti trovi." (ibidem, 71) Piuttosto originale ed insolito è l'uso della narrazione nella forma di cortesia ("Lei"), che si trova ad esempio nei racconti di Luis Sepúlveda: *Piccola biografia di un grande del mondo e L'ultimo fahiro* (in: Luis Sepúlveda, *Incontro d'amore in un paese in guerra*, Parma, Guanda, 1999). In entrambi i racconti un personaggio, in funzione di narratore, rivolge un lungo discorso in forma di cortesia ad un altro personaggio, ricordandogli episodi della sua vita. Pur essendo il protagonista della narrazione, questo secondo personaggio non interferisce mai, ma funge solo da interlocutore muto. Possiamo paragonarlo al "narratario", ossia una figura fittizia, correlativa del narratore, che permette la comunicazione simulata all'interno del testo. (Cfr. Genette 1976) Mentre nella narrazione in seconda persona l'interlocutore ("tu") è quasi sempre il narratore stesso, nella forma di cortesia l'interlocutore ("Lei") è un personaggio interno alla storia, ben distinto dal narratore. Consideriamo questi casi come forme di narrazione in prima persona, anche se il pronome "io" non compare quasi mai e lascia il posto ai pronomi "tu" e "Lei". L'io narrante è infatti presente implicitamente nel mondo narrato.

² Si veda ad esempio: Stanzel 1979, 110-115.

³ Booth 1961. Si veda anche il capitolo "Die Glaubwürdigkeit der Erzählerfiguren" in: Stanzel 1979, 201-202.

concretamente alle vicende della finzione. Secondo Stanzel:

“Der Ich-Erzähler unterscheidet sich demnach vom auktorialen Er-Erzähler durch die körperlich-existentielle Verankerung seiner Position in der fiktionalen Welt. Mit anderen Worten, der Ich-Erzähler verfügt über ein “Ich mit Leib” in der Welt der Charaktere, der auktoriale Erzähler, der ja auch “ich” sagt, wenn er sich auf sich selbst bezieht, verfügt dagegen weder innerhalb noch außerhalb der fiktionalen Welt der Charaktere über ein solches “Ich mit Leib”.¹

Stanzel usa il termine “auktorialer Erzähler”, che corrisponde al narratore “autorevole” o “onnisciente”, il narratore tipico della tradizione narrativa. La distinzione di Stanzel fra narrazione in prima persona e narrazione in terza persona è facilmente comprensibile per questo tipo di narratore; sembra meno scontata, invece, se il narratore è un “personaler Erzähler”, ossia un narratore che assume il punto di vista di un personaggio. Anche in questo caso, tuttavia, il narratore, pur avendo una prospettiva interna al racconto, non è mai una vera figura, bensì un’entità astratta che si nasconde dietro la maschera del personaggio.

La scelta di un narratore in terza persona o di un io-narrante in prima persona non è una semplice questione stilistica, ma fa parte della struttura del racconto.² Nella tradizione narrativa, la narrazione nelle due differenti forme comporta prospettive diverse e un diverso sistema di giudizi e di valori. Anche la lingua usata è diversa, perché un racconto in prima persona deve tenere conto della personalità, del grado di cultura e della collocazione sociale di chi narra. I racconti in prima persona esigono perciò dall’autore la capacità di adottare stile e lingua diversi, a seconda del personaggio che sceglie come io-narrante.³ Più recentemente, però, nella ricerca di far scomparire il narratore onnisciente e di mettere in primo piano i personaggi,⁴ la differenza fra narrazione in prima persona e in terza persona si è notevolmente attenuata. Al narratore autorevole si è sostituito un narratore che si cela dietro i personaggi (“personaler Erzähler”), portando in primo piano i loro pensieri e il loro punto di vista, soprattutto attraverso l’uso della ‘erlebte Rede’. Con questa tecnica narrativa i personaggi si sovrappongono al narratore, ma non si rivolgono mai direttamente al lettore, come avviene invece nella narrazione in prima persona.

La differenza più evidente fra narratore in prima ed in terza persona consiste forse nel fatto che il narratore in terza persona rimane in ogni caso una figura che non appartiene al mondo della finzione. La presenza o l’assenza della ‘persona’ del narratore all’interno del

¹ Stanzel 1995, 123-124. (Nostra traduzione: “Il narratore in prima persona si differenzia dunque dal narratore autorevole in terza persona per via dell’ancoraggio corporale-esistenziale della sua posizione nel mondo della finzione. In altre parole, il narratore in prima persona dispone di un “io con il corpo” nel mondo dei personaggi, mentre il narratore autorevole, che dice anch’egli “io” quando si riferisce a se stesso, non dispone invece di un simile “io con il corpo” né all’interno, né all’esterno del mondo fittizio dei personaggi.”)

² Segnaliamo qui l’originalità del romanzo di Günther Grass *Die Blechtrommel* (1959), nel quale la narrazione si alterna costantemente fra il punto di vista soggettivo di un narratore in prima persona (il piccolo Oskar Matzerath) e il punto di vista esterno di un narratore autorevole in terza persona.

³ Nei suoi *Consigli a un giovane scrittore* Vincenzo Cerami afferma: “La prima cosa che uno scrittore deve imparare è ‘uscire da sé’ e assumere i panni di personaggi diversissimi e lontanissimi da lui. Solo in questo modo potrà trovare un lessico e una lingua per ogni personaggio. Altrimenti, come spesso succede, si utilizza una sola lingua, la propria e la si mette in bocca a uomini, donne e bambini, indistintamente. Senza contare che non esiste forma narrativa con più rischi di piattezza narrativa dell’autobiografia. L’autobiografia è in assoluto il genere letterario più difficile da affrontare.” (Cerami 1996, 37)

⁴ Questa tecnica è stata introdotta a livello sperimentale alla fine del secolo scorso ed è ormai largamente usata nella narrativa moderna e contemporanea. Si veda il capitolo 1.4. Tendenze della narrativa occidentale dalla fine del XIX secolo.

racconto rappresenta per Genette il problema principale per quanto riguarda la distinzione tra *racconto in prima persona* e *racconto in terza persona*. Genette¹ distingue due tipi di racconto, a seconda che il narratore sia assente nella storia raccontata (narratore esterno), o sia presente come personaggio nella storia (narratore interno); egli chiama il primo tipo “eterodiegetico”, e il secondo “omodiegetico”. Nel racconto “omodiegetico” Genette distingue ulteriormente due varietà: “una, dove il narratore è il protagonista del suo racconto, l’altra, dove si limita a sostenere un ruolo secondario, coincidente, per così dire, con un ruolo d’osservatore e di testimone.”² Alla prima varietà dà il nome di “autodiegetico”.

Anche per Petersen la differenza fondamentale fra narratore in prima persona e narratore in terza persona consiste nell’identità dell’io narrante con un soggetto che vive le vicende, situazione possibile solo con un narratore in prima persona:

“Diese Identität zeigt sich zunächst darin, dass der Ich-Erzähler (auch) von sich selbst erzählt, der Er-Erzähler hingegen grundsätzlich von anderen.”³

Una conseguenza della corporalità del narratore in prima persona all’interno della storia, è data dal fatto che la sua esistenza è strettamente legata all’atto del narrare. Il narratore in prima persona sviluppa la propria vita e concretizza i suoi ricordi nel momento stesso in cui li narra. La motivazione che sta alla base del narrare è, in questo caso, di tipo esistenziale. In una narrazione con narratore esterno, invece, le motivazioni sono piuttosto di tipo estetico e letterario. Si può esemplificare questo aspetto facendo riferimento al racconto *Lara* di Stefano Benni. L’io narrante è un’aragosta: le possibilità che l’animale ha di affermarsi come essere autonomo, con le sue esperienze, i suoi pensieri e le sue considerazioni, si realizza solo nell’atto di raccontarli nella finzione letteraria. In questo atto l’animale acquista la stessa personalità e dignità che può avere un qualsiasi personaggio umano.

Il narratore in prima persona può descriversi in modo più o meno esplicito, scegliendo (o tacendo) a piacere le informazioni; egli usa per sé più o meno lo stesso trattamento che usa con gli altri personaggi. Nei racconti da noi scelti ed esaminati l’io narrante non dà mai una descrizione sistematica e precisa di se stesso, tuttavia il lettore riesce a volte a farsene un’immagine abbastanza precisa. La descrizione fisica è piuttosto rara, mentre le caratteristiche della personalità possono essere ricavate, oltre che dalle affermazioni esplicite del narratore, anche dal suo atteggiamento nei confronti della vicenda e degli altri personaggi, dai suoi pensieri e dalle sue reazioni.

Un caso particolare è rappresentato dal racconto *Lara*, nel quale il protagonista-narratore è, di per sé, un personaggio insolito, come abbiamo già avuto occasione di dire: si tratta infatti di un’aragosta, la quale descrive puntualmente sia se stessa (è “una piccola aragosta rossa brillante come un corallo” costretta a cambiare varie volte la corazza durante la crescita e dotata di capacità straordinarie), sia il mondo sottomarino in cui vive; inoltre, in quanto

¹ Genette 1976, 291-300

² ibidem, 293

³ Petersen 1993, 99

narratrice, commenta le esperienze che di volta in volta acquisisce. Il fatto eccezionale di avere come narratore un'aragosta in grado di capire e di usare la stessa lingua degli uomini, è affrontato già all'inizio del racconto dalla stessa protagonista, che riconosce di essere stata sempre diversa dalle sue compagne, fin da quando era giovane, "con un destino diverso da tutte le altre". Nella descrizione di se stessa l'aragosta ammette di possedere facoltà non naturali, e predispone il lettore ad accettare senza pregiudizi quello che sta per riferire. Inoltre l'uso della prima persona permette all'autore, attraverso il punto di vista di un animale, di ironizzare sul genere umano e di creare l'effetto-sorpresa del finale; nella conclusione del racconto infatti, poco prima di essere gettata nella pentola con l'acqua bollente, l'animale rivela di avere imparato la lingua degli uomini e rivolge inaspettatamente al cuoco la sconvolgente domanda:

- Ma lei, ci crede nella reincarnazione? -

Anche nel racconto *Scheletri senza armadio* la protagonista-narratrice dice relativamente molto di sé. Qui, però, le informazioni non sono raccolte sistematicamente, ma disseminate all'interno della vicenda e intrecciate ai ricordi e alle considerazioni. I dati personali (è "bruttina", "zitella", determinata, energica e scanzonata) si contrappongono a quelli di altri personaggi e nel contempo danno risalto comico a certi suoi atteggiamenti o progetti, ad esempio quello di voler organizzare la vita del nipote secondo le proprie aspettative.

In altri racconti l'io narrante non dà nessuna descrizione fisica di sé o, se lo fa, accenna solo a caratteristiche che considera particolarmente importanti per la sua vita. Ad esempio il protagonista del racconto di Erri De Luca *Il violino* riporta di sé due sole caratteristiche: ha le "dita dure" ed è muto. Le dita dure gli consentono di arrampicarsi con facilità sulle montagne, tanto che avrebbe potuto fare la guida alpina nel suo paese; il suo essere muto lo ha costretto a cercarsi un altro tipo di lavoro e a rischiare la vita come artista in un circo.

Nel racconto *L'Entrümpelung* l'io narrante ha lo stesso nome dell'autore, "il signor Buzzati": la sua caratterizzazione è implicita, perché rimanda direttamente alla figura dell'autore. Il riferimento all'autore reale potrebbe avere la funzione di rendere più credibile la storia, ambientata chiaramente in un mondo di finzione, l'Inferno.

È opportuno ricordare che la figura del narratore in prima persona non coincide quasi mai con la persona dell'autore,¹ sebbene l'io narrante si ponga subito come interlocutore dialogico e possa creare l'illusione di uno scambio empatico confidenziale tra scrittore e lettore. Lo scrittore non è l'io narrante, come sostiene con forza Flavia Ravazzoli:

"Nulla è più depistante, anfibio, retrattile e in ultima analisi perverso di questo io narrante (soprattutto se coincide omodiegeticamente con il personaggio narrato); tranne che nei casi espliciti di autobiografia (anch'essi esposti all'effetto-*fiction* e ai travestimenti sottili di ogni rendiconto o *recherche*), l'io è un'inesauribile copertura pronomiale di referenti scomposti, di parti proprie e prestite altrui, di alterità esibite o camuffate, senza possibilità di verifiche ultimative. L'io che narra può mentirsi e mentire senza che la pagina registri eventuali tremiti o sopratoni, come la voce, o mutamenti di colore e irrigidimenti muscolari, come il volto. (...) Come dire che il narratore in prima persona è nella condizione dell'attore, a parte il *medium* di cui si serve: quanto della sua immersione nella "parte" sia solo frutto di tecnica anziché di adesione emotiva, forse – e

¹ Si veda a questo proposito il capitolo 1.7.1. L'autore del racconto.

giustamente – non si saprà mai."¹

In un racconto in prima persona ci possono essere essenzialmente due modalità: il narratore rivive nel ricordo vicende vissute in precedenza, riportandole o secondo una successione cronologica lineare, o saltando da un tempo all'altro usando prolessi (anticipazioni) ed analessi (flash back); oppure il narratore racconta quello che sta vivendo in un preciso momento. Nel primo caso il protagonista racconta in retrospettiva: può trattarsi di un solo episodio della sua vita, pur divagando nel tempo, come nel racconto *Viaggio d'addio* di Luzi, o di un'intera esistenza ripercorsa nell'attimo che precede la morte, come nei racconti *Il violino* (Erri De Luca) e *Lara* (Benni). Qui il narratore, a differenza del lettore, è già a conoscenza di quello che racconta. In questa modalità è più facile trovare uno sdoppiamento fra l'io che narra e l'io narrato (o protagonista), riconoscibile ad esempio nell'uso della 'erlebte Rede'. Nel secondo caso il narratore descrive una situazione in fieri, cioè una situazione che si sta svolgendo in quel momento, proiettata verso il futuro, seppure egli ritorni a tratti con la memoria a momenti passati; la narrazione avviene al tempo presente ed il lettore segue l'evolversi degli avvenimenti assieme al narratore. Hanno questa caratteristica i racconti *Scheletri senza armadio* (Covito) e *Una goccia* (Buzzati). Generi particolarmente adatti per questa modalità sono la forma epistolare e il diario; di quest'ultimo abbiamo un esempio nel racconto della Tamaro *Di nuovo lunedì*. La situazione emotiva dell'io narrante è descritta nel momento stesso in cui viene vissuta.

Nel racconto *L'Entrümpelung* le due modalità si alternano. La prima parte è la narrazione di un episodio rivissuto nel ricordo dall'io narrante e i Tempi usati sono il passato remoto e l'imperfetto: il protagonista descrive l'operazione dello "sgombero dei vecchi" a cui ha assistito personalmente. Nella seconda parte il protagonista racconta al presente l'evolversi di singole situazioni: egli segue su vari monitor, come se si trattasse di trasmissioni in diretta, lo "sgombero dei vecchi" in luoghi diversi. In questa funzione di osservatore il narratore ha un atteggiamento neutrale, evita commenti e considerazioni personali, descrive i luoghi e le azioni dei personaggi, riporta fedelmente le loro parole con il discorso diretto. Il racconto rappresenta un esempio di 'narratore neutrale in prima persona', o 'situazione di camera eye': questa forma narrativa è piuttosto rara nei racconti in prima persona, perché si presuppone che chi fa parte del mondo che narra ne sia in qualche modo emotivamente legato. Il distacco del narratore è una scelta stilistica con la quale si manifesta l'ironia: le vicende narrate, nella loro esagerata crudezza, si commentano da sole e inducono il lettore a riflettere su un loro possibile avverarsi nella realtà, in un futuro forse non troppo lontano.

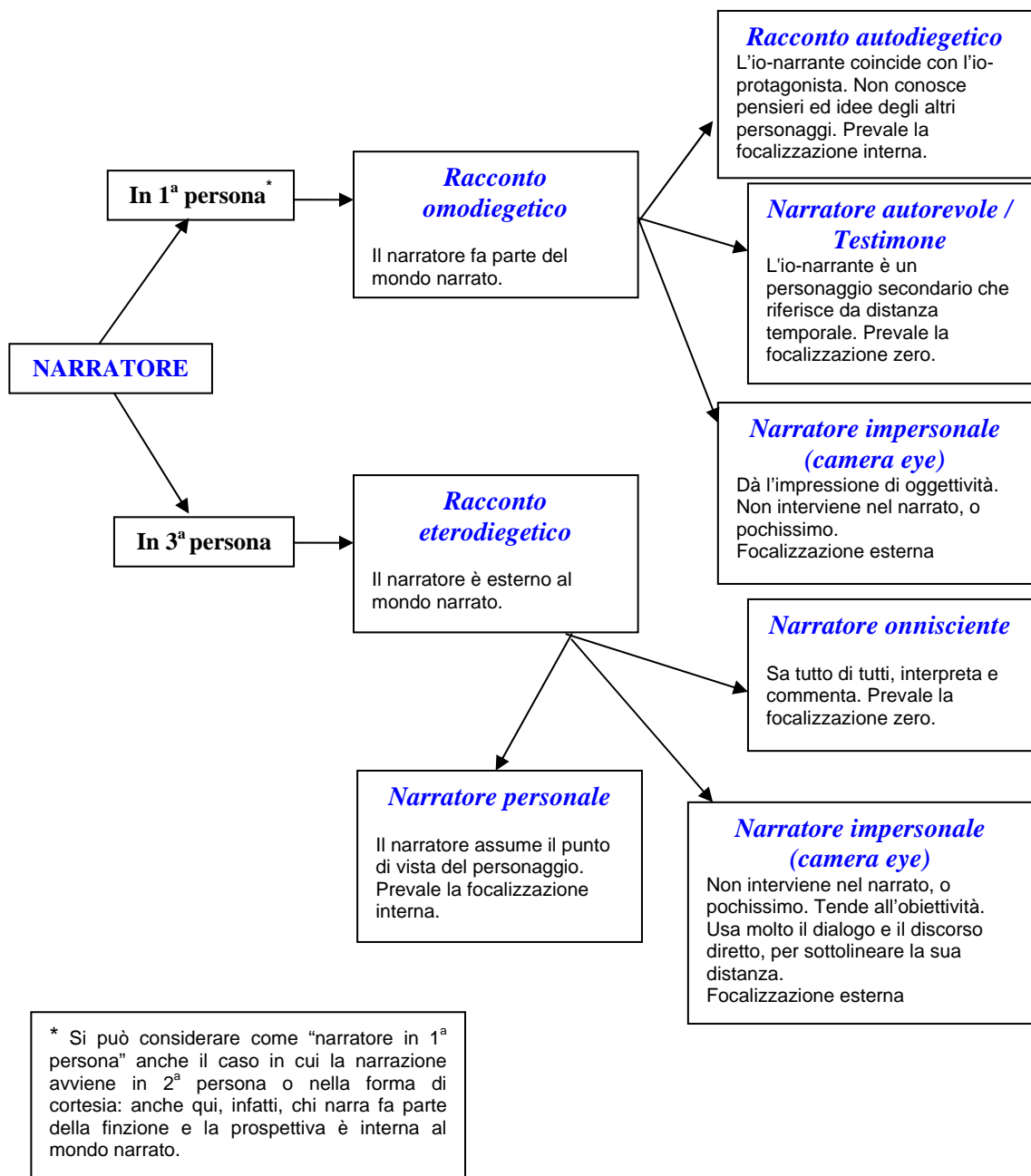
2.2.3.3. Sintesi

I concetti di *narratore* e *punto di vista* rappresentano due aspetti diversi del fenomeno tipico

¹ Ravazzoli 1991, 170-171

del genere narrativo, ossia la presenza di un narratore. Mentre il *narratore* rappresenta la 'voce' che trasmette una storia, il *punto di vista* rappresenta sia il luogo fisico, sia l'orientamento ideologico da cui vengono osservati gli eventi narrati. Cerchiamo di riassumere i due aspetti in un unico schema, partendo dalla distinzione fra narratore in prima persona e in terza persona. La principale differenza fra i due modi narrativi consiste nella presenza o nell'assenza del narratore all'interno del racconto; per quanto riguarda invece il punto di vista, possiamo avere gli stessi tipi di focalizzazione sia nel racconto in prima persona sia nel racconto in terza persona.

NARRATORE E PUNTO DI VISTA DELLA NARRAZIONE



2.2.4. Discorso dei personaggi

Prima di iniziare l'esame delle varie forme usate nei racconti contemporanei per riportare il discorso dei personaggi, è opportuno ricordare che sia la linguistica sia la critica letteraria si sono occupate di questo problema, con obiettivi ed interessi diversi e, quindi, con risultati che devono essere tenuti distinti. Mentre la linguistica si interessa soprattutto degli elementi formali che caratterizzano l'atto linguistico riportato e che lo distinguono da altri atti linguistici, la ricerca letteraria si occupa soprattutto delle varie funzioni che il discorso riportato assume all'interno di un testo letterario.

Anche se lo scopo di questo capitolo è principalmente la ricerca del modo in cui il discorso dei personaggi è riportato e, quindi, del suo effetto stilistico all'interno di un racconto, ci sembra tuttavia opportuno iniziare con l'esame di entrambe le discipline, la linguistica e la critica letteraria, per poter poi riconoscere nei testi presi in esame gli effetti particolari e rilevare eventuale scarti dalla norma.

2.2.4.1. Il discorso riportato (DR) nella linguistica

La ricerca linguistica riconosce tradizionalmente due principali forme di discorso riportato: il discorso diretto (DD) e il discorso indiretto (DI), ai quali viene affiancata una terza forma, il discorso indiretto libero (DIL) o 'erlebte Rede', considerato come un ibrido fra i due.¹ Ad esempio nella recente *Grammatik der deutschen Sprache*², opera di consultazione in tre volumi, si distinguono solo due forme principali per riportare un discorso, la 'direkte Rede' e la 'indirekte Rede': discorso diretto e discorso indiretto. La 'erlebte Rede' è considerata una "Mischform oder hybride Form"³ fra le due.

Anche la linguista Jacqueline Authier, in una sua approfondita ricerca sul discorso riportato,⁴ considera il discorso diretto ed il discorso indiretto come principali forme di discorso riportato, ognuna con caratteristiche proprie e ben distinte:

“ (...) il existe deux manières, différentes, de rapporter la parole d'autrui; l'une d'elles, le DD [= discours direct], reproduit les mots eux-mêmes, par opposition à l'autre, le DI [= discours indirect], qui n'est pas astreint à cette "fidélité."⁵

Secondo la Authier, il discorso indiretto libero (DIL), a differenza del DD e del DI, non possiede degli indicatori linguistici ben precisi che lo caratterizzano, e non può perciò essere considerato una forma grammaticale di discorso riportato (DR), ma, piuttosto, "una configurazione discorsiva particolare":

“S'il est impossible de désigner, en langue, les introducteurs de DIL, il ne l'est pas moins de donner

¹ Di questo parere erano anche Charles Bally (1912) e la sua allieva Marguerite Lips (1926), considerati fra i primi studiosi del fenomeno 'discorso indiretto libero' nella lingua francese.

² Zifonun et al. 1997

³ ibidem, 1775

⁴ La ricerca è comparsa come articolo nella rivista *DRLAV* 17, settembre 1978, Paris

⁵ Authier 1978, 6

les caractéristiques de ce que serait une “phrase au DIL”. Il est possible de définir, par des propriétés internes à une phrase, ce qui fait qu’elle constitue un DD, un DI, parce qu’elle contient des marques univoques, lexicales et syntaxiques: le DIL, lui, n’est pas une forme grammaticale. Rien ne permet, hors contexte, de dire qu’une phrase est du DIL. (...) Le DIL apparaît, non pas comme une troisième forme grammaticale du DR, mais comme une configuration discursive particulière.¹

Pur riconoscendo che il DIL, a differenza del DD e del DI, si trova anche in assenza di introduttori², siamo convinti che il DIL può tuttavia essere riconosciuto come tale se sussistono particolari condizioni linguistiche e testuali, come vedremo in seguito. In contrasto con la teoria linguistica tradizionale, cercheremo di dimostrare che il discorso indiretto libero è a tutti gli effetti una forma grammaticale autonoma, accanto al discorso diretto e al discorso indiretto.³

2.2.4.1.1. Discorso diretto (DD) e discorso indiretto (DI)

La principale distinzione fra le due forme tradizionali di discorso riportato, il discorso diretto (DD) e il discorso indiretto (DI), consiste nel fatto che nel primo caso le parole di qualcuno vengono riportate in un modo fedele, almeno apparentemente, mentre nel secondo caso le parole subiscono un’operazione di parafrasi o di interpretazione. Sia il DD che il DI sono pertanto da considerarsi come “modi alternativi di riportare sia le proprie parole sia le parole altrui”⁴. Tuttavia, come fa notare Mortara Garavelli, “la convinzione che il DD sia la struttura sintattica primaria” da cui sono derivati gli altri tipi di discorso riportato, e che DD e DI siano derivabili sul piano grammaticale l’uno dall’altro, “è tenacemente radicata nella tradizione degli studi grammaticali”.⁵ Molti manuali di grammatica di latino e di lingue straniere, infatti, presentano tuttora il DI come “il prodotto di una trasformazione della struttura grammaticale

¹ ibidem, 80

² Il discorso indiretto libero è l’unica forma di discorso riportato che ammette qualsiasi introduttore, ma può anche mancare di qualsiasi elemento introduttore, sia esplicito che implicito. Gli introduttori possono essere verbi di dire (affermare, chiedere, mormorare, proporre...); verbi percettivi (sentire ...); verbi epistemiche (apprendere, leggere, pensare, riflettere ...); verbi che fungono da introduttori impliciti (cominciare, continuare ...); sintagmi nominali (domanda, risposta ...); sintagmi pronominali (lui, lei ...); sintagmi avverbiali (improvvisamente; e poi ...); sintagmi preposizionali (secondo X, a detta di ...).

³ Anche la linguista Bice Mortara Garavelli considera il DIL una forma grammaticale autonoma di discorso riportato, del quale riconosce però complessivamente ben cinque diverse forme grammaticali: i) il discorso diretto, ii) il discorso indiretto, iii) il discorso, o stile, indiretto libero, detto anche semi-indiretto, iv) il discorso semidiretto, proprio di stili informali o negligenti, v) il discorso diretto libero, prevalentemente letterario. Essa sostiene comunque che i principali tipi grammaticali sono i primi tre. Il discorso semidiretto, detto anche discorso diretto legato, è caratterizzato dall’uso dei Tempi del discorso diretto nella struttura del discorso indiretto subordinato. Si hanno perciò violazioni della concordanza dei Tempi.” (Mortara Garavelli 1995, 467) Es.: “Diceva che sta bene”, anziché: “Diceva: -Sto bene- (DD) o: “Diceva che stava bene” (DI) (ibidem, 468). Noi riteniamo invece che questa forma di discorso sia da considerare come un uso particolare di DI. Il discorso diretto libero è un discorso diretto privo di introduttori sintattici e di indicatori grafici. Corrisponde in parte a quello che noi chiamiamo “discorso diretto citato”, di cui parleremo nel capitolo 2.2.4.2.3. Nella distinzione fra tipi diversi di discorso riportato la Mortara Garavelli non menziona le forme del “monologo interiore” e del “flusso di coscienza”: esse devono essere infatti considerate come forme riconducibili al DD o al DIL e non come tipi grammaticali distinti. (ibidem, 430)

⁴ Questa differenza è rimarcata soprattutto da Authier e da Mortara Garavelli. Anche la grammatica francese Grevisse (1969: parte quarta, cap. V, “Le discours indirect”, 1137-1140) considera le due forme di discorso non riducibili l’una all’altra.

⁵ Mortara Garavelli 1985, 22

del DD".¹ Il fatto che il DD e il DI non si debbano considerare reciprocamente 'riducibili', è chiaro soprattutto quando si passa dal DI al DD, come dimostra l'esempio sotto riportato, ma anche nel passaggio inverso, quando il DD contiene espressioni esclamative, enunciati ellittici, interiezioni, frasi ironiche ecc.

Esempio: L'enunciato riportato con il discorso indiretto:

a) (X disse ai ragazzi) che era proibito giocare al pallone -
potrebbe essere stato pronunciato originariamente in modi diversi:

b) (X disse ai ragazzi): "Non potete giocare al pallone."

c) (X disse ai ragazzi): "È vietato giocare al pallone."

d) (X disse ai ragazzi): "Non è permesso giocare al pallone."

e) (X disse ai ragazzi): "Guai a voi se giocate al pallone."

(b), (c), (d), (e) sono solo alcune delle molte trascrizioni possibili.

Possiamo dire che con il DD le parole altrui vengono 'citate', mentre con il DI le parole vengono 'tradotte' da un narratore che agisce da intermediario. Il carattere citazionale del DD, tuttavia, è una finzione: nel momento stesso in cui viene citato, il discorso originale subisce tutte le manipolazioni imposte dalla decodificazione e dalla ricomposizione, da parte di chi cita, del senso e della forza illocutiva che aveva. Sia Authier, sia Mortara Garavelli ricordano che questa operazione di decifrazione-interpretazione nel DD è automatica quando vengono riportati discorsi pronunciati originariamente in un'altra lingua o in dialetto. Anche in questo caso il lettore li avverte come autentici, sebbene in realtà siano stati tradotti.²

L'apparente autenticità del discorso diretto fa sì che il narratore (o un parlante) assuma il ruolo di portavoce obiettivo, arrivando persino ad usare una lingua o un registro linguistico diverso dal proprio: si è quindi indotti spontaneamente a credere che l'enunciato riportato sia esattamente come è stato pronunciato. Da un punto di vista grammaticale non è importante quanto sia fedele la riproduzione. Come ricordano sia Authier³ che Mortara Garavelli,

"la fedeltà di una riproduzione diretta alla produzione originale ha importanza sul piano fattuale (può prestarsi a considerazioni etiche, avere conseguenze giuridiche, ecc.), ma non è pertinente dal punto di vista grammaticale."⁴

Nella lingua parlata, generalmente, gli enunciati riportati in forma diretta

"sono separati da una pausa percettibile. Nello scritto, normalmente, il discorso diretto si trova racchiuso tra virgolette doppie o tra lineette, ed è preceduto dai due punti se l'elemento introduttore si trova prima della citazione."⁵

La riproduzione di enunciati con il discorso indiretto si presenta invece chiaramente come una parafrasi: colui che riporta l'enunciato deve "decodificarlo e ridecodificarlo"⁶: può essere

¹ ibidem, 22

² ibidem, 74-76

³ "La fausse citation ne pose pas un problème linguistique: au contraire, c'est parce que le signifié de la forme DD est claire que L peut en faire usage et de façon mensongère. La "garantie" d'exactitude des termes reproduits au DD est institutionnalisée dans le cadre judiciaire ..." (Authier 1978, 49)

⁴ Mortara Garavelli 1995, 436

⁵ ibidem, 437

⁶ Secondo Authier si tratta di "une opération de traduction, comportant décodage et réencodage." (Authier 1978, 63)

necessaria a volte una traduzione o un'interpretazione; la forma linguistica usata non è quella del parlante originale, bensì di colui che riporta. Inoltre nel discorso indiretto possono venire sintetizzate o addirittura omesse intere parti di discorso, oppure possono essere aggiunte delle informazioni. Nel DI il narratore (o il parlante) si fa carico dell'enunciazione riportata, se ne assume, per così dire, la responsabilità. L'operazione di interpretazione è inevitabile quando si deve riportare un discorso che contiene espressioni linguistiche ambigue o comprensibili solo all'interno di un dato contesto, come nell'esempio seguente:

(1) Chiese alla sua amica: (a) "Devi fare tutto da sola? (b) Non ci sono i tuoi figli?"

L'enunciato può essere riportato in modi differenti, secondo il senso che gli viene attribuito. Se si ritiene che la funzione linguistica di (a) e di (b) sia solo quella di chiedere un'informazione, la trascrizione può essere:

(2) Chiese alla sua amica (a) se dovesse fare tutto da sola e (b) se i suoi figli non fossero in casa.

Se invece si attribuisce alle domande la funzione illocutiva interattiva del 'riconoscimento di una condizione', si potranno parafrasare nel seguente modo:

(3) Chiese alla sua amica (a) come mai si sentisse costretta a fare tutto da sola, (b) dal momento che aveva dei figli che potevano aiutarla.

Se questa funzione illocutiva è riferita solo a (b), la parafrasi potrà essere:

(4) Chiese alla sua amica (a) se dovesse fare tutto da sola, (b) anche se avrebbe potuto farsi aiutare dai figli.

Come si può notare, le interpretazioni possono essere molto diverse ed è difficile risalire all'intenzione originale. Il carattere 'interpretativo' del discorso indiretto nei confronti degli enunciati da riportare si evidenzia soprattutto quando in questi sono presenti esclamazioni che esprimono sentimenti (es.: "Ahimè!" / "Evviva!" / ecc.) o espressioni ironiche.¹

Generalmente il discorso indiretto è una frase secondaria subordinata, che concorda con la principale con precisi Tempi verbali.² Se è introdotto da sintagmi preposizionali, formati da preposizioni o locuzioni preposizionali uniti a nomi o pronomi ("secondo Mario" / "secondo lui" / "secondo la sua opinione" / "a detta di Mario" / "a parere di Mario") con il valore di parafrasi di frasi citanti (= "Mario dice / diceva che"), il discorso indiretto non ha una struttura subordinata e "si può definire *citazione narrativizzata*, cioè completamente assorbita nel contesto narrativo".³ In questo caso è frequente l'uso del condizionale, con il quale viene evidenziato il carattere citazionale della frase:

(5) Secondo mia madre io non sarei (= sono) una brava figlia.

(6) A detta di tutti, Maria avrebbe fatto (= ha fatto) un grosso errore.

¹ Si veda anche Mortara Garavelli 1995, 443-444

² Nel sistema grammaticale della lingua italiana: se nella frase reggente c'è il Tempo presente, nel discorso indiretto si possono trovare i Tempi: presente, passato prossimo, imperfetto, futuro. Se nella frase reggente c'è un Tempo passato, nella secondaria ci potranno essere i Tempi: imperfetto, trapassato prossimo, imperfetto, condizionale passato. Le interrogative indirette possono sostituire il modo indicativo con il congiuntivo. Es.: "Chiedo al mio amico se è (/ sia) disposto ad aiutarmi." "Chiesi al mio amico se era (/ fosse) disposto ad aiutarmi."

³ Mortara Garavelli 1995, 461

2.2.4.1.2. Discorso indiretto libero (DIL) o erlebte Rede (ER)

Il discorso indiretto libero, detto anche 'erlebte Rede', può essere definito come “discorso vissuto da qualcuno in funzione di riflettore”.¹

Attraverso questa tecnica il narratore si cala nel personaggio in azione, utilizzando la sua voce e la sua lingua per esprimere pensieri e raccontare azioni ed avvenimenti. Il narratore regredisce nel personaggio e rappresenta la realtà così come lui la vede. In tal modo il punto di vista è interno alla narrazione. Il narratore, comunque, non scompare, ma si mantiene a distanza. Secondo la definizione di Authier, il discorso indiretto libero è il discorso di un parlante “con le parole di un altro”:

“c'est Loc qui parle, mais il parle (...) avec les mots d'un autre.”²

È proprio questa caratteristica, secondo Authier, che differenzia il DIL dal DD e dal DI e, come abbiamo visto precedentemente, lo rendono una “configuration discursive particulière”: mentre il DD e il DI sono forme di discorso riportato (DR) perché ‘citano’ o ‘traducono’ enunciazioni altrui, il DIL ‘utilizza’ le parole altrui.

In tal modo il narratore ha la facoltà di una ‘doppia visione’, perché vede il personaggio contemporaneamente dall'interno e dall'esterno; egli assume cioè il punto di vista del personaggio, ma nello stesso momento lo osserva dall'esterno con la propria prospettiva.

Come abbiamo già detto, questa forma di discorso non viene generalmente riconosciuta come forma grammaticale autonoma ed è spesso erroneamente considerata una forma recente, tipica del genere letterario. Anche la definizione che spesso si trova nelle grammatiche ne sottolinea l'aspetto stilistico-letterario.³ Le linguiste Authier e Mortara Garavelli rettificano questa convinzione diffusa, ricordando come il discorso indiretto libero sia in realtà “soprattutto un fenomeno di lingua parlata”⁴, che ha le sue radici nell'uso linguistico comune ed è documentabile ben prima dell'Ottocento. Se ne trovano esempi, seppure isolati, già nell'italiano antico.⁵

Secondo Stanzel, per gli studiosi di linguistica e di grammatica il discorso indiretto libero è

¹ Nella *Grammatik der deutschen Sprache* il termine “Rede” si giustifica soprattutto in quanto un “riflettore” riporta parti di discorso proprio, o di un'altra persona, filtrate attraverso la propria coscienza: “Dabei steht, anders als der eingeführte Terminus ‘erlebte Rede’ vermuten lässt, nicht Rede im Vordergrund, sondern das, was einer Person, dem Reflektierenden, durch den Kopf geht. Dies können auch eigene oder fremde Gesprächsbeiträge sein - gefiltert durch das Bewusstsein des Reflektierenden. Nur bezüglich dieses eher marginalen Teilphänomens ist der Terminus an sich zutreffend.” (Zifonun 1997, 1775) Secondo gli autori, il termine più appropriato dovrebbe essere “erlebtes Denken”. In realtà, quello che qui viene definito “erlebtes Denken” o (impropriamente) “erlebte Rede” corrisponde stilisticamente al “monologo narrato”. La varia terminologia usata per definire questa forma di discorso tiene conto del fatto che esso riproduca sia discorsi parlati, sia discorsi interiori o pensieri.

² “Loc” sta per “locuteur”, locutore o parlante. (Authier 1978, 81)

³ Riportiamo ad esempio la definizione che si trova nel glossario della grammatica di Dardano e Trifone (1985, 441): “Indiretto libero (Discorso). Nozione utilizzata soprattutto nell'analisi dei testi narrativi moderni, per indicare che il discorso del personaggio è riportato dall'autore in forma indiretta, mantenendo però alcuni caratteri tipici della forma diretta.” Ricordiamo però che il DIL è stato studiato e riconosciuto dai primi studiosi (ad es. Bally, 1912) come un fenomeno grammaticale.

⁴ Jacqueline Authier considera la definizione comune come una “schematizzazione”: “(schématisation ...) qui consiste, classiquement, à circonscrire le domaine du DIL au récit littéraire romanesque, alors qu'il nous semble (...) être massivement un phénomène de langue parlée courante.” (Authier 1978, 83)

⁵ Mortara Garavelli 1995, 462. Per quanto riguarda l'uso del DIL nella letteratura italiana dalla origini, si veda G. Herczeg, “Gli inizi dello stile indiretto libero (secoli XIV-XV)”, in *Lingua Nostra*, XXXIV, 2.

principalmente un fenomeno che si trova in concorrenza con il discorso diretto ed il discorso indiretto; essi descrivono le differenze fra queste tre forme essenzialmente da un punto di vista formale.¹ Tutti e tre i differenti tipi grammaticali di discorso riportato, il DD, il DI e il DIL, si caratterizzano in relazione ai centri deittici. Il discorso diretto e il discorso indiretto si caratterizzano e si distinguono in base agli elementi deittici riferiti allo spazio e al tempo (es.: qui - lì / adesso - allora), a quelli che individuano i parlanti (forme verbali e pronomi) e a quelli che indicano gli oggetti (aggettivi o pronomi possessivi e dimostrativi). Nel DIL gli elementi deittici tipici del DD e del DI si intersecano. La linguista Mortara Garavelli riassume nel seguente modo le caratteristiche dei tre tipi di discorso riportato:

“Il discorso diretto conserva immutato il centro deittico degli enunciati originariamente prodotti; la persona, il tempo e il luogo della riproduzione sono gli stessi della produzione. Nel discorso indiretto il centro deittico è quello della frase reggente o della frase da cui dipende, o a cui appartiene il sintagma introduttore del discorso riportato. Il discorso indiretto libero è caratterizzato dall'intersezione dei centri deittici.”²

Riportiamo un esempio per illustrare concretamente le caratteristiche e le differenze delle tre forme:

- (A) discorso diretto: Mario dice / disse: “Questa settimana ho risparmiato. Che bello! Potrò finalmente invitare la mia amica al cinema!”
- (B) discorso indiretto: Mario dice che questa settimana ha risparmiato e che è felice³ perché potrà finalmente invitare la sua amica al cinema. (I Tempi del DI concordano con il Tempo presente della frase principale.)
Mario disse che quella settimana aveva risparmiato e che era felice perché avrebbe finalmente potuto invitare la sua amica al cinema. (I Tempi del DI concordano con il Tempo passato della frase principale)
- (C) discorso indiretto libero⁴: [Questa settimana ha risparmiato.] Che bello! Potrò finalmente invitare la sua amica al cinema! (Situazione riferita al Tempo presente)
[Quella settimana aveva risparmiato.] Che bello! Avrebbe finalmente potuto invitare la sua amica al cinema! (Situazione riferita al Tempo passato)

¹ Cfr. Stanzel 1995, 247

² Mortara Garavelli 1995, 430-431

³ Come abbiamo fatto notare precedentemente, nel discorso indiretto non si può sempre rendere l'espressività del discorso diretto, soprattutto in presenza di formule o espressioni tipiche del parlato, come in questo esempio: l'espressione “Che bello!” deve essere modificata, perché non è ammissibile all'interno di un discorso indiretto. In questo caso possiamo vedere come il discorso indiretto libero sia più efficace, rispetto al discorso indiretto, nel riportare la stessa vivacità espressa nel discorso diretto. (V. ad es.: Mortara Garavelli 1995, 443-444 e 449-450)

⁴ La mancanza di un contesto abbastanza ampio non permette di distinguere sempre il discorso indiretto libero dalla voce del narratore: qui mancano, ad esempio, degli introduttori che indicano che si tratta di un discorso riportato. Le frasi messe fra parentesi quadre potrebbero infatti essere pronunciate sia dal narratore, sia dal personaggio. Se si introduce il nome del personaggio, tuttavia, risulterebbe più chiaro che la prima frase è pronunciata da un narratore. “Questa settimana Mario ha risparmiato. (...)”

Nel discorso diretto (A) gli elementi deittici ([io] / questa / mia / Tempo presente / Tempo futuro) rimangono quelli prodotti originariamente, sia che il discorso venga annunciato da una frase al Tempo presente (“dice”), sia da una frase al Tempo passato (“disse”). Nel discorso indiretto (B) gli elementi deittici del discorso diretto si adeguano a quelli della frase reggente e diventano: [lui] / quella / sua / Tempo concordato con quello della frase reggente. Sia nella frase reggente, sia nel discorso indiretto, in primo piano è la figura di colui che riporta il discorso. Nel discorso indiretto libero (C) gli elementi deittici sono uguali a quelli del discorso indiretto, ma la frase non è annunciata da introduttori sintattici. In questo caso la presenza del narratore è avvertita meno dal lettore. Sono presenti però gli stessi indicatori linguistici del DD (interiezioni, esclamazioni).

Come si può notare nell'esempio riferito a (C), le caratteristiche che il discorso indiretto libero ha in comune con il discorso indiretto riguardano quindi le deissi ed i Tempi: i deittici di persona ed i Tempi verbali sono regolati dal centro deittico di cui fa parte il narratore. In un testo narrativo i deittici di persona sono quasi sempre espressi con la terza persona. Nel discorso parlato si trovano invece più frequentemente la prima e la seconda persona.¹

Esempio:

(7) -Hai chiesto l'appuntamento al dottore?- -Sì. Io devo andare da lui domani. Tu, invece, devi andarci la settimana prossima.-

(È chiaro che la risposta riporta le parole del dottore per mezzo del DIL.)

I deittici di spazio e di tempo e i dimostrativi non coincidono invece con quelli della frase citante o con il resto della narrazione, come nell'esempio (8), dove troviamo il dimostrativo “questo”, tipico del DD, mentre il Tempo è quello del DI. Il dimostrativo ed il Tempo sono in questo caso elementi semantico-morfologici che individuano il DIL. Se la narrazione è al Tempo presente, il dimostrativo “questo” non è invece caratterizzante del DIL: nell'esempio (9) le differenze dei centri deittici sono infatti neutralizzate dall'uso del Tempo presente. Il DIL si riconosce, in questo caso, dall'uso linguistico di tipo colloquiale.

(8) Paolo insisteva tutti i giorni per accompagnarla a casa. Questo ragazzo la faceva proprio disperare. In questa piccola città chissà che cosa avrebbe pensato chi li avesse visti assieme.

(9) Il suo migliore amico l'ha denunciato alla polizia. Questa è proprio una carognata. Gliela farà pagare.

Nei testi letterari, dove la narrazione è prevalentemente al Tempo passato, i Tempi dei DIL sono anch'essi al passato. Questo fatto ha portato all'erronea convinzione che un elemento di riconoscimento del DIL sia l'uso del Tempo passato.² Già Günther (1928), tuttavia, aveva osservato nei testi letterari italiani del Seicento l'uso improvviso e inaspettato del presente nel DIL per vivacizzare la narrazione. Günther si riferisce particolarmente all'Ariosto (1474 –

¹ L'assenza di “je-tu” (io-tu) nei testi letterari ha determinato, secondo la Authier, la credenza erronea che il DIL sia essenzialmente uno stile letterario. (Authier 1978, 83)

² Si veda ad esempio Hamburger 1968, che citeremo anche in seguito (capitolo 2.2.4.2.2.).

1533) “come fonte di ricchezza notevole dell’indiretto libero” e, in misura minore, al Tasso (1544 – 1595).¹ Nei testi letterari il Tempo presente compare quando sono riportate osservazioni di valore generico ed universale e quando vengono espressi pensieri o discorsi con una forte carica emotiva. In questi casi, il presente del DIL corrisponde più o meno al presente storico della narrazione, con il quale viene dato particolare risalto ad eventi e stati d’animo.

L’uso del Tempo presente nel DIL è un fenomeno sempre più frequente nella letteratura moderna e contemporanea, con il quale si accentua l’immediatezza degli eventi narrati e si ottiene un maggiore coinvolgimento del lettore. I Tempi usati nel DIL corrispondono in gran parte a quelli del DI: il Tempo più usato è l’imperfetto², ma è frequente l’uso del trapassato prossimo e del condizionale passato, soprattutto per esprimere un’azione futura dipendente da un’azione precedente al Tempo passato.³ I Tempi del congiuntivo sono rari, perché nel DIL non compaiono spesso frasi subordinate.⁴ Il passato remoto è molto raro. Il passato prossimo si trova in concomitanza con il Tempo presente.⁵ In alcuni casi (dove l’“effetto di senso” dell’imperfetto è chiaro⁶) l’imperfetto risponde ad una precisa regola grammaticale e non può essere sostituito con un altro Tempo; in altri casi, se fosse sostituito dal passato remoto, la narrazione acquisterebbe un altro significato: con il passato remoto, infatti, con il quale vengono messi in risalto gli avvenimenti e non i processi interiori del personaggio, passerebbe in primo piano il narratore. Sostituendo il passato remoto all’imperfetto non ci sarebbe più DIL e il punto di vista sarebbe quello del narratore.⁷ Secondo Herczeg:

“I fatti accaduti si delinerebbero nella loro perfetta obiettività e non come riflessi filtrati attraverso i sentimenti o pensieri di un personaggio che li rivive, che soffre o si rallegra a causa di essi, perché prende chiara e netta posizione.”⁸

Abbiamo già accennato al fatto che una caratteristica del discorso indiretto libero è la non-

¹ Prendiamo questa informazione da Herczeg 1963, 236-240. “Il Günther afferma di aver trovato circa 60 esempi nell’*Orlando Furioso*. Anzi è di regola che l’Ariosto renda pensieri e manifestazioni orali delle sue creature con lo stile indiretto libero, essendo così il primo rappresentante moderno del nostro costrutto; e precedendo di un secolo e mezzo La Fontane, ritenuto fino allora, anche dal Lerch, dal Bally, dallo Spitzer ed altri, il moderno precursore dell’indiretto libero.” (ibidem, 238)

² Secondo Herczeg “è innegabile anche nello stile indiretto libero italiano la monotonia, di cui parlano gli studiosi che hanno considerato quello francese, originata dall’incessante ripetersi dell’imperfetto.” (Herczeg 1963, 60-61)

³ Esempio: “L’importante era davvero sbarcare in America: come e quando non aveva importanza. Se ai loro parenti arrivavano le lettere, con quegli indirizzi confusi e sgorbi che riuscivano a tracciare sulle buste, *sarebbero arrivati anche loro.*” (*Il lungo viaggio*)

⁴ Riportiamo uno dei rari esempi di congiuntivo nel DIL, che abbiamo trovato nei racconti della nostra ricerca: “In punta di piedi traversò il corridoio. Nel passare davanti alla camera di sua figlia respirò: la camera era buia e silenziosa, Angelica non era ancora rientrata. *Non già che dovesse render conto.*” (*Pantomima*)

⁵ Esempio: “Certe notti la goccia tace (...) Battono i cuori allorché il tenero passo sembra toccare la soglia. *Meno male, non si è fermata. Eccola che si allontana, tic, tic, avviandosi al piano di sopra.*” (*Una goccia*)

⁶ Gli “effetti di senso” dell’imperfetto sono la caratterizzazione, la durata, l’iteratività, l’indeterminatezza della conclusione di un avvenimento. (V. capitolo 2.2.8.2.1.)

⁷ Riportiamo un brano dal racconto *Federico e Napoleone*, nel quale si può notare l’alternarsi del punto di vista del narratore (sottolineato) e del personaggio (in corsivo) attraverso l’uso dei Tempi verbali: “Nella confusione [Federico] credette di ricordare che gli aveva fatto ingoiare una anguilla viva, anche se la cosa gli sembrava incredibile. Era andato nel Taro con la vacca, di questo era sicuro. E poi gliela aveva infilata in gola con la testa in giù come aveva detto Angiolina. *Allora doveva sbrigliarsi perché l’anguilla nella pancia dura poco.*” (Il testo in caratteri normali può essere attribuito sia al narratore sia al personaggio, come DIL.)

⁸ Herczeg 1963, 64-65. Nel capitolo 2.2.8.2.1. vedremo come la funzione narrativa del passato remoto sia soprattutto quella di mettere in primo piano gli avvenimenti e di considerarli come atti conclusi.

subordinazione a una frase citante: a differenza del discorso indiretto, il discorso indiretto libero è quasi sempre rappresentato da frasi principali. Esiste, tuttavia, la possibilità che il discorso indiretto libero sia introdotto da una frase sovraordinata. Questo caso, piuttosto raro, è possibile se nella frase subordinata è presente almeno uno degli indicatori sintattici e pragmatici del discorso indiretto libero: elementi deittici di luogo e di tempo; dimostrativi; forme idiomatiche; interiezioni ecc., che specificheremo più avanti. Nei racconti che abbiamo esaminato sono rari gli esempi di discorso indiretto libero subordinato; ne riportiamo due, tratti dal racconto *Lara*. Il DIL, riportato in corsivo, è in (10) un'interrogativa indiretta introdotta dalla congiunzione "se"; in (11) si tratta di un discorso indiretto introdotto dalla congiunzione "che". Gli indicatori (sottolineati) sono forme esclamative tipiche del parlato:

(10) Ci hanno sbattuto insieme in una busta di plastica una sopra l'altra, con la Grassa che non stava mai ferma e piangeva e mi chiedeva se per pietà la uccidevo perché non voleva soffrire. (*Lara*)

(11) Quella sera hanno preso la Grassa, e io ho spento il radar perché non mi andava di sentire tutte le sue lamentele e le volontà testamentarie prima di morire. Ho riacceso le antenne solo un attimo. Mi ha comunicato che, bontà loro, gli umani ti fanno morire nel tuo elemento: l'acqua. (*Lara*)

Se il discorso indiretto libero contiene delle domande, la resa grafica (punto interrogativo) è quella delle interrogative dirette, a meno che la domanda non venga introdotta da una congiunzione subordinante (nell'esempio (13): "se"). I Tempi e gli elementi deittici sono invece quelli richiesti dalle corrispondenti interrogative indirette:

(12) Gelosa dell'ordine, per un istante la signora pensò di uscire a vedere. Ma che cosa mai avrebbe potuto trovare alla miserabile luce delle lampadine oscurate, pendule dalla ringhiera? Come rintracciare una goccia in piena notte, con quel freddo, lungo le rampe tenebrose? (*Una goccia*)

(13) - Parla italiano - si dissero i due, guardandosi per consultarsi: se non era il caso di rivelare a un compatriota la loro condizione. (*Il lungo viaggio*)

Il discorso indiretto libero, a differenza del discorso diretto e del discorso indiretto, non dispone di particolari mezzi linguistici che indicano chiaramente che si tratta del 'discorso di un altro'. Per questo, in mancanza di informazioni contestuali sufficienti, risulta difficile distinguerlo dalla narrazione.¹ L'attribuzione di 'libero' è intesa generalmente come indicazione della mancanza di un sintagma di collegamento (ad esempio congiunzioni subordinate), con il quale il discorso indiretto viene solitamente legato a verbi o espressioni

¹ Questo aspetto viene sottolineato in quasi tutte le grammatiche che si occupano di 'discorso indiretto libero'. Ad esempio: "Die erlebte Rede / das erlebte Denken ist oft von dem umgebenden Kontext, also der Autorenrede oder Eigenrede eines Vortragenden, nur unklar abgegrenzt." (Zifonun 1997, 1776). In seguito, nel capitolo 2.2.4.3., vedremo come questa caratteristica può servire per ottenere particolari effetti narrativi, che giocano proprio sull'ambiguità fra discorso del narratore e discorso del personaggio.

che lo introducono.¹ È senz'altro arbitrario e riduttivo voler definire il DIL unicamente, o prevalentemente, sulla base di 'qualcosa che gli manca': la 'libertà' dai legami che si riscontrano solitamente nel DI è infatti solo uno dei tratti che lo qualificano: probabilmente questo è un motivo per cui molti linguisti e critici letterari hanno proposto di continuo nuove denominazioni.²

Effettivamente il discorso indiretto libero è caratterizzato sintatticamente dalla non subordinazione a una frase citante, ma può tuttavia essere introdotto da indicatori³; a differenza del DD e del DI, il DIL è l'unica forma di discorso riportato che ammette qualsiasi introduttore⁴, ma che può anche mancare di qualsiasi elemento introduttore, sia esplicito che implicito.⁵ In assenza di introduttori sono soprattutto gli elementi deittici che caratterizzano il DIL come tale da un punto di vista grammaticale: elementi deittici di luogo e di tempo (qui / adesso / oggi ...); dimostrativi (questo) (es. (14), (15)); congiunzioni coordinanti o subordinanti in apertura di frase (es. (20)).

Secondo lo studioso McHale⁶ gli indicatori di carattere sintattico-grammaticale non sono determinanti per riconoscere il DIL: per questo egli ritiene più congeniale un approccio basato su categorie letterarie. È soprattutto l'uso della lingua un segno di riconoscimento, ossia di una lingua che contiene segni lessicali e semantici che si rivelano incompatibili con la voce del narratore: modi di dire, stereotipi affettivi ("caro", "povero"), forme idiomatiche (es. (11), (12), (16), (17), (18), (20)); interiezioni (es. (19)); l'avverbio "ecco"⁷ (es. (14), (19)); formule di

¹ Ad esempio: "Disse che ..."; "La dichiarazione di X, secondo la quale ..." Nel DIL questi sintagmi di collegamento mancano.

² La denominazione tedesca ("erlebte Rede") è stata tradotta in italiano con "discorso rivissuto", ma si preferisce usare direttamente il termine tedesco, oppure, più spesso, la dicitura derivata dal francese "style indirect libre". Lämmert ricorda che il termine tedesco "erlebte Rede" è la traduzione dal francese "style indirect libre" proposta da Etienne Lorck (*Die erlebte Rede. Eine sprachliche Untersuchung*, 1921) in sostituzione della traduzione "Imperfekt der Rede" di Eugen Lerch (*Die stilistische Bedeutung des Imperfekts der Rede*, 1914). Il termine non incontrò dapprima il favore dei linguisti, che finirono comunque per accettarlo, perché il suo uso si era nel contempo consolidato. L'aggettivo "erlebt" si presterebbe più ad associazioni di tipo psicologico che grammaticale. (Lämmert 1983, 281, n. 130). Bice Mortara Garavelli precisa che il termine francese "style indirect libre" è stato coniato dal linguista ginevrino Charles Bally nel 1912. (Mortara Garavelli 1985, 19) Fra i termini usati nella critica letteraria per questa forma di discorso, S. Chatman riporta: "discorso sostitutivo", "verschleierte Rede" [= discorso celato], "forma indipendente di discorso indiretto", "uneigentlich direkte Rede" [= discorso impropriamente diretto], "discorso rappresentato", "mimesi narrativa", "Rede als Tatsache" [= discorso come fatto], "monologue intérieur indirect". (Chatman, 1981, 317, n. 7). La Mortara Garavelli aggiunge: "represented speech" [= discorso rappresentato, Jespersen 1924], "pseudo-objektive Rede" [= discorso pseudooggettivo, Spitzer 1921], "narrated monologue" [= monologo narrato, Cohn 1978], ed altri ancora. (Mortara Garavelli 1985, 19)

³ Ad esempio: "Gli dissero che, accidenti a lui, doveva starsene tranquillo." "La povera ragazza, disse, era proprio dispiaciuta."

⁴ La maggior parte degli introduttori sintattici possono trovarsi sia con il discorso diretto, sia con il discorso indiretto, ma alcuni introduttori sono incompatibili con l'uno o con l'altro discorso. Le frasi citanti ellittiche del verbo che contengono un nome, un pronome o un avverbio, sono possibili solo con il discorso diretto e, più raramente, con il discorso indiretto libero. (Es.: Risposta: / E lui: / E finalmente: / ecc.). Sono invece incompatibili con il discorso diretto i sintagmi e le locuzioni preposizionali (secondo X / a parere di X). Quando introducono un discorso indiretto, questo ha una struttura non subordinata. (Es.: Secondo X il film era interessante.) (Cfr. Mortara Garavelli 1995, 431-446)

⁵ Gli introduttori possono essere verbi di dire (affermare, chiedere, mormorare, proporre...); verbi percettivi (sentire...); verbi epistemic (apprendere, leggere, pensare, riflettere...); verbi che fungono da introduttori impliciti (cominciare, continuare...); sintagmi nominali (domanda, risposta...); sintagmi pronominali (lui, lei...); sintagmi avverbiali (improvvisamente; e poi...); sintagmi preposizionali (secondo X, a detta di...).

⁶ Brian McHale, "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts", in *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 1978

⁷ Mortara Garavelli sostiene che l'avverbio "attualizzatore" ecco, come l'avverbio ora, "sia un indizio piuttosto debole

appoggio o di riempimento (“beh”, “dunque”, “insomma”), appellativi (“tesoro mio”, “mamma”, “papà”), vocativi, frasi esclamative e tutte le costruzioni incompatibili con in discorso indiretto subordinato (es. (20), (21), (22)). Caratterizzante è anche l’uso di un registro linguistico differente, o di una lingua diversa, o del dialetto.

La presenza di questi specifici indicatori non basta però a caratterizzare il DIL come ‘forma particolare di discorso riportato’. Sul piano narrativo devono essere presenti contemporaneamente un narratore ed un personaggio (così avviene in tutti gli esempi riportati di DIL); nel caso di un racconto in prima persona deve esserci una distinzione fra “io narrante” e “io narrato” (es. (23)). Si può distinguere il DIL anche in base al contesto narrativo, quando ad un certo punto ci si aspetta (o è prevedibile) che il personaggio prenda la parola, come negli esempi (12), (13), (16), (18), (19), (22) e (23). Un altro segnale-guida sembra essere la vicinanza ad enunciati in DD o in DI: quando il DIL segue una di queste forme, è più facile riconoscere che si tratta di un discorso riportato e non del discorso del narratore.

Riportiamo qui alcuni esempi tratti dal corpus testuale di questa ricerca; le frasi in corsivo sono discorsi indiretti liberi, all’interno dei quali vengono sottolineati gli indicatori.

- (14) Si tappano le orecchie, in galleria. La donna pensava questo, per ultimo. *Strano. Le luci non si erano accese. Non era male starsene nel buio totale.* Il buio azzera tutto, toglie gli occhi, ti rende invisibile e bellissima, pura, lontana. Non c’è nessuno e c’è il mondo. *Ecco, questo era un pensiero abbastanza profondo.* (La galleria)
- (15) Qualcuno le ha detto a mezza voce grazie. Voce maschile. Proveniente dal suo scompartimento. *Questo è certo.* (La galleria) (Il Tempo presente, in realtà, neutralizza il deittico.)
- (16) Il signor Melfa aveva raccomandato - sparpagiatevi - ma nessuno se la sentiva di dividersi dagli altri. *E Trenton chi sa quant’era lontana, chi sa quanto ci voleva per arrivarci.* (Il lungo viaggio)
- (17) *Una donna così mica la si inventa, mica la si costruisce. O c’è o non c’è.* (Salvatore)
- (18) Il vecchietto era esitante, ma Marcovaldo non voleva a nessun costo rimandare l’esperimento, e insisteva per farlo lì stesso, sulla loro panchina: *non c’era neanche bisogno che il paziente si spogliasse.* (La cura delle vespe)
- (19) Certe notti la goccia tace (...) Battono i cuori allorché il tenero passo sembra toccare la soglia. *Meno male, non si è fermata. Eccola che si allontana, tic, tic, avviandosi al piano di sopra.* (Una goccia)
- (20) In punta di piedi traversò il corridoio. Nel passare davanti alla camera di sua figlia respirò: la camera era buia e silenziosa, Angelica non era ancora rientrata. *Non già che dovesse render conto. Ma in certi casi è noiosa la testimonianza dei figli; e, poi,*

di DIL e, in ogni caso, non decisivo in mancanza di altre marche concomitanti, potendo indicare genericamente contemporaneità, anche in riferimento al passato.” (Mortara Garavelli 1985, 131)

d'una figlia come Angelica! (Pantomima)

(21) Giorgio era molestato da un pensiero: Se all'improvviso, senza alcuna ragione, gli dessi uno schiaffo? Cosa terribile. Che figura avrebbe fatto! (L'attrazione del vuoto)

(22) Lucia racconta di sé (...). Una moltitudine le arrossa le gote. Come si sta bene fra donne! Com'è divertente precipitare dentro i problemi altrui come un equilibrista nella rete! (Indole comprensiva)

(23) [Gli stranieri] volevano che io andassi con loro con una fune attorno alla vita a insegnare un percorso. Ma scappavo lontano, *non ero un cane da stare legato a una corda.* (Il violino)

Anche se ognuno dei vari segni di riconoscimento che abbiamo citato non basta da solo a definire la specificità di questa forma,¹ la loro presenza (singola o congiunta) permette di identificare un DIL all'interno della narrazione nella maggioranza dei casi. Per questo motivo possiamo considerare il discorso indiretto libero (DIL) come una forma grammaticale autonoma e specifica, accanto alle due forme tradizionali del DD e del DI.

2.2.4.2. Il discorso riportato (DR) nella critica letteraria

L'interesse della critica letteraria verso le forme di discorso riportato non riguarda tanto le loro proprietà e differenze formali-grammaticali, bensì le loro caratteristiche e funzioni all'interno di un testo narrativo. Un racconto non può prescindere dalla figura del narratore: egli riferisce e rivela azioni e pensieri che conosce direttamente, oppure riporta in base alla documentazione di cui dispone, in prima persona o in terza persona. Anche i pensieri e le parole dei personaggi dipendono dal narratore, che li riferisce in modo più o meno diretto. Una fondamentale distinzione fra le varie forme di discorso riportato si riferisce alle modalità con le quali il discorso dei personaggi è riportato in un'opera narrativa, ossia 'narrazione' vs. 'rappresentazione'. Quello che si vuole evidenziare è il loro grado di appartenenza o di discostamento dal modo diegetico-narrativo e da quello mimetico-drammatico, la loro frequenza ed alternanza e la loro conseguente funzione all'interno di un racconto. Le varie forme di discorso non vengono quindi considerate come 'forme grammaticali', ma come 'stili letterari'. È ormai classica la suddivisione che fa Genette in base alla "distanza narrativa" degli "stati del discorso": 1) il discorso "narrativizzato" (*narrativisé*) o "raccontato", il più distante dalle parole pronunciate o pensate, in quanto parafrasato e interpretato dal narratore; 2) il discorso "trasposto" (*transposé*), più simile all'originale; può essere espresso anche con il discorso indiretto libero; 3) il discorso "riferito" (*rapporté*), la forma più mimetica,

¹ McHale ha catalogato una serie di 'indici' sul piano della grammatica, dell'intonazione (applicabile alla produzione orale), del registro e del contenuto, per identificare il DIL e distinguerlo dalla narrazione diegetica. Sono più o meno gli stessi indicatori che riportiamo noi in questo capitolo. (V. Brian McHale, "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts", in *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 3, 1978, 249-287)

simile alla rappresentazione drammatica.¹ Vari altri linguisti² catalogano le forme stilistiche di discorso riportato in base alla loro oscillazione fra 'diegesi' (o modo narrativo) e 'mimesi' (o modo drammatico).³ Fra questi due poli opposti, rappresentati dal discorso indiretto (DI) e dal discorso diretto (DD), distinguiamo altre cinque forme: il discorso riportato compresso⁴, il discorso indiretto libero (DIL) o 'erlebte Rede', il monologo narrato, il monologo interiore e il discorso diretto citato.⁵ Non inseriamo il flusso di coscienza tra le forme stilistiche di discorso riportato, perché lo consideriamo piuttosto come 'atteggiamento narrativo particolare' o 'modalità comunicativa di tipo psicologico' del monologo interiore. A queste sette forme di discorso riportato ne aggiungiamo un'altra che, fra i racconti esaminati, abbiamo trovato solo in *Il lungo viaggio*, usata come alternativa stilistica al DD: si tratta di un discorso diretto, riportato senza introduttori sintattici, ma con indicatori grafici.⁶ Un discorso diretto senza introduttori sintattici ha l'effetto di mettere in evidenza i personaggi, riportando esattamente le loro parole e riducendo al massimo la presenza del narratore. Nel racconto di Sciascia questo tipo di discorso è inserito all'interno della narrazione e ne è quasi parte integrante. Nella grafica si differenzia dagli altri discorsi diretti perché è racchiuso tra virgolette doppie, anziché fra lineette. La grafia particolare può essere considerata come 'coloritura vocale': se il racconto dovesse essere recitato, questa forma di discorso dovrebbe essere pronunciata con un tono di voce diverso, per differenziarla dalle altre voci presenti nel testo. Nell'esempio seguente questo tipo di discorso è sottolineato:

I più furbi avevano fatto ricorso agli usurai, con la segreta intenzione di fregarli; una volta almeno, dopo anni che ne subivano angaria: e ne avevano soddisfazione, al pensiero della faccia che avrebbero fatta nell'apprendere la notizia. «Vieni a cercarmi in America, sanguisuga: magari ti ridò i tuoi soldi, ma senza interesse, se ti riesce di trovarmi».⁷

¹ Genette 1976, 218-220

² Mortara Garavelli cita ad es. Norman Page, Brian McHale e S. Chatman. (Mortara Garavelli 1985, 33-34)

³ Il modo drammatico senza la presenza di un narratore sfocia nella rappresentazione scenica pura. Un dramma dove la presenza dell'autore, attraverso le indicazioni sceniche, è piuttosto invadente, sconfinando nel genere narrativo: si parla in tali casi di "dramma epico" o "narrativo". (Si vedano ad esempio i drammi di G. Hauptmann, tipico rappresentante del Naturalismo tedesco.)

⁴ Verrà definito nel capitolo 2.2.4.2.1.

⁵ Definiamo come "discorso diretto citato" il discorso diretto non evidenziato da elementi di interpunzione. Questo tipo di discorso assomiglia a quello che nella *Grande grammatica di consultazione* viene chiamato "discorso diretto libero". Riportiamo per intero la definizione: "Il discorso diretto libero è un modo citazionale prevalentemente letterario. È tipico dei soliloqui. Si tratta di un discorso diretto svincolato da introduttori sintattici e, nello scritto, privo di indicatori grafici." (Mortara Garavelli 1995, 468). "Discorso citato", nella stessa Grammatica, è considerato un sinonimo di "discorso riportato", così come "discorso riferito" e "discorso riprodotto". Il "discorso diretto citato" è invece, secondo la nostra definizione, un discorso diretto senza indicatori grafici, che può essere riportato con o senza introduttori sintattici.

⁶ Generalmente un discorso diretto è anticipato da introduttori sintattici che possono essere verbi di dire (dire, affermare, pensare, sostenere, dichiarare, ecc.) o da sintagmi nominali, sintagmi avverbiali o sintagmi pronominali, come negli esempi (1), (2), (3) e (4):

(1) Esclamò: - Che bella sorpresa! -

(2) - È tornata Lucia? - Risposta: - No, è ancora al mare. -

(3) Fece una lunga pausa e poi, finalmente: - Lo ammetto, ho sbagliato. -

(4) Mario le chiese se si stava divertendo. E lei: - Perché, non ti sembra? -

Per ulteriori informazioni sugli introduttori del discorso riportato si rimanda al capitolo 2.2.4.1.2. (n.4 e n.5 p. 102)

⁷ Nel capitolo 2.2.4.3. si cercherà di dare una spiegazione alla scelta di questa forma, usata come alternativa ad altre forme di discorso riportato.

2.2.4.2.1. Discorso diretto (DD) e discorso indiretto (DI)

Le forme usate tradizionalmente per riportare i discorsi dei personaggi sono il discorso indiretto e il discorso diretto. A differenza del discorso indiretto, attraverso il quale le parole ed i pensieri dei personaggi sono chiaramente filtrati dal narratore, il discorso diretto sembra offrire ai personaggi l'opportunità di affermare la propria autonomia e di esprimere il loro punto di vista. In realtà, nel caso del narratore onnisciente, anche il discorso diretto può rivelare la superiorità del narratore nei confronti del personaggio: il narratore può infatti introdurre o completare il discorso diretto con indicazioni che offrono al lettore informazioni e particolari non espressamente detti dal personaggio. Bisogna inoltre osservare che, per il fatto stesso di essere riportato da qualcuno (non necessariamente un narratore), il DD non può essere considerato del tutto oggettivo, come fa notare la linguista Authier, secondo la quale il DD non può prescindere dalla situazione nella quale viene riportato:

"Caractériser le DD comme mode "objectif" de rapport d'un acte de parole c'est réduire l'acte d'énonciation à l'énoncé, le sens d'un énoncé en situation au signifié de cet énoncé hors contexte."¹

Nel riportare fedelmente le parole di un altro, inoltre, il narratore deve tenere conto di altri fattori, oltre a quelli prettamente verbali, che caratterizzano l'atto narrativo: il comportamento e le azioni del parlante, la sua gestualità e mimica, il tipo di illocuzione. Nel riportare gli elementi verbali e non verbali il narratore deve quindi fare opera di 'interpretazione' e non può essere completamente obiettivo. Questo procedimento è tipico dei racconti tradizionali, dove è presente un narratore di tipo autorevole. Vedremo in seguito (capitolo 2.2.4.4. e segg.), che nei racconti moderni il narratore si astiene spesso dal riportare gli aspetti non verbali e preferisce riportare i discorsi dei personaggi senza ulteriori indicazioni.

Con il DD la narrazione acquista carattere 'drammatico', la presenza del narratore può cioè non essere avvertita, come se si trattasse di una rappresentazione scenica alla quale il lettore assiste direttamente. Per questo motivo il DD è una forma adatta particolarmente a quello che Stanzel chiama "modo narrativo personale"², ossia a quelle situazioni narrative nelle quali il punto di vista è interno alla narrazione. Secondo l'osservazione di Jochen Vogt il DD non solo comunica al lettore l'impressione di immediatezza, come se si trovasse direttamente coinvolto nella vicenda narrata, ma permette anche di trattare questioni di natura morale, sociale, estetica senza ricorrere all'ingerenza del narratore:

"Direkte Rede ist also ein Darstellungsmittel, das besonders der *personalen* Erzählweise angemessen ist. Nicht nur, dass sie mithilfe, das Geschehen im Sinne szenischer Darbietung zu vergegenwärtigen, eine unmittelbare Wirkung auf den Leser zu erzielen; direkte Rede ist zugleich eine Möglichkeit, im personalen Roman, dem die Erzählereinmischung fremd ist, allgemeine, vom Handlungsgang losgelöste Reflexionen zu artikulieren. Moralische, gesellschaftliche, ästhetische Probleme, die im auktorialen Roman in Erörterungen (als Teil des Erzählerberichts) diskutiert werden, können im personalen Roman durch Gespräche, Diskussionen der Figuren abgehandelt

¹ Authier 1978, 53. Nel capitolo 2.2.4.1.1. del nostro lavoro abbiamo già messo in discussione l'autenticità del DD.

² Con il termine "personale Erzählsituation" Stanzel definisce il "Modus" narrativo, nel quale al narratore si sostituisce una figura interna, che partecipa direttamente alle vicende, in qualità di "riflettore": "In einer personalen ES [= Erzählsituation] (...) tritt an die Stelle des vermittelnden Erzählers ein Reflektor: Eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht." (Stanzel ⁶1995, 16)

werden."¹

Nel DI, invece, le parole del personaggio non vengono 'citate', ma 'riferite' o 'tradotte' dal narratore e inserite all'interno della narrazione.² Abbiamo già notato precedentemente che il DI comporta un'operazione di parafrasi da parte di colui che riporta il discorso.³ Secondo Vogt una caratteristica del DI è che alcune parti di discorso possono essere riprodotte in modo completo e fedele, altre invece possono essere sintetizzate o addirittura omesse; a differenza del DD, infatti, il DI può essere più o meno 'compresso'. Complessivamente il DI può essere considerato una forma stilistica caratteristica della situazione narrativa di tipo 'autorevole' (ossia con un narratore 'onnisciente' esterno al mondo narrato).⁴ La stessa distinzione è rimarcata da Lämmert, il quale sottolinea come il DI sia particolarmente svincolato dal problema del rapporto fra 'tempo narrato' e 'tempo della narrazione', perché il narratore può dilatare o contrarre al massimo, a sua discrezione, le parole del personaggio.⁵ Attraverso il discorso diretto, inoltre, il personaggio può caratterizzarsi da solo, mentre con il discorso indiretto è necessario l'intervento del narratore.

Se il discorso del personaggio è molto abbreviato, si avverte particolarmente la presenza del narratore in funzione di portavoce e organizzatore: quello che resta dell'enunciato del personaggio è il suo risultato effettivo, riportato più come 'avvenimento' che come 'atto linguistico'. Lämmert chiama questa forma "Redebericht", traducibile con "discorso riportato compresso"⁶; questa forma si lega strettamente alla narrazione, tanto da poter passare facilmente inosservata.⁷ Ad esempio, dopo aver narrato una serie di avvenimenti, il narratore può richiamarli alla memoria attraverso il discorso riportato del personaggio, che li riassume in un unico atto linguistico. Esempi:

- Quando tornò a casa, XY raccontò ai familiari quello che gli era capitato.
- XY amava ripetere quello che aveva fatto a Parigi.

2.2.4.2.2. Discorso indiretto libero (DIL) o erlebte Rede (ER)

Nella narrativa moderna il narratore è andato sempre più ritirandosi dietro i suoi personaggi, fino a creare l'illusione che essi possano presentarsi o riferirsi da soli. Accanto o in alternativa

¹ Vogt ⁵ 1984, 71

² Günther definisce il discorso indiretto come "discorso narrato" ("erzählte Rede"). (Günther 1928)

³ V. capitolo 2.2.4.1.1. (Cfr., ad esempio, Authier 1978, 64)

⁴ "Indirekte Rede kann also im Gegensatz zur direkten Rede mehr oder weniger stark *gerafft* werden. Sie ist insgesamt ein bezeichnender Stilzug *auktorialen* Erzählens." (Vogt ⁵1984, 72). Anche Stanzel riconosce nell'uso frequente del discorso indiretto il rafforzamento della tendenza ad una situazione narrativa di tipo autorevole: "(...) die gehäufte Verwendung von indirekter Rede und von Gedankenbericht [wirkt] als Verstärkung der Tendenz zur auktorialen Erzählsituation." (Stanzel, ⁶1995, 243)

⁵ "Jedenfalls aber befreit der Erzähler durch indirekte Wiedergabe den Gesprächsakt von seiner strengen Bindung an den Zeitablauf." (Lämmert, 1967, 234)

⁶ Anche altri autori considerano il "Redebericht" una forma particolare di discorso indiretto, ad es. Stanzel ⁶1995.

⁷ "Auf oft unmerkliche Weise geht die indirekte Rede bei abnehmender Ausführlichkeit über in den Redebericht. *Im Redebericht* ist die Rede selbst einseitig als Geschehen gegeben. Von der Aussage bleibt hier nur das faktische Resultat übrig. Der Erzähler resümiert und kehrt sich so als Vermittler und Ordner noch deutlicher hervor." (Lämmert 1967, 235)

alle forme drammatiche tradizionali del dialogo e del monologo si sono ulteriormente consolidate le nuove forme del discorso indiretto libero (o 'erlebte Rede') e del monologo interiore. Attraverso queste forme il lettore apprende avvenimenti e situazioni nel modo in cui essi sono percepiti e vissuti nella coscienza del personaggio, che assume perciò la funzione di 'riflettore'. Siccome attraverso queste forme le percezioni ed i pensieri dei personaggi non vengono narrati, ma sono presentati direttamente così come vengono vissuti all'interno di una situazione, il lettore ha l'impressione di avere una visione diretta degli avvenimenti, senza la mediazione del narratore. Secondo Stanzel:

"Der Leser erhält, wie es scheint, unmittelbar, das heißt durch direkte Einschau in das Bewusstsein der Reflektorfigur, Kenntnis von den Vorgängen und Reaktionen, die im Bewusstsein der Reflektorfigur einen Niederschlag finden."¹

Tra le forme possibili attraverso le quali il personaggio si esprime come 'riflettore' della situazione narrativa, la più utilizzata nei racconti esaminati è il discorso indiretto libero, che possiamo anche definire come 'discorso vissuto da qualcuno in funzione di riflettore'. In realtà, più che di un 'discorso' riportato, si tratta spesso di 'pensieri' riportati, tanto da meritarsi, in questi casi, la definizione paradossale di "discorso indiretto libero silenzioso", come riferisce Vogt:

"Es [ist] zu bemerken, dass die Stilform der erlebten 'Rede' weniger zur Wiedergabe von tatsächlich Geredetem als vielmehr von bloß Gedachtem neigt. Ihr eigentliches Feld ist die Bewusstseinsdarstellung (deshalb gelegentlich die paradoxe Bezeichnung 'stille erlebte Rede')."²

Herczeg fa notare che in forma di DIL sono riportati soprattutto i pensieri e le riflessioni dei personaggi: è raro il caso in cui il DIL riferisce le parole e i discorsi:

"[Per quanto riguarda] gli esempi di stile indiretto libero in cui gli scrittori si propongono di rendere le parole e il discorso dei protagonisti (...) si tratta di casi eccezionali, perché in simili occasioni, quando i personaggi si sono rivelati a viva voce, gli scrittori si avvalgono del discorso diretto. Cosa naturalissima: la rappresentazione veridica è maggiormente assicurata in questo modo..."³

L'osservazione vale anche per i racconti di questa ricerca.

Vedremo in seguito (capitolo 2.2.4.2.4.) che una serie di 'pensieri silenziosi riportati' dovrebbe essere chiamata più correttamente 'monologo', che può esprimersi sia come DD (in questo caso si è soliti chiamarlo 'monologo interiore'), sia come DIL (lo chiamiamo 'monologo narrato'). Preferiamo tuttavia usare l'espressione 'discorso indiretto libero' in riferimento sia a parole pronunciate, sia a parole 'pensate'. Solo nel caso in cui i pensieri, riportati nella forma di DIL, siano in misura piuttosto consistente, distinguiamo la forma stilistica del 'monologo narrato'.

Originariamente il DIL era considerato dal linguista Bally (1912), che si può considerare lo scopritore del DIL, essenzialmente come un costrutto grammaticale, una forma intermedia fra

¹ Nostra traduzione: "Come sembra, il lettore viene a conoscenza dei procedimenti e delle reazioni che si riflettono nella coscienza della figura del riflettore, in modo diretto, cioè guardando direttamente nella coscienza della figura del riflettore." (Stanzel ⁶1995, 194)

² Vogt 1984, 78

³ Herczeg 1963, 188. Herczeg riporta, come conferma a questa sua osservazione, il saggio di Lisa Glauser (1948) sull'uso della 'erlebte Rede' nella letteratura inglese del XIX secolo.

il DD e il DI.¹ In seguito gli studiosi hanno considerato questa forma soprattutto sotto un punto di vista letterario ed estetico ed hanno ‘nobilitato’ questo costrutto sino a farne “l’idolo della creazione artistica del primo Novecento, capace di miracoli artistici e quasi un rinnovamento dello stile”². Fra i primi studiosi del DIL come possibilità stilistica letteraria, ricordiamo Etienne Lorck (1921), Eugen Lerch (1928), Leo Spitzer (1928, 1956), Werner Günther (1928) e Nicola Vita (1955).³

Attraverso la tecnica del DIL il narratore si cala nel personaggio in azione, utilizzando la sua voce e la sua lingua per esprimere pensieri e raccontare azioni ed avvenimenti. Il narratore può assumere il punto di vista del personaggio e rappresentare la realtà così come lui la vede. In tal modo il punto di vista si sposta all’interno della narrazione. Utilizzando il DIL, tuttavia, il narratore non scompare, tanto che, nel caso in cui le due prospettive non coincidano, si possono distinguere contemporaneamente la prospettiva del narratore (esterna) e quella del personaggio (interna).⁴

Nella critica letteraria viene usata talvolta la denominazione “stile indiretto libero” (SIL), che è considerato come iperonimo di “discorso indiretto libero”, di “pensiero indiretto libero” e di “percezione indiretta libera”.

Il discorso indiretto libero fu usato in Italia in modo sperimentale da Verga alla fine del secolo scorso. Sull’esempio soprattutto degli scrittori realisti francesi, secondo i quali la realtà doveva essere descritta ed analizzata secondo il principio della scientificità, Verga cercava una nuova tecnica di narrazione ed introdusse il principio dell’*impersonalità*, secondo il quale “la mano dell’artista deve rimanere assolutamente invisibile”⁵: i fatti non vengono spiegati o commentati da un narratore ed i personaggi si fanno conoscere un po’ alla volta solo con le loro azioni e le loro parole. Il lettore deve avere l’impressione non di sentire un racconto di fatti, ma di assistere ai fatti che si svolgono sotto i suoi occhi.⁶ Nella letteratura europea del Novecento la ‘erlebte Rede’ è una delle nuove forme stilistiche più diffuse ed usate.⁷

Il discorso indiretto libero o ‘erlebte Rede’, come fenomeno letterario è stato oggetto di numerosi studi a partire dall’inizio del secolo. Inizialmente veniva rimarcata soprattutto la prerogativa del DIL, in quanto forma intermedia fra il discorso indiretto e il discorso indiretto, di avvantaggiarsi delle caratteristiche che ha in comune con entrambe le forme: esso è in grado, infatti, di rendere l’immediatezza del discorso diretto,⁸ pur mantenendo il carattere

¹ cfr. Herczeg 1963, 220-222

² Herczeg 1963, 222

³ Per la bibliografia si rimanda a Herczeg 1963 e a Mortara Garavelli 1985.

⁴ Più avanti sarà ripresa ampiamente la questione della doppia prospettiva nel DIL.

⁵ G. Verga, “L’amante di Gramigna”, in: *Tutte le novelle*, vol I, Oscar Mondadori, 1968, 200-201. Con questa spiegazione il Verga riconosce indirettamente che l’autore / narratore (o “la sua mano”), pur essendo invisibile, di fatto non è eliminabile!

⁶ V. anche il capitolo 2.2.3. Narratore. Punto di vista della narrazione.

⁷ Si citano, fra gli autori più famosi che fanno largo uso di ‘erlebte Rede’: Italo Svevo, Luigi Pirandello, Thomas Mann, Arthur Schnitzler.

⁸ La possibilità del discorso indiretto libero di esprimere in modo immediato sentimenti ed emozioni di un personaggio è rimarcata anche a livello grammaticale nella descrizione contenuta nella *Grammatik der deutschen*

narrativo del discorso indiretto, con la conseguente possibilità di essere più sintetico e di non interrompere la narrazione. Secondo Käte Hamburger, la 'erlebte Rede' è la tecnica di narrazione più adeguata per rappresentare un personaggio in modo diretto:

"...die erlebte Rede (...) ist - im Unterschied zum Dialog und auch zum Selbstgespräch, die an sich dieselbe Funktion haben - unter Beibehaltung der epischen Berichtform und damit des Präteritums das adäquateste (nicht zufällig populär geworden) Mittel, die Gestalten in ihrer Ich-Originalität zur Darstellung zu bringen."¹

In realtà i Tempi usati nella 'erlebte Rede' non sono solo quelli del passato, come riportano tuttora varie grammatiche e letterature, ma anche il presente e, più raramente, il futuro. Nei racconti contemporanei, dove è abbastanza frequente la narrazione al presente, la 'erlebte Rede' è anch'essa, conseguentemente, al presente.²

Nello stesso periodo, alla fine degli anni cinquanta, Lämmert riconosce il DIL come forma stilistica vicina al discorso indiretto. Per giustificare questa convinzione, Lämmert fa notare come attraverso questa forma di discorso avvenga un'autentica fusione ("eine echte Verschmelzung") fra narratore e personaggio. Il narratore fungerebbe da megafono del personaggio ("modulierendes Sprachrohr") e non da mediatore ("Mittler-Person"). Lämmert riconosce quindi alla DIL esclusivamente la capacità di portare in primo piano il personaggio e di creare nel lettore l'impressione di immediatezza.³ Anche Chatman nota nel DIL soprattutto il legame fra narratore e personaggio, e, nell'ambiguità di prospettiva fra i due, vede rafforzata l'autorità del narratore:

"Forse potremmo parlare di 'neutralizzazione' o di 'unificazione' più che di ambiguità. (...) Si forma la sensazione che il narratore non solo possa entrare nella mente del personaggio, ma abbia anche con questo un'insolita affinità o 'vibrazione'."⁴

Stanzel individua nella "erlebte Rede" (ER) un mezzo per facilitare ed "attenuare" il passaggio dal modo narrativo al modo drammatico: come tale, essa è presente sia nelle situazioni narrative (ES) di tipo personale, sia in quelle di tipo autorevole:

"Rededarstellung in der Form der ER ist sowohl in einer auktorialen ES als auch innerhalb einer personalen ES relativ häufig. Oft dient sie zur Gestaltung eines gleitenden Überganges von berichtender Erzählung zu szenischer Darstellung, sie tendiert also dazu, die Dynamik des Wechsels der Erzählweisen in einem Roman zu dämpfen."⁵

Negli ultimi decenni la critica si dimostra concorde nel riconoscere come tratto essenziale del DIL la doppia prospettiva di una realtà vista da parte del narratore e, contemporaneamente, da parte del personaggio. La doppia prospettiva si basa sulla caratteristica specifica del DIL della 'bivocalità', che consiste nella duplicità, o sdoppiamento, di una stessa struttura

Sprache; grazie a questa possibilità si spiega ad esempio la sua frequenza nell'uso letterario moderno: "Da die erlebte Rede primär dazu eingesetzt wird, um Reflexionen, aber auch Empfindungen, Wahrnehmungen und Emotionen wiederzugeben, finden sich in erlebtem Denken häufig expressive Ausdrucksmittel sowie Diskursphänomene wie Anacoluthen oder Wiederholungen." (Zifonun 1997, 1776)

¹ Nostra traduzione: "La erlebte Rede, a differenza del dialogo ed anche del monologo, che di per sé hanno la stessa funzione, è il mezzo più adeguato (diventato non a caso popolare) per rappresentare le figure nella loro originaria veste di soggetti, mantenendo la forma narrativa epica e quindi i Tempi narrativi passato remoto e imperfetto." (Hamburger 1968, 77-78)

² Si rimanda al capitolo 2.2.4.1.2.

³ Lämmert 1967, 236. Lämmert chiama questa forma "style indirect libre".

⁴ Chatman 1981, 222-23

⁵ Stanzel ⁶1995, 97

enunciativa.

Stanzel sostiene che tuttavia, pur nella doppia prospettiva, predomina nel DIL l'illusione dell'immediatezza (o "mancanza di un mediatore") "attraverso il riflesso della realtà rappresentata nella coscienza di una figura che funge da riflettore".¹ Per questo motivo, fra i due poli: narrazione vs. rappresentazione, narratore vs. riflettore, il DIL appare più vicino al secondo che al primo, si addice cioè più al tipo di narrazione "personale" che a quella "autorevole".² Effettivamente, anche quando il DIL si limita ad una singola frase, il punto di vista si sposta improvvisamente dall'esterno (narratore) all'interno (riflettore); quando poi il DIL si estende a più frasi o a interi paragrafi, prevale chiaramente il tipo di focalizzazione interna e si attenua sensibilmente l'autorità del narratore.

Il discorso di un personaggio riferito con il DIL può essere inserito all'interno di una narrazione di tipo autorevole, per motivare o per spiegare delle considerazioni fatte dal narratore. Troviamo degli esempi nelle novelle del Verga: il DIL chiarisce un'informazione data dal narratore e riporta le parole ed i pensieri di una collettività. Attraverso il DIL si rivela una mentalità piena di pregiudizi, dalla quale il narratore si distacca, e che spiega l'atteggiamento crudele ed aggressivo della collettività nei confronti di persone 'diverse'. Nell'esempio seguente, tratto da una novella del Verga (*La Lupa*), la carica erotica e l'eccentricità della protagonista sono considerate doti pericolose e 'demoniache' dalle donne del villaggio. La lingua usata nel DIL (in corsivo) accentua le caratteristiche lessicali e sintattiche usate spesso dal narratore, in quanto portavoce di una comunità contadina.

Al villaggio la chiamavano la Lupa perché non era sazia giammai – di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata; *ella si spolpava i loro figliuoli e i loro mariti in un batter d'occhio, con le sue labbra rosse, e se li tirava dietro alla gonnella solamente a guardarli con quegli occhi da satanasso, fossero stati davanti all'altare di Santa Agrippina.*³

Il DIL permette al narratore di riportare il punto di vista di un'intera collettività, senza interrompere la narrazione. Nell'esempio riportato, però, il DIL non è chiaramente identificabile: la spiegazione dell'appellativo "Lupa" potrebbe essere attribuito, infatti, al narratore, che la riporterebbe come stereotipo di una comunità e non come discorso di qualcuno. In molte opere del Verga, infatti, il narratore è latente ed è il rappresentante di una mentalità popolare collettiva, di cui assume il punto di vista. Questo procedimento tipico ed originale del Verga può essere considerato come una forma di 'straniamento estetico'. Tuttavia, siccome nell'esempio è descritta una situazione (il comportamento delle donne) in

¹ "... die Illusion der Unmittelbarkeit durch Spiegelung der dargestellten Wirklichkeit im Bewusstsein eines personalen Mediums oder einer Reflektorfigur..." (Stanzel, ⁶1995, 247).

² "Aus diesem Grund erscheint die ER [= Erlebte Rede] auf dem Typenkreis zwischen dem Erzählerpol und dem Reflektorpol näher bei der Typenstelle der personalen als der auktorialen ES." (Stanzel ⁶1995, 247). Ai termini usati da Stanzel preferiamo i termini "focalizzazione interna" e "focalizzazione esterna", che si riferiscono al punto di vista della narrazione, spiegato più esaurientemente nel nostro capitolo 2.2.3.

³ "La Lupa", in: G. Verga, *Tutte le novelle*, vol. I, Oscar Mondadori, 1970, 145

cui ci si può aspettare l'esternazione di pensieri o di giudizi da parte dei personaggi citati, possiamo considerare le frasi riportate in corsivo come un DIL, ossia come l'opinione espressa da varie persone (in questo caso "le donne"), identificate come "gruppo".¹

Riportando l'opinione del personaggio o l'opinione comune, il narratore può inoltre segnalare il suo distacco e metterne in discussione la validità. Questa funzione ironica è resa possibile dalla doppia prospettiva che caratterizza il DIL e lo distingue dalle altre forme di discorso riportato. In seguito (capitolo 2.2.4.4.3.) vedremo meglio questa funzione, quando esamineremo gli effetti stilistici dei vari tipi di discorso riportato.

Un'altra caratteristica attribuita al DIL è il fatto che esso non sia un fenomeno isolato nella frase, bensì che sia individuabile solo in contesti più lunghi, in connessione con altri fenomeni del modo narrativo.² In realtà anche il discorso diretto e il discorso indiretto hanno bisogno di testi sufficientemente lunghi in cui i personaggi possano essere introdotti e poi fatti parlare. A differenza di queste due forme, però, il DIL è riconoscibile solo se sussistono precise condizioni, come abbiamo visto precedentemente (capitolo 2.2.4.1.2.), ossia se sono presenti contemporaneamente un narratore e un personaggio; se la sequenza narrativa lascia presagire che il personaggio prenderà la parola; se ci sono particolari indicatori sintattici e pragmatici.

Nel caso in cui mancano dei segnali espliciti ed univoci di plurivocità, è quasi impossibile decidere se il discorso è da attribuire al narratore o al personaggio, è cioè impossibile decidere chi sia l'enunciatore. Secondo Mortara Garavelli

"il DIL non è, di per sé, costituzionalmente, 'forma equivoca'. Gli equivoci nascono là dove mancano indicazioni esplicite dell'orientamento delle enunciazioni, dove non si scorgono appigli per decidere a chi vada attribuita la responsabilità enunciativa."³

In queste manifestazioni ambigue è opportuno analizzare l'incidenza di altri elementi della narrazione che chiariscano quale sia il punto di vista. Nel capitolo 2.2.4.4.4. vedremo come questa ambiguità possa essere un espediente stilistico funzionale alla narrazione.

2.2.4.2.3. Discorso diretto citato

Il 'discorso diretto citato' è una forma stilistica piuttosto frequente nei racconti qui presi in considerazione, come variazione del DD: le parole o i pensieri dei personaggi non vengono evidenziati come un vero e proprio discorso diretto, ma vengono riportati all'interno della

¹ Vediamo già in questo esempio come non sia sempre facile distinguere il DIL dalla narrazione. (Abbiamo anticipato questa considerazione nel capitolo 2.2.4.1.2. e l'approfondiremo nel capitolo 2.2.4.4.4.)

² Secondo Stanzel il lettore riesce a percepire il DIL solo quando sussistono altri elementi narrativi simili: „Die Betrachtung der ER im größeren Erzählkontext scheint auch vom Standpunkt des Lesers gerechtfertigt, da der Leser ER fast nie allein, sondern immer zusammen mit mehreren anderen verwandten Erzählelementen wahrnimmt.“ (Stanzel ⁶1995, 248). La Mortara Garavelli riassume nel seguente modo la difficoltà di attribuire al il DIL (o, meglio, allo Stile indiretto libero) segni di riconoscimento precisi: “[allo SIL], generalmente, si ritiene lecito assegnare una patente di ambiguità, o anche di ibridismo, in quanto 'forma in bilico tra indiretto e diretto', stile 'intermedio' fra gli altri due, mescolanza di diegesi e di mimesi, irruzione di elementi drammatici entro i modi della narrazione, sovrapposizione della voce del personaggio alla voce dell'autore, ecc.” (Mortara Garavelli 1985, 105)

³ Mortara Garavelli 1985, 127.

narrazione senza indicatori grafici e senza adeguata interpunzione. Questa forma vivacizza lo stile, senza però spezzare la narrazione. Il discorso diretto citato è spesso introdotto o seguito da indicatori sintattici (verbi di dire, sintagmi nominali o pronominali ecc.), tipici del DD.

Nell'esempio seguente, tratto dal racconto *Indole comprensiva*, le riflessioni della protagonista (sottolineate), si alternano ai commenti del narratore:

Anna è così convinta della sua attitudine al sentire che, appena gliene manca l'occasione, diventa triste e insicura. Allora a chi sono utile? si chiede. Dov'è l'errore nel mio modo di vivere? Devo cambiare, ma come? Per fortuna queste domande bussano alla sua coscienza per poco.

Il discorso diretto citato del prossimo esempio è introdotto da una frase ellittica del verbo, con un sintagma nominale (“un pensiero”):

Mentre egli parlava con la massima gentilezza protendendo il bel faccione roseo, rasato, autorevole, Giorgio era molestato da un pensiero: Se all'improvviso, senz'alcuna ragione, gli dessi uno schiaffo? (*L'attrazione del vuoto*)

Nel racconto *Federico e Napoleone* il discorso diretto citato (sottolineato) è inserito all'interno della narrazione e segue ogni volta un discorso indiretto, come alternativa di discorso riportato. L'introduzione immediata di questa forma di DD imita una modalità congeniale al racconto orale, con la funzione di rendere più vivace e movimentata la narrazione e di coinvolgere maggiormente il lettore, rendendolo partecipe dei dubbi del protagonista. Nella narrazione orale questa forma di discorso viene solitamente fatta precedere da una breve pausa e si cambia l'intonazione della voce, per rendere più evidente che si passa dalla voce del narratore alla voce del personaggio.

Federico pensò che in fondo fra sedici e quaranta la differenza non era poi così grande. E se provassi a chiedere cinquanta? Ma poi pensò che la differenza fra sedici e cinquanta era più che fra sedici e quaranta e quindi non gli conveniva. Allora che cosa faccio? Gliela do o non gliela do?

Il discorso diretto citato non deve essere confuso con il discorso indiretto libero: la differenza consiste soprattutto nell'uso dei Tempi verbali e dei pronomi di riferimento. Nel DIL vengono usati i Tempi che corrispondono al discorso indiretto subordinato (sia al presente che al passato) e si usano generalmente i pronomi di terza persona; inoltre esso non viene introdotto da verbi del parlare (dire, pensare, ecc.). Riportiamo un esempio per chiarire la differenza; qui le due forme di DR sono contigue: il discorso diretto citato (sottolineato) è al Tempo presente), mentre il DIL (in corsivo) è al Tempo passato:

Che ore sono? Manca ancora un'ora un'altra galleria (...). Si tappano le orecchie in galleria. La donna pensava questo, per ultimo. *Strano. Le luci non si erano accese. Non era male starsene al buio. (La galleria)*

Il Tempo presente, tuttavia, può essere usato nella narrazione per esprimere un giudizio o un'affermazione di valore generale e può quindi trovarsi accanto a Tempi del passato e far parte dello stesso tipo di DR. Nell'esempio seguente le due frasi in corsivo sono infatti da considerare entrambe DIL, nonostante una sia al Tempo passato e l'altra al presente:

Una bella donna. Non più giovanissima, ma indubbiamente una bella donna. Salvatore la guardava (...). *Ecco, adesso stava certamente pensando a quale piatto avrebbe inventato per la sera. Perché le femmine, si sa, a volte la loro creatività sono costrette a metterla in cucina.* Questo pensava Salvatore (...) (*Salvatore*)

2.2.4.2.4. Monologo narrato, monologo interiore e flusso di coscienza.

Il monologo è il discorso muto di un personaggio, attraverso il quale vengono rivelati al lettore i suoi pensieri, le sue riflessioni e le sue intenzioni. Può essere riportato sotto forma di discorso diretto in prima persona,¹ o in forma di 'erlebte Rede' in terza persona e, raramente, in prima persona.² Nel primo caso viene definito come "monologo interiore", oppure "monologo citato" o "discorso immediato",³ nel secondo caso possiamo usare l'espressione "monologo narrato"⁴ o "monologo narrativizzato". Quando il monologo interiore in prima persona riproduce pensieri, ricordi, associazioni di idee o immagini oniriche così come si presentano alla coscienza del personaggio, in modo più o meno caotico, si parla di "flusso di coscienza".

Nella critica letteraria i termini "monologo interiore" e "flusso di coscienza" sono a volte usati alternativamente come equivalenti. Ricordiamo l'origine etimologica dei due termini, riprendendo le parole di Chatman:

"Nelle prime discussioni la differenza fra i due termini era semplicemente etimologica. 'Monologo interiore' (o 'interno') era la traduzione del francese *monologue intérieur* (a quanto risulta, coniata da Dumas père) mentre 'flusso di coscienza' era un'espressione usata per la prima volta nei *Principi di psicologia* di William James, espressione che poi si fece strada nelle discussioni letterarie anglo-americane. (...) I due termini vennero dapprima trattati come sinonimi (e ancora molti critici lo fanno). Più tardi si fecero varie distinzioni."⁵

In realtà le due forme possono essere distinte sulla base di caratteristiche proprie, ma solo la prima deve essere considerata uno "stile letterario", come sostengono a ragione Scholes e Kellogg:

"Flusso di coscienza' è propriamente un termine psicologico più che letterario. Descrive un certo tipo di processo psicologico. 'Monologo interiore' è invece un termine letterario, ed è sinonimo di soliloquio muto. (...) Nella letteratura narrativa, esso è la presentazione immediata e diretta dei pensieri (non espressi a voce) di un personaggio, senza che vi sia la mediazione di alcun narratore. Come il discorso diretto o il dialogo, esso costituisce un elemento drammatico nella letteratura narrativa, ma esso può riscontrarsi solo nella letteratura narrativa, perché solo in essa un soliloquio può rimanere silenzioso ed essere al tempo stesso compreso da un pubblico."⁶

Nel dramma il monologo deve infatti essere recitato e non tutti i personaggi dispongono del

¹ Chatman definisce questo tipo di discorso riportato "discorso diretto libero" (DDL), caratterizzato dagli elementi deittici della forma diretta e dalla mancanza di introduttori sintattici. Egli contrappone il "monologo interiore", inteso come "discorso di un personaggio in stile diretto libero", al "monologo narrato", inteso come "discorso di un personaggio in stile indiretto libero."

² La maggioranza degli studiosi considera il "monologo interiore" come il riflesso di quello che avviene nella coscienza di un personaggio; si tratterebbe perciò di un discorso che il personaggio rivolge a se stesso in prima persona. Questa forma è caratterizzata dall'uso del discorso diretto. Per Herczeg, invece, il monologo interiore può esprimersi sia in forma di DD, sia in forma di DIL: "...mentre gli scrittori precedenti usavano, nel caso del monologo interiore, il discorso diretto, (...) gli scrittori moderni, grazie alle possibilità che offre lo stile indiretto libero, hanno trovato uno strumento efficace, e allo stesso tempo maneggevole [per rendere i pensieri, le meditazioni, le riflessioni dei suoi protagonisti]." (Herczeg 1963, 85-86). Herczeg usa anche la denominazione "monologo interno".

³ Vedi: Mortara Garavelli 1985, 108

⁴ "L'espressione *narrated monologue* è adottata da Cohn nel 1978 (...), quale sostitutivo del francese *style indirect libre*, del tedesco *erlebte Rede* e degli eventuali equivalenti inglesi dell'uno e dell'altro, perché più restrittiva per quanto riguarda l'estensione del concetto e perciò preferibile, a parere di Cohn, per designare una classe ben delimitata di fatti stilistici caratterizzanti una determinata tecnica narrativa." (Mortara Garavelli 1985, 110)

⁵ Chatman 1981, 199.

⁶ Scholes - Kellogg 1970, 223. I termini inglesi, tradotti con "monologo interiore" e "flusso di coscienza" sono: "interior monologue" e "stream of consciousness".

carattere adeguato per farlo (come ad esempio l'Amleto di Shakespeare), mentre "nella letteratura narrativa, la psiche di ogni personaggio può essere aperta e tutti i suoi pensieri rivelati."¹ A questo proposito si può notare che il termine più adatto per indicare il discorso che il personaggio di un'opera narrativa rivolge a se stesso sarebbe 'soliloquio', mentre il vocabolo 'monologo' viene solitamente usato nel genere drammatico. Nell'uso comune e nella critica letteraria, tuttavia, i due termini vengono spesso usati con la stessa accezione.

Anche Chatman rimarca la differenza fra 'monologo interiore' e 'flusso di coscienza' soprattutto come modalità diverse di comunicazione: il primo termine classifica la descrizione dei pensieri come "imitazione diretta di qualcuno che parla a se stesso in silenzio"; il secondo rappresenta

"l'ordinamento casuale di pensieri e impressioni. Il che è ben appropriato al significato della parola 'flusso'. La mente è impegnata in quel fluire ordinario di associazioni, che è al polo opposto del 'pensiero intenzionale'."²

Il flusso di coscienza può quindi essere considerato come un tipo di monologo interiore che, invece di mantenere un filo logico e razionale, sintatticamente adeguato ad uno stile letterario tradizionale, imita il procedere del pensiero emotivo, rompendo spesso gli schemi logici e sintattici. Possiamo allora usare il termine 'monologo interiore' per definire il pensiero coerente, e 'flusso di coscienza' per definire il pensiero di tipo associativo, basato su un procedimento analogico. Attraverso il flusso di coscienza³ vengono riportati nel modo più fedele possibile i processi mentali di un personaggio, in modo simile al discorso diretto, ossia in prima persona. Per riportare nel modo più preciso la coscienza del personaggio, è spesso necessario eludere le regole morfo-sintattiche e lessicali tradizionali. Spesso nei racconti contemporanei la diversità linguistica fra narratore e personaggio emerge soprattutto nel 'flusso di coscienza'⁴.

Il monologo interiore ha una storia antica; già autori classici come Omero e Virgilio ne fecero uso, sebbene in modo ridotto. Fino al secolo XVII, ossia prima dello sviluppo della psicologia come scienza, il monologo interiore, inteso come pensiero del protagonista, veniva espresso come un discorso 'silenzioso', che aveva le stesse caratteristiche di un discorso pronunciato ad alta voce: le frasi ed i concetti si susseguivano infatti in modo logico e coerente. Con lo sviluppo della psicologia e la scoperta del subconscio, la rappresentazione letteraria del processo del pensiero abbandona gli schemi sintattici razionali e coerenti ed impiega schemi associativi ed illogici. Il termine 'flusso di coscienza' con cui si designa in campo narrativo la presentazione di pensiero illogico-associativo venne usato per la prima volta alla fine

¹ ibidem, 224.

² Chatman 1981, 200-202.

³ Il termine inglese "stream of consciousness" è stato tradotto in italiano con "flusso" di coscienza" e "corrente di coscienza".

⁴ Cfr. capitolo 2.2.8.1.2. Lingua dei personaggi

dell'Ottocento dal pensatore americano William James.¹

L'esempio più famoso di flusso di coscienza nella storia della letteratura è il capitolo conclusivo del romanzo di James Joyce *Ulysses* del 1922, che consiste interamente in un unico "stream of consciousness" del protagonista. Nella letteratura italiana uno dei primi esempi di analisi sull'animo del personaggio attraverso flussi di coscienza è il romanzo di Italo Svevo *La coscienza di Zeno*.

Da un punto di vista linguistico il monologo interiore e il flusso di coscienza si esprimono come il discorso diretto, ma si distinguono formalmente da questo perché non sono segnalati da introduttori sintattici e da indicatori grafici. Se il monologo interiore è breve, può essere scambiato per la forma stilistica del 'discorso diretto citato', anche se quest'ultimo è generalmente annunciato da introduttori sintattici. Nel monologo interiore e nel flusso di coscienza si assiste ad un passaggio immediato dalla terza alla prima persona, se la narrazione avviene in terza persona, quindi si ha un immediato mutamento di prospettiva. Tuttavia, come fa notare Vogt, esiste una differenza di tipo stilistico fra il DD e il 'flusso di coscienza': il DD è un mezzo stilistico tipico delle situazioni narrative dove il narratore, in funzione di riflettore², può riportare il discorso di un personaggio senza conoscerlo profondamente; il 'flusso di coscienza' implica invece una conoscenza pressoché illimitata dei processi interiori di un personaggio:

"Doch gibt es einen Unterschied: direkte Rede als Darstellung von tatsächlich Gesprochenem ist ein Stilmittel personalen Erzählens, kann von einem persönlichen Berichtstatter aufgezeichnet und wiedergegeben werden. Die Technik des Bewusstseinsstroms dagegen öffnet einen unbegrenzten Blick ins Innere der Figuren, ist also Ausdruck erzählerischer Allwissenheit. Sie kann sich deshalb mit Bruchstücken auktorialen Erzählens verbinden..."³

Attraverso il flusso di coscienza vengono messi a nudo i pensieri ed i sentimenti più intimi che passano nella coscienza del personaggio, alla quale il lettore ha accesso completamente libero; in tal senso si può considerare questa tecnica come espressione di 'onniscienza' da parte del narratore. Essa può coesistere perciò, all'interno di un racconto, accanto ad elementi tipici della narrazione con narratore 'autorevole',

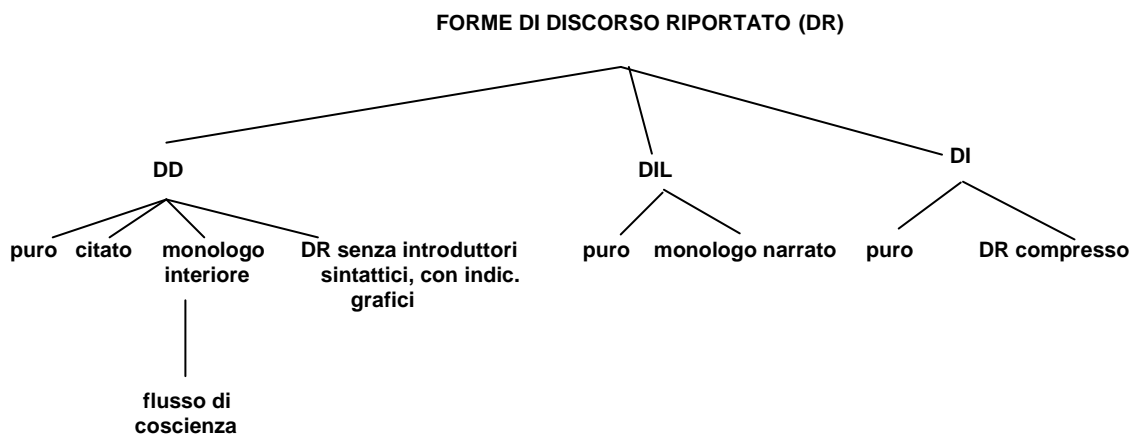
¹ "L'espressione inglese "stream of consciousness" (corrente o flusso di coscienza) fu formulata per la prima volta dal pensatore americano William James (1842-1919) nel suo saggio "On Some Omissions of Introspective Psychology" (in *Mind* del gennaio 1884), rifiuto nell'opera fondamentale *The Principles of Psychology* (del 1890, traduzione Italiana del 1901, a cura di A. Tamburini e G.C. Ferrari). Per W. James l'esperienza psicologica si risolve nella vita interiore della mente, come perenne continuità e fluidità, che si può configurare quale corrente o flusso di coscienza (*the Stream of Consciousness*) sempre in movimento, anche se procede a ritmi diversi e nonostante la varietà delle sue acque, ora chiare e ora torbide, rapide o stagnanti, profonde o superficiali." (Battaglia ³1970, 504, n. 12) Per ulteriori informazioni sull'origine e sull'uso del termine, si veda: Battaglia ³1970, 503-506.

² Si tratta delle situazioni narrative che F.K. Stanzel chiama "personale Erzählsituationen". Il "riflettore", secondo Stanzel, è una figura interna alla narrazione che si sostituisce al narratore.

³ Jochen Vogt ⁵1984, 79.

2.2.4.3. Discorso dei personaggi: sintesi e schema riassuntivo

Le varie forme di discorso riportato possono essere rappresentate nel seguente schema, che riassume quello che è stato detto in questo capitolo:



Alle tre forme grammaticali di discorso riportato fanno riferimento le varie forme stilistiche usate nel genere letterario narrativo, che oscillano fra i due poli del *discorso diretto puro*, tipico del modo drammatico, e il *discorso riportato compresso*, come forma estrema di discorso indiretto, con il quale si avverte quasi esclusivamente il narratore. Qui l'atto linguistico del personaggio è inserito nella narrazione e viene riportato come evento (es.: "Raccontò quello che era successo"). Le varie forme usate per riportare il discorso di un personaggio si contrappongono quindi secondo le modalità: rappresentazione scenica vs. narrazione. A questi due estremi si trovano da una parte la trasposizione fedele ed integrale (o presunta tale) del discorso pronunciato dal personaggio, dall'altra la parafrasi (e l'interpretazione) del narratore.

Il *discorso diretto citato* si differenzia dal discorso diretto puro solamente perché non è evidenziato da elementi grafici: se il racconto fosse ascoltato, anziché letto, non si noterebbe alcuna differenza. Il *discorso riportato senza introduttori sintattici, ma con indicatori grafici* è molto raro; se non ci fosse un differente indicatore grafico, non si potrebbe distinguerlo da un normale discorso diretto puro: anche in questo caso, infatti, possono mancare gli introduttori sintattici. Questa forma può essere paragonata ad un improvviso alternarsi di voci nella narrazione orale. Il *monologo interiore* è una forma di soliloquio espresso in forma di discorso diretto; se è espresso in forma di DIL preferiamo chiamarlo *monologo narrato*. Quando i pensieri sono riportati con il discorso diretto in modo analogico, disordinato o incompleto, alla denominazione 'monologo interiore' si preferisce quella di *flusso di coscienza*, con la quale si sottolinea più l'atteggiamento psicologico che la caratteristica stilistica; per questo motivo lo riportiamo a parte e non come forma autonoma di discorso. Il *discorso indiretto libero* è un modo per riportare contemporaneamente il punto di vista del narratore e quello del personaggio, spostando però il punto di vista all'interno della narrazione.

2.2.4.4. Il discorso dei personaggi nei racconti contemporanei

2.2.4.4.1. Discorso indiretto

Nei racconti che abbiamo analizzato troviamo rappresentate, con frequenza variabile, tutte le forme stilistiche di discorso riportato che abbiamo preso in considerazione nel capitolo precedente. Il loro uso e la loro alternanza creano di volta in volta effetti narrativi particolari, e si può quindi pensare che la loro scelta, da parte dell'autore, non sia mai casuale.

Osserviamo innanzitutto il rapporto esistente fra parti narrative, delle quali fa parte il discorso indiretto, e parti drammatiche, dove viene riportata più o meno direttamente la voce del personaggio. In generale l'alternanza di forme narrative e drammatiche determina la "dinamica dell'andamento narrativo"¹: essa crea un particolare ritmo nella narrazione. La percentuale di queste forme all'interno di un racconto è varia. L'alternanza può avvenire in modo graduale e continuativo, oppure si può assistere ad una sproporzione tra le due forme.

Il discorso indiretto fa parte della narrazione, in quanto le parole del personaggio non vengono 'citate', ma 'riferite' dal narratore, secondo il suo punto di vista. Abbiamo già osservato che questa forma si addice particolarmente alle situazioni narrative con un narratore di tipo onnisciente o autorevole. Nei racconti contemporanei il discorso indiretto è presente dove c'è un narratore di questo tipo, che può esprimersi sia in prima, sia in terza persona; si trova raramente nei casi di focalizzazione interna o esterna, dove per riportare i discorsi e i pensieri dei personaggi si preferiscono altre forme più dirette, con le quali è mantenuto il loro punto di vista. Quando i discorsi o i pensieri dei personaggi sono riportati in modo particolarmente conciso, quasi non si distinguono dalla narrazione ed assomigliano più ad avvenimenti che ad atti linguistici. Abbiamo definito questa forma: 'discorso riportato compresso', che traduce il termine tedesco "Redebericht"²: con questo tipo di discorso la narrazione non subisce interruzioni ed il ritmo non viene rallentato o modificato. Troviamo esempi di 'discorso riportato compresso' nei racconti in cui la narrazione ha il netto sopravvento sulle parti mimetico-drammatiche ed il narratore tende ad imporre il suo punto di vista. Fra i racconti esaminati hanno queste caratteristiche: *Di nuovo lunedì*, *La cura delle vespe*, *Il violino*. La narrazione assume qui un peso preponderante; il discorso dei personaggi è riportato quasi esclusivamente con il discorso indiretto, mentre i rari casi di discorso diretto o di discorso indiretto libero sono inseriti per ottenere particolari effetti stilistici, ad esempio per spezzare o movimentare il ritmo o per dare vivacità e immediatezza alla narrazione. Riportiamo alcuni esempi di 'discorso riportato compresso' (sottolineato):

- [Il signor Rizieri] era carico di reumatismi (...). Per consolarlo, Marcovaldo gli spiegava le varie fasi dei reumatismi suoi e di quelli di sua moglie e di sua figlia (...). (*La cura delle vespe*)

¹ "Dynamik des Erzählvorganges": Stanzel ⁶1995, 95.

² Il termine è usato da vari studiosi, fra i quali Lämmert e Stanzel. Per questa forma di discorso si veda il capitolo 2.2.4.2.1.

- La voce si sparse; Marcovaldo ora lavorava in serie. (*La cura delle vespe*)
- Caro diario, oggi sono tornata alla casa editrice. Alle nove abbiamo avuto una riunione per quella famosa collana. Laurie insiste con le sue idee e io non cedo con le mie. (*Di nuovo lunedì*)
- Volteggiavo su un pubblico seduto, ma se precipitavo, si alzavano di scatto (...) Seguiva la concitazione del soccorso e nelle case di ognuno potevo immaginare il racconto dell'accaduto, la sorpresa di aver assistito a un caso singolare. (*Il violino*)

2.2.4.4.2. Discorso diretto

Il discorso diretto ha spesso la funzione di rendere più immediata la narrazione, spostando la prospettiva dal narratore ai personaggi: il lettore ha la sensazione di assistere di persona al dialogo o di partecipare direttamente ai pensieri che vengono formulati. Questa funzione è particolarmente evidente nel racconto *L'esame*, dove il punto di vista dei due personaggi e le loro convinzioni basate sull'esperienza personale emergono dal lungo dialogo che occupa quasi tutta la seconda metà del testo. Nel racconto *Il lungo viaggio*, invece, la funzione principale dei brevi dialoghi inseriti nella narrazione che si mantiene costantemente su un livello lirico, è quella di sottolineare il ritmo, la musicalità dell'andamento narrativo. Il racconto descrive l'ultimo viaggio di un uomo e una donna, che si sono conosciuti in una breve vacanza, poco prima di tornare ognuno alla propria vita. L'uomo, che racconta in prima persona, ripercorre nella sua memoria le tappe del viaggio nel solitario paesaggio montano, accompagnate da sensazioni di malinconia e da imbarazzanti silenzi. I brevi pensieri in forma di DD che il narratore immagina stia facendo la donna, sono ripetuti in forma molto simile e con cadenza regolare al termine di brani narrativi, nei quali egli rievoca la nascita e l'evoluzione del rapporto. Questi brevi pensieri provocano un rallentamento del ritmo narrativo e rappresentano quasi una cesura o una breve pausa contemplativa nel flusso delle riflessioni e delle emozioni del narratore; contemporaneamente scandiscono e rimarcano il ritmo. Tale funzione è rafforzata dall'immediatezza del discorso diretto, che precede sempre il "verbum dicendi", come vediamo negli esempi riportati:

- È finita, naturalmente, essa pensa – dicevo tra me mentre seguivo i movimenti esatti (...)
- È finita, naturalmente com'è nell'ordine delle cose, essa pensa – dicevo tra me mentre la guardavo manovrare il volante (...)
- In fondo a questa strada sarà come se nulla fosse mai avvenuto, essa pensa – dicevo tra me e la guardavo(...)
- È nell'ordine delle cose, anch'essa pensa – dicevo tra me (...)

I due personaggi sono chiusi nei propri pensieri; la consapevolezza che la breve storia che li ha uniti non ha prospettive, sembra accettata da entrambi e non ha quindi senso parlarne. Il breve dialogo che interrompe per un attimo l'imbarazzante silenzio (- Non ci fermeremo a bere qualcosa? - ecc.) accelera improvvisamente il tranquillo ritmo narrativo.

Talvolta il dialogo tra personaggi, oltre a movimentare la narrazione soprattutto dopo lunghe parti descrittive, serve per rivelare in modo veloce informazioni che rappresentano una svolta nella vicenda. Ritroviamo questa funzione, ad esempio, nel racconto *La cura delle*

vespe, dove brevi discorsi diretti sono inseriti all'interno di una descrizione, sia per vivacizzare la narrazione spezzando il ritmo di un'esposizione troppo lunga (1), sia per introdurre bruscamente il 'fatto' che segna la svolta nella vicenda (2):

(1) Quell'anno i reumatismi serpeggiavano tra la popolazione come i tentacoli d'una piovra; la cura di Marcovaldo venne in grande fama; e al sabato pomeriggio egli vide la sua povera soffitta invasa d'una piccola folla d'uomini e donne afflitti, che si premevano una mano sulla schiena o sui fianchi, alcuni dall'aspetto cencioso di mendicanti, altri con l'aria di persone agiate, attratti dalla novità di quel rimedio. - Presto, - disse Marcovaldo ai suoi tre figli maschi, - prendete i barattoli e andatemi ad acchiappare più vespe che potete. - I ragazzi andarono.

(2) Marcovaldo stava dicendo ai suoi pazienti: - Abbiate pazienza, adesso arrivano le vespe, - quando la porta s'aperse e lo sciame invase la stanza.

Nell'esempio (2) l'uso del DD potenzia l'effetto comico, basato sulla duplice interpretazione della frase: "arrivano le vespe". Con queste parole il protagonista (e con lui gli altri personaggi) intende che presto arriveranno i suoi figli con le vespe catturate, messe una ad una in barattoli di vetro e pronte per essere utilizzate nella cura contro i reumatismi. Effettivamente le vespe arrivano, ma tutte assieme in un pericoloso sciame. L'immediatezza della sorpresa è resa dalla contemporaneità delle due azioni, ossia l'annuncio delle vespe e la loro comparsa in modo inatteso. Per ottenere questa immediatezza il DD è inserito all'interno di un periodo, nel quale la frase principale, espressa con un verbo fraseologico al Tempo Imperfetto ("stava dicendo") indica l'azione dello sfondo, mentre le frasi secondarie temporali, espresse al passato remoto ("s'aperse", "invase") indicano gli avvenimenti che si inseriscono improvvisamente e determinano la svolta nella storia.

Anche nel racconto *Scheletri senza armadio* la svolta della vicenda è affidata al dialogo tra la protagonista ed il nipote, attraverso il quale si apprende che il rapporto tra i due personaggi si è modificato: il ragazzo tranquillo ed apparentemente privo di iniziativa, per il quale la zia ha già progettato un futuro che lo vede studente a Milano e ospite in casa sua, si rivela improvvisamente determinato riguardo le scelte di studio e di vita.

"(...) mi è venuta voglia di fare medicina invece che architettura come vuole papà. Così, dopo, potrei specializzarmi anch'io in cose così."

"Paleopatologia?"

"Eh. Come lavoro è forte. È come fare, non so, il detective temporale: Capisci, no? E qui di materiale da studiare ce n'è per tutti... John dice che, in futuro, potrei diventare una personalità senza spostarmi da Napoli."

Io mi metto a ridere. (...) Non rido di lui. E' solo che all'improvviso mi è sembrata buffa la vita: il dottor Parker, dunque, gioca il mio stesso gioco, è una zia infida che dà buoni consigli, come me. Voglio sapere fino a quale punto sono stata sconfitta.

"Ottima idea" dico a Mimmo, fingendo animazione. "Potresti anche provare a chiedergli se magari ti lascia venir qui qualche altra volta a guardarlo lavorare. Così ti rendi conto delle difficoltà..."

"Eh, gliel'ho chiesto subito" risponde lui, girandosi.

In un racconto di tipo tradizionale il discorso diretto è solitamente introdotto ed accompagnato da commenti e da informazioni da parte del narratore, che completano l'immagine del personaggio stesso. Il narratore riporta il suo atteggiamento, l'intonazione della voce, la gestualità, l'intenzione sottesa. Nei racconti contemporanei, invece, dove predomina una focalizzazione interna, la parola viene spesso data al personaggio senza l'accompagnamento

di descrizioni o di spiegazioni, perché queste implicano un'interpretazione da parte del narratore. Attraverso il dialogo o il monologo il personaggio si presenta e si caratterizza da solo, se non fosse altro per il tipo di lingua che usa.¹ Dalle parole e dai pensieri possono trasparire le sue esperienze, le sue conoscenze, i suoi sentimenti e le sue convinzioni. Ad esempio il carattere tenace ed indipendente del vecchio contadino che impara a scrivere dal giovane figlio del padrone, nel racconto *La scoperta dell'alfabeto*, si rivela dal dialogo che ha con il ragazzo. Anche nel racconto *Federico e Napoleone* il carattere schivo e semplice del protagonista si manifesta nell'uso essenziale delle sue parole.

Se i pensieri espressi dal personaggio rispecchiano generalmente le sue vere intenzioni e la sua personalità, le parole pronunciate in presenza di altri possono però essere menzognere, soprattutto quando chi parla considera pericoloso esporsi apertamente, oppure quando vuole ingannare l'interlocutore. Nei racconti esaminati troviamo più di una volta personaggi che usano le parole per ingannare o per avere un vantaggio personale. Federico e Napoleone cercano di fare affari, sapendo entrambi di mentire (*Federico e Napoleone*); il signor Melfa promette ai contadini siciliani di portarli in dodici giorni "sulla spiaggia del Nugioirsi (...) a due passi da Nuovaiorche" (*Il lungo viaggio*). Le brevi battute che i componenti della famiglia Ribaudi si scambiano, rivelano l'ipocrisia e la falsità dei loro rapporti (*Pantomima*).

La perdita della funzione della parola come mezzo di comunicazione spontanea e sincera è enfatizzata nel racconto *Coincidenze*, che contiene una tale preponderanza di discorso diretto dei personaggi rispetto alla narrazione, da assomigliare ad una rappresentazione scenica. La vicenda si basa sullo scambio di confidenze e di pensieri fra un uomo ed una donna, che induce il lettore a considerarlo il preludio di una storia d'amore. L'uso stereotipato ed enfatico della lingua, tuttavia, rende impossibile la vera comunicazione fra i due. Alla fine del dialogo, infatti, ognuno se ne va per la sua strada. Il racconto si può interpretare come critica all'uso (o abuso) della parola, che nel nostro mondo moderno sembra servire più a 'riempire silenzi' che a mettere in relazione le persone.

2.2.4.4.3. Discorso indiretto libero ('erlebte Rede')

Una delle forme più usate nel riportare il discorso dei personaggi nei racconti contemporanei è il discorso indiretto libero (DIL) o 'erlebte Rede'.² Come abbiamo visto precedentemente

¹ Cfr. capitolo 2.2.8.1.2. Lingua dei personaggi

² Viene quindi smentita la previsione di Spitzer (1956) e di Herczeg (1963) di un declino del DIL nella letteratura italiana. Secondo Spitzer la forma più adatta per riprodurre le parole dei personaggi è il discorso diretto, reso in modo stenografico secondo la tecnica di Hemingway. Spitzer attribuisce questo declino all'isolamento dell'uomo moderno nella società, incapace di immedesimarsi in altri individui, che è la prerogativa del DIL. Herczeg vede legato il futuro del DIL soprattutto ad un filone letterario "con forti interessi per la vita del ceto popolare, cittadino o rurale", perché in esso "sussistono le condizioni per l'immedesimarsi degli autori nella vita e anche nella *lingua* delle loro creature". (Herczeg 1963, 264.) Crediamo piuttosto che l'uso frequente del DIL negli autori contemporanei sia legato soprattutto alla possibilità stilistica di passare rapidamente dalla narrazione al personaggio, da una prospettiva all'altra o, addirittura, di sovrapporre le due prospettive.

(capitolo 2.2.4.2.2.), questa forma di discorso permette al narratore di ritirarsi dietro i personaggi, pur senza scomparire. Il DIL rende più agile e meno monotona la narrazione, perché lascia la parola ai personaggi, conservando quindi la vivacità e l'immediatezza del DD, ma contemporaneamente permette di mantenere la scorrevolezza e la velocità del DI, eliminando però i legamenti grammaticali (verba dicendi o sentiendi, congiunzioni ecc.) che appesantiscono lo stile.

Prima del Naturalismo e del Verismo il DIL veniva usato molto raramente in letteratura, certamente non con lo scopo di ridimensionare la presenza del narratore, che rimaneva quasi sempre di tipo autorevole. Sia A. Manzoni (1785 – 1873), sia A. Fogazzaro (1842 – 1911), ad esempio, usavano il DIL nelle loro opere per alleggerire e vivacizzare la narrazione; tuttavia esso era ancora molto legato ad una lingua letteraria elevata, ricca di subordinate, di participi perfetti e di gerundi. Nei suoi studi sull'uso del DIL nei testi della letteratura italiana,¹ Herczeg sostiene che bisogna attendere la fine dell'Ottocento per avere "esempi perfetti di discorso indiretto libero":

"Alleggerendo sensibilmente la struttura sintattica delle frasi inserite nel discorso indiretto, [gli scrittori] riducono, per esempio, sia il sistema delle subordinate che i gerundi; contemporaneamente moltiplicano i tipi ellittici dell'espressione, le proposizioni troncate e quelle nominali senza elementi verbali; diventano più numerosi i vocaboli e i termini di esteriorizzazione di affetto, atteggiamento intimo e diretto."²

Con il Verga il DIL sviluppa pienamente la sua potenzialità:

"La novità del Verga consiste nel fatto che egli osa adoperare un discorso indiretto libero più vicino al diretto che non all'indiretto: il Verga ha conservato quanto più gli è stato possibile del linguaggio parlato, anche quando si è visto costretto a rinunciare all'uso del discorso diretto."³

L'intento del Verga era principalmente quello di rappresentare nel modo più fedele possibile la realtà, secondo la tecnica dell'impersonalità. Per non usare ininterrottamente il dialogo,⁴ il Verga introduce il DIL, che gli permette di presentare i personaggi con un doppio punto di vista. Attraverso il DIL gli scrittori veristi

"cercavano soluzioni linguistiche per mezzo delle quali potevano salvare sì, da una parte, la verità e la vivacità linguistica, maggiormente conseguibile per il tramite del discorso diretto, ma d'altra parte potevano assicurare il loro intervento nel racconto."⁵

La diffusione del DIL nella letteratura italiana post-manzoniana si può spiegare soprattutto con l'esigenza di trovare soluzioni sintattiche meno pesanti e complicate, più simili ad una lingua usata normalmente dalla popolazione.⁶ La ricerca di un nuovo linguaggio letterario più agile è collegata inoltre agli argomenti che gli scrittori sceglievano, tratti dalla vita quotidiana

¹ Herczeg 1963; inoltre: "Gli inizi dello stile indiretto libero (secoli XIV-XV)", in: *Lingua nostra*, XXXIV, 2, 1973, 33-40.

² Herczeg 1963, 20-21.

³ ibidem, 28.

⁴ Il dialogo, e, quindi, il dramma, è effettivamente il genere letterario che più si presta all'applicazione delle teorie del Naturalismo e del Verismo; non per nulla quasi tutti gli autori di questo periodo si dedicano soprattutto al teatro. V. ad esempio G. Hauptmann in Germania.

⁵ Herczeg 1963, 31.

⁶ Questa esigenza è legata alla storia d'Italia: l'unificazione nazionale (fra il 1850 e il 1870 circa) portò alla "necessità di una nuova sintassi per la prosa allo scopo di creare romanzi capiti e goduti da tutta la nazione," che si stava avviando all'uso di una lingua comune. Il DIL si prestava ad inserire nella narrazione espressioni dialettali o informali e forme sintattiche di tipo orale, in contrasto con l'uso retorico-letterario tradizionale. (cfr. Herczeg 1963, 250)

e riferiti non più solo agli ambienti della nobiltà e della borghesia, ma anche a classi sociali basse. Grande importanza ebbe anche la nascita e la diffusione della psicoanalisi, che permetteva di utilizzare le riflessioni ed i pensieri spontanei del personaggio in una forma di introspezione psicologica, con la quale il personaggio veniva caratterizzato 'dall'interno'.

Herczeg osserva che il DIL è spesso caratterizzato dall'uso dell'infinito per esprimere l'emotività dei personaggi. Riportiamo un esempio significativo dal racconto *La nuora* di Cicognani (1959)¹:

Ora, come non mai fin a quel momento, con tanta evidenza, sentiva che non amava il marito, non l'aveva mai amato: quello smarrimento nella villa d'Henriette... un mistero dei sensi, un'illusione; Riccardo... Tra le braccia di lui... Non pensarci. Aver la forza d'essere fedele, fedele ormai a se medesima, alla vita che aveva accettato. Ma lei non aveva la forza di Paolo, la forza della zia Felicità. Squallido dovere, senza appoggio nel sentimento. Per lei restar fedele era rinunciare alla vita. (...) Abbandonare il marito, la casa, Firenze e volar via con l'altro.

L'uso dell'infinito per esprimere l'indecisione e la confusione emotiva si trova raramente nei racconti contemporanei, probabilmente perché l'imitazione della lingua parlata preferisce in questi casi l'uso di forme esplicite in prima persona o costrutti ellittici, come si può vedere nel seguente esempio:

Qualcuno le ha detto a mezza voce grazie. Voce maschile. Proveniente dal suo scompartimento. Questo è certo. Mi giro piano mi giro forte mi giro non mi giro certo che mi giro piano piano ma mi giro. (*La galleria*)

La situazione descritta nei due esempi è molto simile: una donna, fortemente turbata, sta domandandosi come deve comportarsi. Ma mentre nel racconto *La nuora* i pensieri sono espressi con un DIL in una forma linguistica piuttosto coerente e razionale, nel racconto *La galleria* viene usata la forma del DD (espresso nello stile del monologo interiore), con il quale si crea l'illusione di sentire le parole autenticamente pronunciate dal personaggio. La mancanza di punteggiatura e la ripetizione ossessiva della stessa parola ("mi giro") esprimono chiaramente l'indecisione e la confusione mentale della donna. L'uso dell'infinito (Es.: "Girarmi o non girarmi?") avrebbe reso meno spontaneo il pensiero. La lingua del personaggio, inoltre, è più semplice ed informale di quella del narratore.

Nei racconti contemporanei troviamo una sola volta l'uso dell'infinito, all'interno di un DIL, per esprimere emotività. Si tratta di una sensazione di inquietudine, causata dal rumore di una goccia che, durante la notte, sale le scale in un caseggiato. Qui la lingua usata dal personaggio si mantiene al livello della lingua della narrazione:

Gelosa dell'ordine, per un istante la signora pensò di uscire a vedere. Ma che cosa mai avrebbe potuto trovare alla miserabile luce delle lampadine oscurate, pendule dalla ringhiera? Come rintracciare una goccia in piena notte, con quel freddo, lungo le rampe tenebrose? (*Una goccia*)

L'uso sempre più frequente del DIL a partire dall'inizio del secolo, si spiegherebbe secondo Herczeg con la diffusione dello stile impressionista, secondo il quale la realtà non viene riprodotta in modo fedele e coerente, ma secondo le sensazioni di chi la vive. Attraverso lo stile indiretto libero vengono riportati solo i fatti ed i particolari che hanno colpito il personaggio, non necessariamente in modo obiettivo o in successione logica, ma così come

¹ L'esempio è riportato da Herczeg 1963, 103.

si presentano alla memoria. Si trova spesso sinestesia: le percezioni si estendono infatti anche ad altri sensi, ad esempio l'olfatto e l'udito.

“Lo stile indiretto libero (...) permette una comunicazione saltellante, direi coloristica, in cui dominano determinati elementi, ritenuti dallo scrittore-personaggio importanti, mentre altri sono addirittura tralasciati, senza che ciò urti l'attenzione del lettore e comunque cagioni una confusione nella comunicazione stessa.”¹

Nel riportare i pensieri e le parole dei personaggi attraverso la 'erlebte Rede', il narratore usa la loro lingua, che può differenziarsi notevolmente dalla propria. La differenza linguistica può essere un elemento di identificazione del DIL, accanto ad altri elementi stilistici e di contenuto, come dimostra l'esempio seguente, tratto dal racconto di Sciascia *Il lungo viaggio*. Questo racconto presenta molti tratti comuni all'opera del Verga, non solo per il largo uso della 'erlebte Rede', ma anche per la scelta tematica e il messaggio pessimista che contiene. Nel riportare i pensieri e le parole dei personaggi attraverso la 'erlebte Rede', Sciascia usa la loro lingua, ricca di espressioni regionali, storpiature di nomi stranieri, espressioni popolari e colorite; la sintassi è semplice, la punteggiatura è scarsa e a volte vengono omesse parti del discorso (ellissi). I contadini siciliani, per sfuggire alla miseria, hanno venduto tutti i loro averi per pagare l'uomo (un certo "signor Melfa") che ha promesso di portarli clandestinamente in America. La 'erlebte Rede' si inserisce sulle parole pronunciate dal signor Melfa (riportate qui fra parentesi), che stimolano nei contadini una serie di riflessioni. La lingua usata ed il contenuto dei pensieri rivelano che non è il narratore a prendere la parola, ma i personaggi, come anche il contesto lascia prevedere. I loro pensieri esprimono apprensione e speranza, ma rivelano anche ingenuità ed ignoranza. L'incognita della partenza notturna e la paura della lunga traversata si mescolano alla speranza di trovare fortuna e alla gioia di incontrare i parenti emigrati:

(... Un giorno più o un giorno meno, non vi fa niente: l'importante è sbarcare in America.) L'importante era davvero sbarcare in America: come e quando non aveva poi importanza. Se ai loro parenti arrivavano le lettere, con quegli indirizzi confusi e sgorbi che riuscivano a tracciare sulle buste, sarebbero arrivati anche loro; "chi ha lingua passa il mare" giustamente diceva il proverbio. E avrebbero passato il mare, quel grande mare oscuro; e sarebbero approdati agli *stori* e alle *farme* dell'America, all'affetto dei loro fratelli zii nipoti cugini, alle calde ricche abbondanti case, alle automobili grandi come case. (*Il lungo viaggio*)

L'uso del DIL permette alla narrazione di non interrompersi, anche quando cambia il punto di vista. Il narratore descrive la situazione e riporta lo svolgimento della vicenda secondo la sua prospettiva di 'osservatore' e 'commentatore'; le sensazioni ed i sentimenti sono invece riportati secondo la prospettiva dei personaggi che vivono direttamente la vicenda. Siccome nel DIL il narratore è sempre presente, seppure nascosto dietro i personaggi, questa forma di discorso rende possibile la contemporaneità di punti di vista differenti: dietro il pensiero del personaggio si può infatti riconoscere l'ironia del narratore e il suo atteggiamento nei confronti degli eventi. Pur riportando fedelmente le parole del personaggio, il narratore ne

¹ Herczeg 1963, 111.

prende le distanze e lascia trasparire così la sua concezione, senza bisogno di commenti espliciti. L'effetto di distanziamento ironico si può osservare chiaramente nel brano seguente, dove il DIL (in corsivo) esprime la concezione del personaggio, il signor Melfa, ma si può interpretare contemporaneamente sia come espressione del suo punto di vista (come senso di superiorità e disprezzo per gli umili), sia come espressione del punto di vista del narratore (come condanna dell'arroganza e sentimento di pietà per gli umili):

E la differenza fra un uomo e un fagotto era per il signor Melfa nel fatto che l'uomo si portava appresso le duecentocinquantamila lire; addosso, cucite nella giacca o tra la camicia e la pelle. *Li conosceva, lui, li conosceva bene: questi contadini zaurri, questi villani. (Il lungo viaggio)*

2.2.4.4.4. Alternanza di forme narrative e di tipi di discorso riportato

La 'erlebte Rede' può trovarsi facilmente accanto ad altre forme di discorso riportato. Nei due esempi seguenti (tratti dal racconto *Il lungo viaggio*) essa appare dopo una forma stilistica particolare, quella del 'discorso diretto senza introduttori sintattici, ma con indicatori grafici'. L'alternanza immediata di queste due forme di discorso (la 'erlebte Rede' è in corsivo, l'altra è sottolineata) rende più vivace ed immediata la narrazione, movimentandone il ritmo:

I più furbi avevano fatto ricorso agli usurai, con la segreta intenzione di fregarli; *una volta almeno, dopo anni che ne subivano angaria: e ne avevano soddisfazione, al pensiero della faccia che avrebbero fatta nell'apprendere la notizia.* «Vieni a cercarmi in America, sanguisuga: magari ti ridò i tuoi soldi, ma senza interesse, se ti riesce di trovarmi.» *(Il lungo viaggio)*

Passò un'automobile: «pare una seicento»; e poi un'altra *che pareva una millecento*, e un'altra ancora: «le nostre macchine loro le tengono per capriccio, le comprano ai ragazzi come da noi le biciclette». Poi passarono, assordanti, due motociclette, una dietro l'altra. *Era la polizia, non c'era da sbagliare: meno male che si erano tenuti fuori della strada. (Il lungo viaggio)*

Mentre con il DD (sottolineato) risulta chiaro il punto di vista dei personaggi, con la 'erlebte Rede' la prospettiva è doppia ed è possibile l'ironia. Il narratore, proprio mentre fa esprimere ai personaggi il desiderio di rivincita e mostra il loro atteggiamento spavaldo e fiducioso, si distanzia da loro e lascia presagire il fallimento dell'impresa. La soddisfazione di avere imbrogliato gli usurai, che alcuni di loro pregustano, ed il sollievo di essersi "tenuti fuori della strada" e lontano dalla polizia, si ritorceranno in seguito contro di loro, quando scopriranno di essere stati imbrogliati a loro volta e di dover rivolgersi, forse, proprio alla polizia. L'ironia del narratore è già presente nell'appellativo iniziale: "i più furbi"; essi dimostreranno infatti alla fine di essere "i più stupidi", o "i più ingenui".

Anche l'alternanza di 'erlebte Rede' e di discorso diretto citato ha l'effetto di accelerare il ritmo della narrazione. Nel seguente esempio, tratto dal racconto *Il registratore*, si alternano queste due forme di discorso (il DD citato è sottolineato, la 'erlebte Rede' (o 'monologo narrato') è in corsivo) in un unico, lungo periodo; esse seguono immediatamente la narrazione (in caratteri normali):

Le aveva detto (a bassissima voce) l'aveva supplicata sta' zitta ti prego, il registratore sta registrando dalla radio non far rumore lo sai che ci tengo, sta registrando "Re Arturo" di Purcell, bellissimo, puro. *Ma lei dispettosa*

menefreghista carogna su e giù con i tacchi secchi per il solo gusto di farlo imbestialire e poi si schiariva la voce e poi tossiva (apposta) e poi ridacchiava da sola e accendeva il fiammifero in modo da ottenere il massimo rumore e poi ancora a passi risentiti su e giù proterva, e intanto Purcell Mozart Bach Palestrina i puri e divini cantavano inutilmente, lei miserabile pulce pidocchio angustia della mia vita, così non era possibile durare.

A volte 'discorso diretto citato' ed 'erlebte Rede' non si possono distinguere, perché mancano punti di riferimento linguistici necessari per la loro catalogazione.¹ Questo avviene di frequente nel racconto *Salvatore*, di cui riportiamo un brano esemplificativo. Alcune riflessioni del protagonista non hanno riferimenti (verbi, pronomi personali o particolarità linguistiche) che indicano chiaramente se si tratta di pensieri diretti o riportati: potrebbero essere infatti sia discorsi diretti citati, sia 'erlebte Rede', oppure, addirittura, voce narrante: queste frasi dubbie, nell'esempio riportato, sono sottolineate. Solo la parola "Acquario", riportata in grassetto, si può interpretare chiaramente come discorso diretto citato, perché dipende direttamente dal verbo epistemico ("pensò) della frase reggente. Le frasi riportate in corsivo sono probabilmente 'erlebte Rede', come fanno pensare i verbi espressi al Tempo passato ("stava pensando" / "avrebbe inventato"), in sintonia con i Tempi del passato usati per la narrazione, e le interiezioni tipiche del parlato ("ecco" / "in fondo" / "si sa"). Inoltre il contesto rivela che si tratta di un pensiero del personaggio. Le frasi in carattere normale sono la voce del narratore impersonale ("focalizzazione esterna"). Si assiste perciò ad un oscillare di punti di vista e di focalizzazione.

Una bella donna. Non più giovanissima, ma indubbiamente una bella donna. Salvatore la guardava, seduta di fronte a lui, con la gonna che le si muoveva impercettibile a ogni cadenzato, lento sobbalzare del vagone. Delle belle gambe, appena segnate da qualche vena ereditata, forse, da una lontana maternità. Lontana ma non troppo, perché in fondo la donna davanti a lui aveva da poco superato la quarantina. **Acquario**, pensò Salvatore. Con un forte senso artistico, molta creatività, la testa tra le nuvole. *Ecco, adesso stava certamente pensando a quale piatto avrebbe inventato per la sera. Perché le femmine, si sa, a volte la loro creatività sono costrette a metterla in cucina.* Questo pensava Salvatore mentre guardava la donna davanti a lui.

L'intero racconto *Salvatore* è basato sulla difficoltà di distinguere fra la voce del narratore e quella del protagonista. L'intenzione dell'autore è di indurre il lettore a credere che entrambi, narratore e protagonista, non conoscano (o conoscano superficialmente) la donna seduta nel treno. Le considerazioni che sono espresse su di lei potrebbero quindi essere frutto dei pensieri dell'uno o dell'altro. Questa ambiguità prepara la sorpresa del finale. Solo alla fine del racconto, infatti, il lettore apprenderà che il protagonista non solo conosce la donna, ma è addirittura figlio suo! Quanto più il lettore si lascia fuorviare dall'ambiguità, tanto più sorprendente sarà il finale ed il suo effetto comico. Alla luce di questa rivelazione, si può rileggere il racconto e distinguere più facilmente la voce del narratore da quella del protagonista. Nel brano sopra riportato bisogna quindi riconoscere che la frase:

Delle belle gambe, appena segnate da qualche vena ereditata, forse, da una lontana maternità.

è espressa dal narratore, l'unico che può fare ipotesi sulla donna, perché non la conosce.

¹ Si veda a questo proposito Mortara Garavelli: "[Quando] mancano segnali espliciti ed univoci di plurivocità (...) ci troviamo di fronte all'impossibilità – dovuta a un'incertezza ineliminabile – di decidere chi sia l'enunciatore." (Mortara Garavelli 1985, 127)

Può quindi fare congetture su una sua lontana maternità, la cui eventualità è messa subito in dubbio dall'avverbio "forse" e dall'articolo indeterminativo "una". Salvatore, invece, che conosce bene la donna, avrebbe usato l'articolo determinativo per citarne la maternità; il suo pensiero, espresso con la 'erlebte Rede', sarebbe stato allora:

Delle belle gambe, appena segnate da qualche vena ereditata, forse, dalla lontana maternità.

In riferimento al DIL, anche Vogt fa notare come l'impossibilità di riconoscere sempre chiaramente il discorso del personaggio dalla voce del narratore possa essere un espediente stilistico che conferisce "incertezza" al testo.¹ Mortara Garavelli cita esempi letterari in cui viene "annullato il confine fra discorso dell'autore o del narratore e discorso del personaggio" e sostiene che, in questi casi, sia opportuno attenersi alla "categoria linguistico-pragmatica che è il punto di vista."²

La rivelazione finale del racconto *Salvatore* è affidata al DD, per smascherare, nel modo più semplice ed immediato, il rapporto fra i personaggi ed è concentrata in un'unica, inequivocabile parola ("mamma") rivolta direttamente dal protagonista al misterioso personaggio:

"Sono proprio stanco. Stasera sto a casa con te, mamma."

Anche nel racconto *La galleria* si intrecciano la voce del narratore e quella del personaggio, riportata sia in 'discorso diretto citato', sia in 'erlebte Rede'. Tutto il racconto è costruito sui pensieri che la protagonista sviluppa durante un viaggio in treno. Il narratore ha la funzione di collegare pensieri ed azioni. I due tipi di discorso si possono distinguere solo nel caso che ci siano elementi linguistici di riferimento (ad esempio Tempi verbali). Nel brano sotto riportato il 'discorso diretto citato' è sottolineato, la 'erlebte Rede' è in corsivo. A volte è difficile distinguere se un enunciato è espresso dalla voce del narratore o da quella della protagonista, come succede nella frase riportata in grassetto. Consideriamo la battuta: "Ecco, questo era un pensiero abbastanza profondo. Uno dei dieci." come 'erlebte Rede', perché è introdotta dal presentatore "ecco", usato normalmente nel discorso diretto, anche se questo avverbio, per la sua flessibilità (paragonabile a quella dell'avverbio "ora") è "un indizio debole" di DIL.³ La voce del narratore è riportata in caratteri normali. La narrazione passa improvvisamente al Tempo presente ("Una mano calda le sfiora la mano..."), per rendere più coinvolgente un avvenimento improvviso, riportato dal punto di vista e con le sensazioni del personaggio (la mano è "calda").

Si tappano le orecchie in galleria. La donna pensava questo, per ultimo. *Strano. Le luci non si erano accese. Non era male starsene nel buio totale. Il buio azzera tutto, toglie gli occhi, ti rende invisibile e bellissima, pura, lontana. Non c'è nessuno e c'è il mondo.* Ecco, questo era un pensiero abbastanza profondo. Uno dei dieci.

La donna pensava - che caldo. Una mano calda le sfiora la mano. Una mano calda le accarezza i seni. **Erano trecentoventotto giorni che nessuno le sfiorava i seni.** La donna era bella. La donna pensava questo -

¹ "... oftmals ist nicht genau auszumachen, ob eine bestimmte Textpartie zum Erzählerbericht gehört oder subjektive Äußerung einer Romanfigur ist. Realität und persönlich-zufällige Wahrnehmung können ineinander fließen. Leicht nimmt der Text so eine Färbung der Ungewissheit an." (Vogt 1984, 74)

² Mortara Garavelli 1985, 127-128.

³ ibidem, 131.

perché nessuno da trecentoventotto giorni mi sfiora i seni? La donna era bella, i seni piccoli, la mano di chi era? L'alternanza di forme diverse di discorso riportato e di narrazione movimentano il ritmo del racconto. Attraverso l'uso del DIL, inoltre, il narratore accentua ironicamente i due differenti atteggiamenti della protagonista: mentre con il DD la donna cerca di esprimere dei "pensieri profondi", con il DIL espone i propri dubbi e commenta i propri pensieri. Nascosto, eppure presente nel DIL, il narratore sembra prendere le distanze dal personaggio e mettere in dubbio la profondità di questi pensieri. Anche il registro linguistico nelle due forme di discorso è differente: serio e sostenuto nel DD, informale e rilassato nel DIL.

Il racconto *La galleria* si presta particolarmente per uno studio sulle forme di discorso riportato; qui, infatti, sono presenti quasi tutte le forme stilistiche: discorso diretto, discorso indiretto, 'erlebte Rede', discorso diretto citato e monologo interiore. Compare inoltre frequentemente la forma del flusso di coscienza, che preferiamo catalogare come modalità psicologica piuttosto che come stile di discorso riportato.¹ La protagonista del racconto si trova nello scompartimento del treno che va da Bologna a Firenze, assieme ad altri tre passeggeri. Mentre il treno attraversa al buio le numerose gallerie, la donna si sente improvvisamente toccare e baciare. Il racconto è presentato dal punto di vista della protagonista che, attraverso i flussi di coscienza, registra in modo spontaneo ed analogico quello che le sta succedendo: riporta sensazioni, pensieri, riflessioni, ricordi, fantasie ed esprime giudizi e desideri. La lingua che usa è di tipo informale, con espressioni colorite, tipica del parlato. L'interpunzione è praticamente assente e alla sintassi tradizionale si sostituiscono costruzioni usate soprattutto nella lingua orale. Nel procedere della vicenda il resoconto del narratore passa dal Tempo passato al Tempo presente: si adegua perciò al Tempo usato per riportare i pensieri del personaggio. Nel continuo alternarsi di narrazione e forme discorsive di tipo diretto si crea una forte empatia fra protagonista, narratore e lettore. Nei pensieri della protagonista ci sono inoltre riferimenti ad informazioni extratestuali (ad esempio Rita Dalla Chiesa e Fabrizio Frizzi sono due famosi personaggi del mondo televisivo degli anni 90²), che il lettore implicito, cioè l'italiano medio, conosce bene.

Nei brani seguenti vengono suddivise ed evidenziate le modalità usate: voce del narratore; discorso diretto citato; monologo interiore; 'erlebte Rede'; flusso di coscienza.

(1) (...) quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze? (2) Questo pensava la donna. (3) Pensieri minimi come i pensieri di tutti noi. Anche Einstein avrà fatto dei pensieri così, (4) pensava sempre la donna. (5) Tutti i pensieri sono così, inutile menarcela. Altro che pensieri profondi. Di pensieri profondi te ne vengono due, tre, dieci in una giornata, se c'hai culo. Anche meno, (6) pensava la donna. (7) Ma quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze? Chissà cosa sta pensando quello lì che c'ho davanti. Quanti anni avrà? Trenta-trentacinque al massimo. Mi fa schifo. Ci sono degli uomini che mi fanno schifo non potrei mai andarci con uno così e se	discorso diretto citato: (1), (3), (5), (8), (11) narratore (Tempo passato): (2), (4), (6), (9)
---	--

¹ V. capitolo 2.2.4.2.4.

² Nel frattempo la coppia, che sembrava molto affiatata, si è separata; alla notizia è stata data molta risonanza sui rotocalchi e alla televisione.

fosse ricco? No impossibile. Quell'altro forse quell'altro ha qualche anno in più ma è proprio un bell'uomo è sposato ha la fede al dito magari è vedovo può succedere. Speriamo che sia vedovo. Oppure quell'altro ancora quello con le cuffiette che legge "Dylan Dog" ma è troppo giovane. Be' insomma giovane io ho ventisette anni lui ne avrà venti in fondo anche Rita Dalla Chiesa con Frizzi. Frizzi non è male con quella sua faccia da bambinone stupidotto ma non dev'essere poi tanto stupido. Che ore sono? Manca ancora un'ora un'altra galleria questa dev'essere quella lunga ma quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze?

flusso di coscienza: (7)

(8) Si tappano le orecchie, in galleria. **(9)** La donna pensava questo, per ultimo. **(10)** Strano. Le luci non si erano accese. Non era male starsene nel buio totale. **(11)** Il buio azzera tutto, toglie gli occhi, ti rende invisibile e bellissima, pura, lontana. Non c'è nessuno e c'è il mondo. **(12)** Ecco, questo era un pensiero abbastanza profondo. Uno dei dieci. (...)

erlebte Rede (Tempo passato): (10), (12)

(13) (...) La donna è sola. L'uomo se n'è andato con i suoi capelli prima che la donna potesse toccarglieli. **(14)** Non c'è più. Non c'è più caldo. C'è una sensazione di freddo anzi. C'è l'imbarazzo di non aver capito e improvvisa la paura del buio. Una luce. Qualcuno accende una sigaretta. La luce di un accendino. **(15)** La donna intravede appena la bocca e il naso di quello che le fa schifo. **(16)** Che le faceva schifo. **(17)** Lui? E se è stato lui? Certo, è stato proprio lui che adesso soddisfatto cerca di farmi capire qualcosa. Un segno un minimo segno.

narratore (Tempo presente): (13), (15)

erlebte Rede (Tempo presente): (14)

erlebte Rede (Tempo passato per sottolineare ironicamente che la sensazione non è più quella di prima): (16)

monologo interiore: (17)

L'uso del flusso di coscienza in questo racconto rende indubbiamente più vivaci e verosimili i pensieri della protagonista: il lettore si sente direttamente coinvolto nel susseguirsi non sempre coerente del ragionamento. In questo 'mettere a nudo la coscienza' il lettore acquisisce molte informazioni sul personaggio, ad esempio riguardo la sua personalità, che egli deve comunque saper interpretare, senza la mediazione esplicativa del narratore. Utilizzando la 'erlebte Rede', invece, il narratore non scompare, ma resta nascosto dietro il personaggio: egli assume, per così dire, la sua voce e il suo punto di vista, mantenendosi a distanza. In tal modo può commentare indirettamente, tramite l'ironia. Nei brani sopra riportati, ad esempio, attraverso la 'erlebte Rede' il narratore evidenzia lo sforzo della protagonista di riflettere sui suoi pensieri, e nel contempo ironizza il suo compiacimento nell'aver prodotto "un pensiero abbastanza profondo".

L'alternanza di forme narrative diverse è fenomeno che appare in altri racconti. Riportiamo ancora un esempio, tratto dal racconto di Luigi Malerba *Federico e Napoleone*. Federico, il protagonista, vuole vendere la vacca, ma siccome l'animale è vecchio e stanco, accetta il consiglio della moglie di fare ingoiare alla vacca un'anguilla viva, poco prima di portarla al mercato per venderla al mercante Napoleone. Le frasi sottolineate riportano il discorso diretto citato e il monologo interiore¹, quelle in corsivo sono 'erlebte Rede' e quelle in caratteri normali sono la voce del narratore:

¹ Entrambe le forme non sono segnalate da indicatori grafici e possono confondersi. Il monologo interiore esprime soprattutto le riflessioni del personaggio. Per la differenza si veda il capitolo 2.2.4.2.4.

Come idea era una bella idea non c'era niente da dire, ma l'anguilla dov'è? Federico si tirò dietro la vacca fino al Taro, ma nei fondoni l'acqua era ancora torbida per la piena. Pazienza. (...)

(...) Federico beveva e taceva, ma i pensieri continuavano a camminare. Con tutta la sua furbizia questa volta a Napoleone glielo metto dove dico io. Però devo stare attento al vino, stai attento al vino, Federico. E invece continuava a bere.

Nel racconto la narrazione si alterna spesso a forme diverse di discorso riportato: oltre al DIL e al flusso di coscienza, troviamo DD (con e senza introduttori sintattici), monologo interiore e DI. L'alternanza di queste forme vivacizza la narrazione, rallentando e accelerando efficacemente il ritmo. Anche il rapido mutamento di prospettiva (dal narratore ai protagonisti) movimentata il ritmo e, assieme ad altri espedienti stilistici (ad esempio la lingua di tipo colloquiale, la semplicità sintattica e lessicale, il comportamento dei personaggi), favorisce il coinvolgimento del lettore. Verso il finale, nel momento in cui sta per concludersi la trattativa fra Federico e Napoleone, una rapida alternanza di punti di vista (narratore – personaggio) e di tipi di discorso (discorso indiretto, discorso diretto citato, erlebte Rede) movimentata il ritmo, che accelera costantemente fino a culminare nell'improvvisa decisione di Federico di accettare il prezzo proposto da Napoleone. La trattativa termina con una breve frase in DD, che blocca il ritmo della sequenza:

E se provassi a chiedere cinquanta? Ma poi pensò che la differenza fra sedici e cinquanta era più che fra sedici e quaranta e quindi non gli conveniva. Allora che cosa faccio? Gliela do o non gliela do? Nella confusione credette di ricordare che gli aveva fatto inghiottire una anguilla viva, anche se la cosa gli sembrava incredibile. Era andato nel Taro con la vacca, di questo era sicuro. E poi gliela aveva infilata in gola con la testa in giù come aveva detto Angiolina. Allora doveva sbrigarsi perché l'anguilla nella pancia dura poco.
"Andiamo per sedici e pazienza."

In questa confusa serie di pensieri, nella quale il lettore apprende che Federico ha messo in pratica il trucco dell'anguilla suggeritogli precedentemente dalla moglie Angiolina, si prepara la svolta della vicenda, che avviene con la frase in DD: fissando il prezzo, Federico riesce a vendere la vacca e ad imbrogliare l'imbroglione Napoleone.

2.2.4.5. Erlebte Rede nella narrazione in prima persona

La 'erlebte Rede' può trovarsi anche nei racconti in prima persona, sebbene ciò accada raramente e sia più difficile riconoscerla rispetto ai racconti in terza persona. Secondo quanto afferma Dorrit Cohn, la 'erlebte Rede' nei racconti in prima persona si trova solo quando l'io-narrante passa in secondo piano rispetto all'io che vive le vicende.¹ Come abbiamo già osservato precedentemente (capitolo 2.2.4.1.2.), la presenza della 'erlebte Rede' è legata quindi alla differenziazione fra narratore e personaggio. Se nei racconti in terza persona il punto di vista del narratore e quello del personaggio sono generalmente differenti, nei racconti in prima persona in realtà non esiste tale divisione, perché io-narrante ed io-protagonista sono di fatto la stessa persona. Questa considerazione spiega, secondo

¹ "Die erlebte Rede im Ich-Roman [befindet sich] nur dort, wo der Schwerpunkt ganz auf dem erlebenden Ich liegt, wo demnach das erzählende Ich unbetont, ja ungestaltet ist." (Cohn 1969, 308)

Stanzel, la minor frequenza di questa forma nei racconti in prima persona, rispetto a quelli in terza persona:

"Fasst man (...), die Doppelperspektive von Erzähler und Romanfigur als das wesentlichste Merkmal der erlebten Rede auf, dann bietet sich für die geringere Häufigkeit der erlebten Rede in Ich-Erzählungen die Erklärung an, dass Doppelperspektiven dieser Art in Ich-Erzählungen seltener sind als in Ich-Erzählungen, weil diese Doppelperspektive in einer Ich-Erzählung keine wirkliche Doppelung der Perspektive ergibt, denn das erzählende Ich ist und bleibt schließlich mit dem erlebenden Ich doch ‚in persona‘ identisch."¹

Lo sdoppiamento di persona e di prospettiva, tuttavia, può presentarsi anche nei racconti in prima persona. Nel racconto *Il violino*, ad esempio, l'io che narra richiamando alla memoria gli avvenimenti e l'io che li rivive a livello emotivo sono separati e riconoscibili perché possiedono una personalità diversa. Solo alla fine del racconto il lettore apprende che il narratore-protagonista si trova alla soglia della morte: il distacco dalla vita è già stato riconosciuto ed accettato. Mentre l'io-narrante possiede un'esperienza ed una conoscenza che gli permettono di osservare con un certo distacco quanto sta ricordando, l'io-protagonista ha una visione limitata degli avvenimenti e mostra una personalità più consona ai momenti che di volta in volta sta vivendo. L'io-protagonista rivive quindi con maggiore partecipazione emotiva le situazioni rievocate.

Riportiamo questi momenti del racconto; la 'erlebte Rede' viene evidenziata con il carattere corsivo:

[Il nonno] tornava a casa con quelle note in testa e le faceva uscire a tutta forza *e come era possibile che un legno così piccolo avesse tanta voce?*

La 'erlebte Rede' esprime lo stupore dell'io-protagonista, ragazzo curioso ed ancora inesperto.

Venivano stranieri a visitare le nostre montagne. (...) Volevano che io andassi con loro con una fune attorno alla vita a insegnare un percorso. Ma scappavo lontano, *non ero un cane da stare legato a una corda.*

La "erlebte Rede" esprime il risentimento del giovane io-protagonista e il suo anelito all'indipendenza, che sfocia quasi nella scontroosità.

La differenza fra un io-narrante giunto al termine della vita e un io-protagonista che rivive le vicende, è una situazione tipica della narrazione in prima persona di tipo memorialistico. Fra gli esempi letterari più illustri ricordiamo il *Simplicissimus* di J.J.C. von Grimmshausen (1668-69), *Moby Dick* di H. Melville (1851), *A la recherche du temps perdu* di A. Proust (1905-22), *La coscienza di Zeno* di I. Svevo (1923), *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* di Thomas Mann (1954), oltre ai vari romanzi picareschi della letteratura mondiale. Fra io-protagonista e io-narrante si stabilisce una differenza che può portare ad un 'problema di

¹ Nostra traduzione: "Se si concepisce la doppia prospettiva di narratore e personaggio come caratteristica essenziale della erlebte Rede, allora la minor frequenza dell'erlebte Rede nei racconti in prima persona si può spiegare in quanto doppie prospettive di questo tipo sono meno frequenti nei racconti in prima persona che non in quelli in terza persona, perché questa doppia prospettiva in un racconto in prima persona non determina un vero sdoppiamento della prospettiva; l'io-narrante è e rimane infatti identico "nella persona" all'io-protagonista. (Stanzel, ⁶1995, 281)

identità' e che Stanzel definisce come "caratteristica tipica del romanzo in prima persona".¹

Nel racconto *Il violino* assistiamo ad un ulteriore sdoppiamento di personalità: ad un io-narratore, che rievoca immagini e ricordi, si sovrappone a tratti la figura di un io-commentatore, che interpreta le immagini ed i ricordi e li trasforma in giudizi assoluti. La differenza si manifesta nell'uso diverso dei Tempi: l'io-narrante usa i tradizionali Tempi narrativi del passato, cioè passato remoto ed imperfetto, mentre l'io-commentatore usa il presente. Nella *narrazione* al Tempo passato si inseriscono *considerazioni* al Tempo presente, che esprimono un ulteriore distacco dall'io-protagonista. Questi commenti di valore universale, che interrompono il ritmo narrativo, rappresentano quasi una pausa meditativa.²

Riportiamo alcuni brani del racconto, evidenziando i commenti con la sottolineatura:

[Il protagonista ricorda la sua bravura nello scalare le montagne]

Quello che sapevo fare in salita, ripetevo in discesa. Una parete di roccia va carezzata a pelo e a contropelo in discesa, quando gli appoggi dovevo cercarli in basso tra le gambe.

Il commento al Tempo presente esprime un giudizio di valore assoluto, ed è seguito senza interruzione dalla narrazione al Tempo passato.

[Dopo un grave incidente, il protagonista si trova all'ospedale]

In ospedale mi appesero a dei fili, tubi, cavi, disteso come una marionetta. Nel letto accanto un ragazzo stava peggio di me. La sera il camerone si svuotava. Un ragazzo non dovrebbe trovarsi solo quando la vita d'improvviso somiglia a un rumore di passi che in una corsia vanno verso il fondo.

Si esprime un giudizio perentorio.

[Il protagonista è caduto in terra e si accorge che la vita lo sta abbandonando]

Appena compiuto il gesto caddi a terra. Altri centimetri di tonfo, gli ultimi, si aggiunsero ai molti metri molte volte volati a precipizio. Ci sono centimetri e secondi che contengono un riassunto di abissi. Strinsi i denti, la bocca era piena di cenere calda.

Si esprime una constatazione di valore generale.

L'alternanza di prospettive (quella dell'io-protagonista in fasi diverse della sua esistenza, quella dell'io-narrante al termine della vita e quella dell'io-narrante che commenta come 'voce fuori campo') movimentata la narrazione, creando un coinvolgimento più o meno intenso del lettore; suscita inoltre tensione e aspettative verso la risoluzione della vicenda, che si conclude a sorpresa con la morte dell'io-protagonista. La sua morte determina anche la fine dell'io-narrante: il racconto termina infatti con un ulteriore spostamento di prospettiva; questa volta si tratta però di un narratore neutrale, esterno al mondo narrato, che riporta l'ultimo evento in forma impersonale:

L'ultima cosa udita fu il respiro del ragazzo che ricominciava.

¹ "Es ist ein echtes typenbildendes Merkmal des Ich-Romans." Stanzel ¹⁰1981, 33.

² Si vedano a questo proposito il capitolo 2.2.2.2. Tempo narrato e tempo della narrazione, e il capitolo 2.2.8.2. Tempi della narrazione - Sistema dei Tempi nell'atto del riferire.

Anche nel racconto in prima persona *La goccia* di Buzzati si può notare, attraverso il riconoscimento della 'erlebte Rede', una differenziazione tra l'io-narrante e l'io che vive in modo emotivo la vicenda.

Il racconto presenta l'insolito fenomeno che accade in un caseggiato: da qualche tempo, durante la notte, si sente il rumore di una goccia che sale le scale. Il fenomeno, di per sé irrilevante, rappresenta in realtà il sovvertimento della naturale legge di gravità ed è, quindi, causa di angoscia e di insicurezza da parte degli abitanti del caseggiato, fra i quali si trova il narratore-protagonista.

La narrazione dell'io-narrante è interrotta dalle domande (con 'erlebte Rede') che l'io-protagonista si pone e attraverso le quali esprime la sua apprensione. Attraverso l'uso della 'erlebte Rede', l'io-narrante sembra prendere le distanze dalla reazione di paura dell'io-protagonista nei confronti del fenomeno, paura condivisa da tutti gli abitanti del caseggiato. Mentre l'io-narrante mantiene infatti un tono pacato e distaccato, come se osservasse il fenomeno da una prospettiva esterna, l'io-protagonista esprime il suo coinvolgimento attraverso domande piene di inquietudine. Nell'esempio seguente la 'erlebte Rede' del protagonista è in corsivo, quella di altri personaggi è sottolineata.

So di positivo che gli inquilini dell'ammezzato pensano di essere ormai al sicuro. La goccia - essi credono - è già passata davanti alla loro porta, né avrà più occasione di disturbarli; altri, ad esempio io che sto al sesto piano, hanno adesso motivi di inquietudine, non più loro. *Ma chi gli dice che nelle prossime notti la goccia riprenderà il cammino dal punto dove era giunta l'ultima volta, o piuttosto non ricomincerà da capo, iniziando il viaggio dai primi scalini, umidi sempre, ed oscuri di abbandonate immondizie? No, neppure loro possono ritenersi sicuri.* Al mattino, uscendo di casa, si guarda attentamente la scala se mai sia rimasta qualche traccia. Niente, come era prevedibile, non la più piccola impronta. Al mattino del resto chi prende più questa storia sul serio? Al sole del mattino l'uomo è forte, è un leone, anche se poche ore prima sbigottiva. *O che quelli dell'ammezzato abbiano ragione?*

→ Sottolineato: erlebte Rede degli inquilini

→ Erlebte Rede del protagonista (esprime angoscia ed inquietudine)

→ Narratore: tono pacato e distaccato, uso dell'ironia

→ Erlebte Rede del protagonista (esprime inquietudine)

Come si può notare, nello stesso racconto la forma della 'erlebte Rede' viene usata non solo per riportare la voce dell'io-protagonista, ma anche per riportare i discorsi di altri personaggi. Nell'esempio seguente la 'erlebte Rede' riporta le domande di una donna:

Gelosa dell'ordine, per un istante la signora pensò di uscire a vedere. Ma che cosa mai avrebbe potuto trovare alla miserabile luce delle lampadine oscurate, pendule dalla ringhiera? Come rintracciare una goccia in piena notte, con quel freddo, lungo le rampe tenebrose?

→ 'Erlebte Rede': attraverso le domande il personaggio giustifica la sua mancanza di azione

Nell'esempio seguente la 'erlebte Rede' (in corsivo) è invece, probabilmente, la voce dell'io-protagonista mescolata a quella corale degli altri inquilini:

Certe notti la goccia tace. Altre volte invece, per lunghe ore non fa che spostarsi, su, su, si direbbe che non si debba più fermare.

Battono i cuori allorché il tenero passo sembra toccare la soglia.

Meno male, non si è fermata. Eccola che si allontana, tic, tic, → Erlebte Rede: esprime apprensione avviandosi al piano di sopra.

In questo racconto Buzzati usa l'alternanza di forme diverse di discorso (narrazione in prima persona, DD, DIL) come mezzo stilistico per creare tensione, per aumentarla e per mantenerla. Lo strano fenomeno della goccia che sale le scale è presentato inizialmente dall'io-narrante con tono pacato e con una descrizione apparentemente oggettiva. La scoperta della singolarità sconvolgente del fenomeno è affidata al rapido scambio di battute (in DD) di due personaggi. L'inquietudine causata dalla consapevolezza di essere esposti ed impotenti di fronte a qualcosa di sconosciuto e, quindi, non gestibile, è alimentata dall'uso del DIL dell'io-protagonista e degli altri personaggi; i dubbi e le paure non sono infatti espressi in modo esplicito, ma rimangono pensieri a cui non si osa dare voce. La forma del DIL sottolinea questo timore e questa mancanza di fiducia, dai quali l'io-narrante si distanzia.

2.2.4.6. Considerazioni conclusive

L'alternanza di parti narrative e di parti in cui è riportato il discorso dei personaggi determina un certo ritmo nella narrazione. Nel riportare il discorso dei personaggi abbiamo individuato otto forme stilistiche diverse¹ che fanno riferimento alle tre forme grammaticali fondamentali: il discorso diretto (DD), il discorso indiretto (DI) e il discorso indiretto libero (DIL). Nel corpus testuale di questa ricerca sono presenti tutte queste forme, in misura e con frequenza diverse.

Ricordiamo brevemente l'evoluzione che la narrativa occidentale ha avuto in riferimento a questo aspetto e rimandiamo, per informazioni più complete, alla bibliografia riportata nei capitoli precedenti.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento gli scrittori hanno riscoperto ed utilizzato con frequenza sempre maggiore nuove forme per riportare il discorso dei personaggi, prima fra tutte il discorso indiretto libero. Questa forma, in realtà, era già stata utilizzata in letteratura in tempi piuttosto antichi, ma solo con l'affermarsi del romanzo realista (in Francia, in Russia, poi in Germania e in Italia) è stata usata sistematicamente, come alternativa alle forme tradizionali del discorso diretto e del discorso indiretto. Dalla fine dell'Ottocento gli scrittori hanno cercato di riportare i pensieri e le riflessioni dei personaggi in modo più spontaneo e coinvolgente ed hanno assegnato per questo uno spazio sempre più ampio al monologo

¹ Cfr. capitolo 2.2.4.3. Discorso dei personaggi: sintesi e schema riassuntivo

interiore; con lo sviluppo della psicologia e la scoperta del subconscio sono ricorsi, per questa forma di discorso, sempre più frequentemente a schemi associativi ed illogici, abbandonando gli schemi sintattici razionali e coerenti di tipo tradizionale. Questo modo di presentare il pensiero illogico-associativo viene chiamato flusso di coscienza, riprendendo il termine coniato alla fine dell'Ottocento dal pensatore americano William James.

Il DIL e il monologo interiore danno al narratore la possibilità di esprimere discorsi e pensieri dei personaggi senza interrompere la narrazione, ma usando la loro lingua e, quindi, con maggiore immediatezza e vivacità. Dopo la seconda guerra mondiale la lingua italiana di tipo letterario si è avvicinata sempre più alla lingua standard, cosicché nei racconti contemporanei la differenza fra lingua della narrazione e lingua dei personaggi non è sempre evidente. Viene quindi a cadere un elemento di identificazione del DIL tanto che, in mancanza di altri elementi sintattico-stilistici e contestuali, non è sempre facile distinguerlo dalla voce del narratore. Questa caratteristica viene a volte sfruttata per creare effetti stilistici particolari o per preparare la sorpresa del finale. La particolarità del DIL di riportare contemporaneamente il punto di vista del personaggio e del narratore viene inoltre usata per ottenere effetti ironici. Il DIL viene perciò utilizzato per criticare e prendere le distanze da un personaggio 'antipatico', oppure per mettere in ridicolo in modo affettuoso un personaggio 'ingenuo', o per sottolineare con amarezza la disparità fra fantasia e realtà.

Rispetto ai racconti della prima metà del secolo, i racconti contemporanei presentano una concentrazione di varie forme di discorso, che si intrecciano alla narrazione in modo armonico. In tal modo si assiste ad un continuo passaggio di prospettiva, con una netta prevalenza di prospettiva interna, che crea l'illusione di immediatezza e, di conseguenza, un maggior coinvolgimento del lettore nell'andamento delle vicende. L'alternanza di forme e modalità diverse, legate talvolta all'uso di Tempi diversi, movimentano il ritmo della narrazione, che viene a volte rallentato e a volte accelerato, creando tensione nello svolgimento della storia e curiosità per il suo esito.

2.2.5. Forme narrative: narrazione e descrizione

Ogni racconto contiene, in proporzioni variabili, rappresentazioni di azioni e di eventi, che costituiscono la 'vicenda' o la narrazione propriamente detta, e rappresentazioni di personaggi e cose, che si possono definire 'descrizioni'. Secondo Genette:

“la narrazione riguarda azioni o eventi considerati come puri processi e per ciò stesso pone l'accento sull'aspetto temporale e drammatico del racconto; la descrizione, al contrario, poiché si attarda su oggetti o esseri considerati nella loro simultaneità ed in quanto vede i processi stessi come puri spettacoli, sembra sospendere il corso del tempo e contribuisce a spiegare il racconto nello spazio.”¹

La descrizione potrebbe esistere indipendentemente dalla narrazione, mentre quest'ultima non può esistere senza la prima, “forse perché gli oggetti possono esistere senza movimento ma non il movimento senza oggetti.”² In un racconto, però, la descrizione ha un ruolo di dipendenza nei confronti della narrazione: nonostante essa abbia funzioni molto importanti, rimane sempre “ancilla narrationis, schiava sempre necessaria, ma sempre sottomessa, e mai emancipata.”³ La principale funzione della descrizione nella tradizione letteraria classica (da Omero alla fine del XIX secolo) è principalmente di ordine estetico: essa rappresenta un ornamento alla narrazione, una “pausa e una ricreazione nel racconto”;

“la seconda grande funzione della descrizione, la più manifesta fino ad oggi perché si è imposta, con Balzac, nella tradizione del genere romanzesco è d'ordine esplicativo e simbolico: i ritratti fisici, le descrizioni di abbigliamento e di ammobiliamento tendono, in Balzac e nei suoi successori realisti, a rivelare e nello stesso tempo a giustificare la psicologia dei personaggi di cui sono ad un tempo segno, causa ed effetto.”⁴

Le opere dei tre grandi movimenti europei di ispirazione positivista della seconda metà dell'Ottocento (Realismo, Naturalismo, Verismo) fanno largo uso della descrizione, la cui funzione è principalmente quella di rappresentare un ambiente o una realtà nel modo più fedele possibile, come si trattasse di una fotografia. È una descrizione spesso minuziosa e quasi pedante, che concede pochissimo spazio alla fantasia del lettore, che nel cosiddetto “konsequenter Naturalismus” tedesco (“Naturalismo coerente”) si manifesta nella tecnica sperimentale del “Sekundenstil” (“stile della descrizione secondo per secondo”).⁵ Nei romanzi innovativi del Novecento la descrizione minuziosa è passata dal mondo esteriore al mondo interiore e da oggettiva si è fatta soggettiva.

La descrizione è considerata una forma o un aspetto diegetico-narrativo, che si avvale delle stesse operazioni linguistiche della narrazione di avvenimenti. Secondo Genette:

“La differenza più significativa forse sarebbe che la narrazione riproduce, nella successione temporale del suo discorso, la successione egualmente temporale degli eventi mentre la descrizione deve modulare nella successione la rappresentazione di oggetti simultanei e

¹ Genette ³1984, 282

² ibidem, 280

³ ibidem, 280

⁴ ibidem, 281

⁵ Questa tecnica viene adottata persino nel genere drammatico: basti pensare alle lunghe, minuziose descrizioni scenografiche (“Bühnenanweisungen”) dei drammi di G. Hauptmann (1862-1946).

giustapposti nello spazio.”¹

All'interno del *modo narrativo*, contrapposto al *modo drammatico*, narrazione e descrizione hanno perciò fini simili e dispongono degli stessi mezzi.

Il problema della descrizione all'interno del sistema narrativo del testo, generalmente trascurato dai teorici della letteratura, è affrontato sistematicamente da Philippe Hamon², che individua dei criteri rigorosi per definirne il ruolo e le funzioni che essa svolge. Secondo Hamon la descrizione è un punto nodale, valido in sé e non come polo di un'alternativa: narrare o descrivere. Egli raccoglie una serie di questioni alle quali cerca di dare risposta, basandosi sull'analisi di testi narrativi di tipo naturalista, e particolarmente testi di Zola:

1. In qual modo una descrizione si inserisce in un insieme testuale più ampio (racconto o macrodescrizione)? Possiede un *apparato demarcativo-configurativo*, segni-segnali demarcativi, introduttori e conclusivi?
2. Qual è il *funzionamento interno* di una descrizione? È possibile elaborare, e in base a quali criteri, una tipologia?
3. Quale ruolo è riservato alla descrizione nel funzionamento globale del testo in cui si trova inserita (un racconto, ad esempio)?
4. La descrizione tende ad occupare *posti strategici* particolari all'interno del testo che la inquadra (problema della sua *distribuzione*)?³

Hamon individua una serie di segni demarcativi che introducono la descrizione (ambienti “visibili” e posti in luce; particolari personaggi; certe scene tipo; ecc.), che hanno la funzione di evitare uno stacco tra la descrizione e la narrazione. A differenza della narrazione, che presuppone da parte del lettore una competenza di tipo logico,

“un sistema descrittivo prospetta piuttosto un orizzonte d'attesa *lessicale* e *stilistico*, in cui ci si aspettano delle serie semiotiche, in cui le nozioni di inclusione, di rassomiglianza, di contiguità sembrano più importanti che non quelle di trasformazione o di inversione [tipiche della struttura narrativa]”.⁴

La descrizione, quindi, attiva un “paradigma lessicale latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo”. Hamon elenca inoltre una serie di procedimenti di cui si serve l'autore per la descrizione.⁵ Questa tipologia si riferisce a descrizioni di una certa consistenza e si addice perciò più a generi narrativi lunghi che a racconti brevi.

Le funzioni della descrizione individuate da Hamon possono essere così riassunte:⁶

- a) *demarcativa*: sottolinea le articolazioni della narrazione;
- b) *dilatoria*: ritarda un seguito o uno scioglimento atteso;
- c) *decorativa*: mira a produrre un “effetto di reale”, “un effetto di poesia” ecc. in relazione

¹ Genette ³1984, 282

² Cfr. Hamon 1977

³ Hamon 1977, 56

⁴ ibidem, 67

⁵ Si tratta di un elenco di modalità descrittive con il loro opposto. Ad esempio: “leggibilità” (vocabolario della frequenza) vs. “illeggibilità” (vocabolario specializzato); “ordinamento stereotipato di nomenclatura” vs. “nessun ordinamento”; presenza di predicati esplicativi vs. assenza di predicati; ecc.

⁶ L'elenco riassuntivo è ripreso da: Cerina - Mulas (a cura di), 1978, 50

ad un sistema estetico-retorico;

- d) *organizzatrice*: assicura la concatenazione logica, la leggibilità e la prevedibilità del racconto;
- e) *focalizzatrice*: contribuisce all'antropocentrismo del racconto portando un corredo di informazione, diretta o indiretta, su un dato personaggio, in particolare sull'eroe.

Spesso la descrizione è il luogo del testo che rivela il sistema di valori del narratore, l'espressione della sua conoscenza delle regole, delle leggi, delle convenzioni o dei gusti che governano la sua società. Questa competenza si può manifestare nell'inserimento di commenti valutativi, che possono esprimere giudizi estetici (paesaggio bello o brutto, attraente o desolato) o emotivi (senso di rilassatezza, di armonia, di gioia o malinconia).

“Quasi sempre, la descrizione si presenta (...) come uno *spazio normativo*, uno spazio giuridico, che rinvia non solo al sapere lessicale-linguistico del narratore, ma anche alla sua conoscenza delle leggi, delle regole, dei riti, dei rituali, delle etichette che organizzano gli usi sociali in ogni loro aspetto.”¹

La descrizione di un luogo o di un ambiente, inoltre, può caratterizzare il *milieu* del personaggio, con cui si possono dedurre la sua personalità e il suo stato d'animo.

2.2.5.1. La descrizione nei racconti contemporanei

Generalmente un racconto, per la brevità che lo caratterizza, concede poco spazio alle descrizioni: è più facile trovarle nei generi letterari lunghi, dove la loro presenza può influenzare notevolmente il ritmo narrativo ed offrire vasti affreschi di un ambiente, o fare luce sui pensieri e sulle emozioni più intime di un personaggio. Eppure, per quanto scarse possano essere le descrizioni nei racconti, esse sono una parte importante della struttura narrativa.

Nei racconti esaminati la descrizione è parte integrante della narrazione, essa non rappresenta cioè un qualcosa di autonomo, una pausa decorativa di cui l'autore si compiace, ma assume particolari funzioni narrative: serve per preparare o spiegare eventi, per rallentare il ritmo, per creare aspettative o tensione, per caratterizzare un luogo o un personaggio, o per creare una particolare atmosfera in cui inserire l'azione.

Le descrizioni sono sempre molto brevi ed essenziali, formate spesso da sostantivi puri o legati ad uno o più aggettivi qualificativi scelti per creare particolari effetti: coinvolgimento emotivo, distacco ironico, elevamento o abbassamento di stile, risonanza fonica, ridondanza, rimandi simbolici ed altro. Talvolta la descrizione dei personaggi si basa su azioni specifiche e caratterizzanti ed è espressa quindi da verbi, come negli esempi seguenti². Sia l'uso di forme nominali, sia l'uso di forme verbali possono attivare percezioni di tipo diverso (visive, uditive, olfattive, gustative, tattili).

¹ Hamon 1977, 82

² Se la narrazione è al passato, la caratterizzazione e l'attitudine vengono espresse sempre con il Tempo imperfetto. (Cfr. capitolo 2.2.8.2. Tempi della narrazione – Sistema dei tempi nell'atto del riferire)

- Di gradino in gradino viene su, a differenza delle altre gocce che cascano perpendicolarmente, in ottemperanza alla legge di gravità, e alla fine fanno un piccolo schiocco, ben noto in tutto il mondo. Questa no: piano piano si innalza lungo la tromba delle scale lettera E dello sterminato casamento. (*Una goccia*)
- [L'uomo] è vecchio, stanco, non può fornire un normale quoziente di produttività, non è più capace di correre, di rompere, di odiare, di fare l'amore. (*L'Entrümpelung*)
- Ero muto, dalla mia gola non veniva fuori nessuna canzone, ma nelle orecchie suonava una sfrenata danza di nozze quando, sotto lo strapiombo di un tetto, la mano frugava cieca l'appiglio dell'uscita (...) (*Il violino*)
- Già da allora sapevo fare qualcosa di più delle mie compagne. Il radar delle mie antenne era più potente del loro, captavo tutti i rumori del mare e potevo riprodurli con facilità (...) (*Lara*)

Ci dedicheremo in seguito¹ più dettagliatamente alla descrizione in riferimento ai personaggi, e tratteremo qui l'argomento da un punto di vista generale.

Il racconto *L'Entrümpelung* rappresenta un'eccezione: qui troviamo una lunga descrizione degli oggetti di cui si liberano gli abitanti della città nella giornata dell'Entrümpelung, cioè del "grande sgombero". I vari oggetti ammassati sui marciapiedi riconduce alle abitudini, alle attività, agli interessi di coloro a cui appartenevano e rappresentano ricordi di vita diventati superflui o ingombranti. Ogni oggetto è legato a dei momenti dell'esistenza e racchiude in sé particolari emozioni; ma anche il fatto di essere gettato via può rivelare qualcosa dei suoi proprietari. Alcuni oggetti menzionati sono collegati a concetti astratti o di significato simbolico e sottendono concezioni di vita, ideali, ideologie: "i libri che nessuno ha letto, la stinta bandiera nazionale (...), il sacco di dimenticata poesia". Più di una volta si inserisce nella descrizione il commento del narratore, che osserva con amarezza e quasi con cinismo questi oggetti, testimoni della decadenza e della fragilità umana e li definisce e valuta collettivamente: "congerie di rifiuti di ogni genere; cenci innominabili; indescrivibili residui di lunghe e travagliate coabitazioni; intime vergogne giunte all'ultimo stadio dell'usura." Egli li riassume inoltre in una efficace metafora: "le miserie nostre abbandonate sulla spiaggia dalla risacca dei giorni". Questa descrizione prepara l'atmosfera per il principale avvenimento del racconto: lo sgombero dei vecchi, delle persone anziane diventate improduttive e, quindi, un peso sociale da eliminare.

Il campo semantico della descrizione è spesso anticipato da un tema introduttore con coerenza metonimica (le parole che seguono hanno un rapporto logico con quella iniziale) e raramente con coerenza metaforica (i termini che si accostano appartengono a campi diversi). In questo secondo caso la descrizione è simbolica ed acquista un tono lirico. Gli esempi seguenti sono tratti dai racconti che si caratterizzano proprio per questo stile²; le parti sottolineate sono descrizioni di carattere metaforico:

- Era una notte che pareva fatta apposta, un'oscurità caagliata che a muoversi quasi se ne sentiva il peso. E faceva spavento, respiro di quella belva che era il mondo, il suono del mare: un respiro che veniva a spegnersi ai loro piedi. (*Il lungo viaggio*)

¹ Capitolo 2.2.7.3. Caratterizzazione dei personaggi nei racconti contemporanei.

² Si rimanda al capitolo 2.2.8.1. La lingua usata nei racconti contemporanei.

- Prima di diventare vecchio ero già tarlato di fratture. (*Il violino*)
- Girava per i paesi della provincia con automobile e autista presi a nolo (...) nel capoluogo: che era una città, nel cuore della Sicilia, chiusa, arroccata, vibrante di metalliche corde di vento. (*L'esame*)

Numerosi sono i racconti che anticipano nel titolo la descrizione di un ambiente o di una situazione. Nel racconto *La cura delle vespe* la descrizione dell'ambiente è anticipata dal sovra-titolo *Primavera*¹, con il quale vengono convogliate già all'inizio le aspettative del lettore. Questa stagione dell'anno, con le associazioni spontanee e scontate che essa richiama, rappresenta infatti l'ambientazione ideale della storia. La primavera è vista in contrapposizione all'inverno, stagione di torpore e di "dolori reumatici", come periodo di rinascita, di rinnovata curiosità ed intraprendenza, doti con cui combattere proprio i dolori dell'inverno. Il suo effetto sul protagonista Marcovaldo determina l'avvio e lo sviluppo della vicenda. L'inizio del racconto offre una descrizione dell'atmosfera primaverile, come sfondo narrativo:

L'inverno se ne andò e si lasciò indietro i dolori reumatici. Un leggero sole meridiano veniva a rallegrare le giornate, e Marcovaldo passava qualche ora a guardar spuntare le foglie, seduto su una panchina, aspettando di tornare a lavorare.

L'uso stilistico del passato remoto nella frase iniziale presenta il periodo invernale come definitivamente concluso; in tal modo è messo in risalto l'inizio della primavera, che agisce sull'umore del protagonista rallegrandolo e inducendolo ad una contemplazione paziente ("guardar spuntar le foglie").

Altri racconti anticipano nel titolo il campo semantico in riferimento ad un oggetto: *Il violino*, *Una goccia*, *Il registratore*. È interessante notare come in quest'ultimo racconto anche la scarsissima nomenclatura delle parti dell'oggetto in questione riescano a datare la storia. Si tratta di un registratore di tipo vecchio, con bobine a nastro, non ancora in grado di registrare direttamente dalla sorgente (non può infatti eliminare i rumori della stanza). Proprio quest'ultima caratteristica è causa di conflitto fra i due protagonisti.

Il racconto *Viaggio d'addio* lascia prevedere nel titolo una descrizione d'ambiente; il paesaggio che fa da sfondo al viaggio scandisce infatti la successione temporale degli eventi e sottolinea gli stati d'animo dei personaggi. L'incipit mostra subito la stretta connessione tra azione e descrizione:

La macchina si mosse e subito fu al passo giusto su per l'erta strada battuta ma non coperta d'asfalto. Mi volsi indietro a dare l'ultima occhiata al paese di Scanno e subito dopo guardai lei che guidava con la faccia tirata e quasi altera.

Il sostantivo che apre il racconto ("la macchina") dà l'avvio ad una successione di termini in relazione metonimica, che forniscono una scarna descrizione stereotipata dell'oggetto, senza aggiungere ulteriori informazioni che lo possano caratterizzare: *cambio di marcia*, *volante*, *motore*, *parabrezza*, *fari*. L'oggetto acquista nella storia connotazioni particolari, in quanto luogo ristretto che condiziona i movimenti e le reazioni dei protagonisti e che, a sua volta,

¹ *Primavera* è il titolo di una sezione del ciclo di racconti di Calvino intitolata *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*.

subisce le loro emozioni. Lo stato d'animo dei personaggi viene quindi descritto nella relazione con l'oggetto:

(...) seguivo i movimenti esatti, ma insolitamente energici, del piede e della mano sul cambio di marcia.

(...) la guardavo manovrare il volante tranquilla, ma insolitamente imperiosa, su per i gironi della nuda montagna. (...) Essa prova dolore indubbiamente, ma è un dolore ormai accettato – osservavo continuando a non perdere d'occhio l'amarezza contenuta e l'energia del suo viso attento alla strada e alla marcia.

(...) Il rullio del motore cominciava a prendere il sopravvento su ogni altro senso e pensiero.

(...) La macchina ora correva quasi giocondamente (...)

La descrizione inserita nei racconti può offrire una cornice ambientale in cui si svolge l'evento narrato. Il punto di vista è quasi sempre quello dei personaggi. Nel racconto *Il violino*, ad esempio, la giovinezza del protagonista è caratterizzata dallo stretto legame con le montagne, basato sul rischio, sul rispetto, sul senso di armonia e di libertà. Il rapporto privilegiato con la natura, che non lascia spazio ai rapporti umani, è rafforzato dalla menomazione del protagonista, il mutismo. La descrizione della natura è costruita su un elenco regolare e continuo di termini appartenenti al campo semantico "montagne", quasi sempre puri, non accompagnati cioè da aggettivi attributivi. Al termine "monti", presente nella frase di inizio e ripetuto in seguito con il sinonimo "montagne" ("Ero magro, giravo per i monti, allontanandomi dal villaggio."), si associano: *rocce, appigli, appoggi, asperità, precipizi, strapiombi, abissi, cime, pareti (di roccia), salita e discesa, ostacolo spiovente, ghiaione abbagliante, pendio, sassi*. A questi termini, che richiamano implicitamente sensazioni di pericolo e di asperità, fanno da contrappunto le immagini del vento e della vela, che evocano un senso di leggerezza e di precarietà. Le varie sensazioni si fondono nella descrizione finale, dove il senso di piccolezza degli uomini (associati metaforicamente alle formiche), si accompagna alla tenerezza e ad un'orgogliosa sicurezza di sé:

A volte le montagne si scrollano di dosso le formiche. Una scarica di pietre smossa in cima da un corvo basta a scippare via dalla parete le nostre zampette. A volte il vento prova da solo a spingere nel vuoto e soffia, gonfia i panni e fa venire voglia di fare un tuffo nella sua carezza. A me basta spingere un solo dito, il medio, in un buco, in una fessura, per restare all'ancora.

Anche nel racconto *Viaggio d'addio*, come abbiamo osservato precedentemente, la descrizione del paesaggio è particolarmente vincolata ai moti dell'animo del narratore-protagonista e rappresenta la cornice in cui si inseriscono pensieri, ricordi e sensazioni. La descrizione è spesso di tipo lirico: gli elementi menzionati di volta in volta sono accompagnati da aggettivi che li precisano e, contemporaneamente, conferiscono loro significati allusivi e simbolici. Frequenti sono le percezioni visive legate alla luce ed ai colori: *cime violette; luce ferma e rarefatta; riflessi abbaglianti; roccia fulva; altipiano verde; il turchino dei monti; luce intensa; verde e deserto altipiano; luce infranta sui picchi*. Anche le sensazioni acustiche caratterizzano il paesaggio e ne rimarcano la tranquillità: *irreale quiete; rullio del motore; silenziosi e appena un po' assorditi dal rullio del motore*. L'immobilità degli elementi paesaggistici sono in contrasto con il movimento incessante della macchina, metafora dell'inesorabile ed inarrestabile corsa della vita: *solitudini sassose; greggi immobili come ammassi di pietre sotto la luce ferma; greggi e pastori immoti*.

La lingua usata per queste descrizioni è di tipo lirico: come per i testi poetici, esse andrebbero lette ad alta voce, per esaltarne la particolare musicalità, determinata dall'uso frequente di assonanze, consonanze, allitterazioni ed anafore. Una particolare struttura sintattica delle frasi e dei periodi provoca spesso un rallentamento del ritmo e riflette l'atteggiamento contemplativo del protagonista. Ci limitiamo ad un solo esempio:

La strada ora dopo il valico discendeva brevemente per stretti tornanti in mezzo a solitudini sassose finché fummo in un ampio altipiano, aperto alla vista di altre cime violette in lontananza.

Né i rari stazzi sparsi per la distesa dell'erba, né il debole segno dei tratturi, né le greggi immobili come ammassi di pietre sotto la luce ferma e rarefatta dal grande spazio rompevano la irreale quiete.

Nella prima frase ("La strada.....solitudini sassose") i concetti di tortuosità e di strettezza sono riprodotti negli effetti fonici della lingua, soprattutto per la predominanza di vocali strette e per l'affollamento di consonanti: accostamento di consonanti sorde e sonore (st+r), (b+r); di sonore e sorde (n+t); di due sonore (b+r), (r+n) e raddoppiamenti (tt), (zz), (ss). La frase contiene inoltre assonanze ("La strada ora dopo"), ("discendeva brevemente") e consonanze ("stretti tornanti"), ("solitudini sassose"). La frase successiva, che termina il periodo, si contrappone alla prima, sia concettualmente che a livello fonetico: all'ampiezza del paesaggio fa infatti riscontro la predominanza di vocali aperte, fra cui particolarmente la vocale "a", che si pronuncia con la massima apertura del canale orale.

La frase nella seconda parte della descrizione è costruita con una serie di anafore ("né") che spostano il verbo verso la fine e producono quindi un rallentamento del ritmo. La parola chiave è quella finale ("quiete"), sulla quale cade l'intonazione della voce e che ribadisce la particolare atmosfera del paesaggio, già annunciata da una serie di immagini caratterizzate dall'immobilità: i pochi recinti e gli esigui segni sulla terra testimoniano la rara presenza umana; le pecore sono paragonate, nella loro staticità, a pietre; anche la luce è "ferma e rarefatta" e la quiete, infine, risulta "irreale".

Nel racconto *Lara* le descrizioni dell'ambiente marino in cui vive la protagonista, una "piccola aragosta rossa", tendono ad uniformare il mondo animale ed il mondo umano: gli animali hanno sentimenti umani, mentre gli uomini hanno caratteristiche animali; non solo la protagonista-narratrice, che si dichiara subito "diversa da tutte le sue compagne", prova emozioni ed ha comportamenti umani, ma anche gli altri animali marini sono umanizzati: l'astice è "ingrugnito" e "prepotente" e "sempre pronto ad azzuffarsi"; le compagne sono "sciocche" e la prendono in giro, ma poi si lamentano, piangono, e fanno domande assurde; i delfini giocano e ridono; la rana pescatrice si comporta perfidamente. L'uomo incontrato nell'acqua non sembra "tanto diverso dalle creature del mare": ha "lunghe pinne" e gli si vedono gli occhi "dietro la parete trasparente della sua corazza"; fuori dell'acqua, invece, non somiglia "a nessuna creatura marina: forse nel volto, alla testuggine". Queste descrizioni sono funzionali alla storia, che ironicamente mette in discussione la superiorità dell'uomo sull'animale, proprio attraverso le osservazioni falsamente ingenui di un animale.

2.2.6. Luogo dell'azione nei racconti contemporanei

I racconti contemporanei sono ambientati generalmente nei luoghi che l'autore conosce, in cui vive o è vissuto: la città, la montagna, il mare o la campagna italiana. La realtà a cui si riferisce il siciliano Leonardo Sciascia è la Sicilia; quella dei milanesi Gino & Michele è la Lombardia; le storie narrate da Malerba si svolgono nella campagna padana emiliana in cui è nato; quelle di Calvino nelle grandi città industriali del Nord che ben conosce; il racconto della Covito è ambientato a Ercolano, nella sua provincia d'origine. Lo sfondo delle vicende narrate è sempre, quindi, qualche luogo in Italia. Un'eccezione è rappresentata dal racconto *Di nuovo lunedì*: qui l'ambientazione potrebbe essere in uno Stato del Nord America: i nomi inglesi dei personaggi e l'accento ad una società multietnica, con le razze bianca, nera, gialla, ispanica, fanno pensare all'America: i gravi problemi trattati, tuttavia, compaiono sempre più spesso anche nelle cronache italiane e forse non c'è paese che ne sia immune.

Il luogo geografico, tuttavia, non è sempre menzionato; in questo caso l'ambientazione rimane piuttosto vaga e l'indeterminatezza assegna al racconto un carattere emblematico: la storia narrata diventa qualcosa di esemplare, con un messaggio più o meno esplicito sul quale il lettore può riflettere. La citazione di precise coordinate geografiche, invece, colloca la storia in un contesto reale e le conferisce maggiore credibilità.

La rappresentazione del luogo, nel genere narrativo, possiede sempre la caratteristica dell'indeterminatezza, a differenza del genere cinematografico.¹ Il lettore deve integrare con la sua fantasia, con le sue esperienze e con le sue conoscenze i dati riferiti al luogo delle vicende.

La descrizione del luogo e dell'ambiente, il numero e la scelta dei particolari e la precisione nel riportarli dipende dalla funzione che essi hanno all'interno della narrazione. Nella brevità del racconto nulla deve essere superfluo, ma tutto deve essere il più possibile funzionale all'intreccio. I riferimenti precisi a realtà geografiche servono ad esempio per dare credibilità al racconto o per orientare il lettore. Chi ha viaggiato sul treno nel tragitto Bologna-Firenze conosce il fastidio nell'attraversare le numerose gallerie, soprattutto quando la luce non si accende, come succede nel racconto di Gino & Michele *La galleria*. La realtà del pendolarismo nella zona attorno a Milano, la fatica e la monotonia di percorrere ogni giorno lo stesso tragitto per recarsi al lavoro, diventano più familiari se vengono citati in successione i nomi dei vari paesi che il treno attraversa: Calolzio, Osnago, Carate, Arcore, Monza, Sesto...

¹ Anche nel mondo della realtà la percezione umana è limitata: di un ambiente si percepisce solo una parte degli oggetti in esso contenuti; la selezione differisce da persona a persona, secondo il suo grado di coinvolgimento emotivo, di curiosità ed interesse, di conoscenza dell'ambiente e secondo la sua situazione psicofisica. Allo stesso modo anche in una scena cinematografica, pur costruita perfettamente ad immagine della realtà, lo spettatore focalizza la sua attenzione solo su pochi dettagli (soprattutto quelli evidenziati dalla prospettiva dell'obiettivo) e dell'ambiente gli rimane una 'sensazione d'insieme'. Nell'opera narrativa la sensazione d'insieme è fornita dalla descrizione di un certo numero di elementi che fanno parte dell'ambiente, descrizione che può essere solo approssimativa. L'immaginazione del lettore completa a suo piacere i dettagli mancanti. Per eliminare l'attività di fantasia da parte del lettore e, quindi, la tendenza ad interpretare in modo soggettivo la realtà rappresentata, alcuni autori realisti e naturalisti alla fine del secolo scorso sperimentarono l'uso di una descrizione quanto mai precisa e dettagliata degli ambienti (ad esempio Gerhart Hauptmann e Arno Holz).

Il lettore li percorre assieme a Salvatore dell'omonimo racconto (*Salvatore*). I sentimenti che accompagnano il protagonista nel *Viaggio d'addio* acquistano maggior consistenza, se vengono collegati ai luoghi reali che egli attraversa e che cita in precisa successione: il parco d'Abruzzo, il bacino di Barrea, la valle del Sangro con Alfadena, Castel di Sangro, Roccaraso, eccetera.

In questo stesso racconto i luoghi geografici citati sono la cornice più ampia che racchiude il luogo principale della vicenda, la macchina, dove avviene il dialogo della coppia e dove si sviluppano i pensieri dell'uomo. La macchina come luogo di azione è una caratteristica atipica di un racconto di tipo tradizionale: si tratta di un luogo estremamente circoscritto, scelto difficilmente come scena principale di un racconto, ma dove tuttavia l'uomo moderno passa gran parte del suo tempo. Anche nel racconto *Di nuovo lunedì* si trova un breve episodio ambientato all'interno di una macchina, nel quale si evidenzia un aspetto del carattere dei personaggi e la patologia dei loro rapporti: durante una gita la figlia, che non ama viaggiare in macchina e protesta, viene rinchiusa nel bagagliaio dai genitori adottivi, che le dicono scherzosamente che così viaggiano i cani; in seguito essi interpretano i gemiti della bambina come spiritosa imitazione dei guaiti di un cane.

Nel racconto *L'esame*, l'automobile rappresenta invece soprattutto un mezzo funzionale, con cui il personaggio svizzero può raggiungere i piccoli paesi della Sicilia per reclutare mano d'opera femminile. Solo marginalmente l'automobile rappresenta un luogo d'azione, nel quale l'autista cerca inutilmente di stabilire con lo svizzero un rapporto meno superficiale.

Un altro luogo d'azione scarsamente rappresentato nei racconti tradizionali e per certi aspetti simile alla macchina, è il treno: nello scompartimento di un treno si svolgono i due racconti di Gino & Michele *La galleria* e *Salvatore*. Il treno, che assieme alla macchina è il mezzo di trasporto attualmente più utilizzato nella società occidentale, è il principale luogo d'azione dell'intera raccolta di cui fanno parte i due racconti citati, e ad esso fa riferimento il titolo della raccolta: *La locomotiva*.

In alcuni racconti il luogo ha valore solo in quanto cornice entro la quale si svolge una determinata storia e una sua caratterizzazione diventa superflua se non addirittura inopportuna; può trattarsi di un ponte (*Coincidenze*), di un appartamento (*L'avventura di due sposi*, *Il registratore*, *Pantomima*, *Indole comprensiva*), di un paese di campagna (*La scoperta dell'alfabeto*, *Federico e Napoleone*); delle strade di una città (*Il racconto della ragazza col ciuffo*).

Il luogo può assumere nei racconti un significato simbolico, allusivo di una certa realtà; in questo caso non è importante il luogo geografico preciso, ma quello che esso rappresenta: l'incomunicabilità, la frenesia, la disumanità sono problemi che si possono trovare in qualsiasi grande città; la solitudine, l'inquietudine o la paura sono sentimenti che si possono provare in qualunque casa o in qualunque ambiente; in tal caso una città, un appartamento, un ponte assumono valore simbolico universale che si attenuerebbe con una collocazione geografica precisa.

La funzione simbolica del luogo si sovrappone in alcuni racconti a quella di 'contrasto': il mare immenso e minaccioso che i contadini siciliani devono affrontare in cerca di fortuna (nel racconto *Il lungo viaggio*) si contrappone alla terra arida e dura, ma pur sempre familiare; nello stesso racconto l'America è considerata simbolo di benessere, ricchezza e speranza, mentre la Sicilia rappresenta la miseria e la disperazione. Nel racconto *L'esame* sono contrapposte la Sicilia, terra di disoccupazione ma di calore umano, e la Svizzera, terra di lavoro ma anche di razzismo. Il piccolo appartamento dove i due giovani operai da poco sposati vivono (*L'avventura di due sposi*), pur nella sua modestia è considerato il luogo dell'intimità e della tenerezza, in contrapposizione alla fabbrica, causa della loro separazione. La città di Ercolano, dove il dottor Parker esamina i resti degli scheletri ritrovati durante gli scavi (*Scheletri senza armadio*), rappresenta il passato, l'immobilismo, la pigrizia, contrapposta a Milano, simbolo del progresso e della libertà.

La galleria, nell'omonimo racconto (*La galleria*), può rappresentare simbolicamente l'inconscio della protagonista, dal quale prendono forma pensieri, ricordi, desideri: l'intero racconto si basa infatti sullo sviluppo dei pensieri e delle sensazioni di una viaggiatrice in treno durante il tragitto Bologna-Firenze.

Il luogo è anche espressione dello stato d'animo dei personaggi: lo stato emotivo trova spesso concordanza nell'ambiente. L'ottimista Marcovaldo (*La cura delle vespe*) organizza una cura sperimentale con la puntura delle vespe, stimolato dall'inizio della primavera e dal "leggero sole meridiano" che "veniva a rallegrare le giornate". Nel racconto *Viaggio d'addio* il paesaggio dell'Abruzzo, silenzioso, immobile, "tenero e solenne" rispecchia e sottolinea i sentimenti del protagonista, consapevole di vivere la fine di una breve ma intensa relazione affettiva. Le scale buie dello "sterminato casamento", nel racconto *La goccia*, rispecchiano le angosce dei suoi abitanti.

L'ambiente interno, il luogo dove vivono i personaggi, fornisce indizi per individuare a quale categoria sociale i personaggi appartengono ed il tipo di relazione che esiste tra di loro. L'informazione che la casa di Marcovaldo è formata da "una sola stanza in cui dormiva tutta la famiglia" rivela la misera condizione sociale del protagonista, mentre la famiglia borghese Ribaldi (*Pantomima*) possiede un grande appartamento, nel quale può capitare che i familiari, chiusi ognuno nella propria stanza, non si incontrino neppure. La disposizione dell'appartamento della famiglia Ribaldi, con varie stanze che si affacciano sul corridoio e la cucina nella quale lavora la donna di servizio, esclusa dalla vita della famiglia ("sempre chiusa in cucina, non si accorgeva mai di chi entrava e usciva e di quello che avveniva"), rispecchia la mancanza di un vero rapporto tra i familiari, la loro ipocrisia e le loro menzogne. Al contrario, l'unica stanza in cui Marcovaldo vive con la moglie e i quattro figli, costretti ad un'intimità forzata, è testimone del loro affiatamento. "Il vestibolo", "la sala da pranzo" e "la domestica" alludono al benessere sociale di Anna, protagonista del racconto *Indole comprensiva*, mentre i due sposi-operai che lavorano a turni sfasati (*L'avventura di due sposi*), abitano in un caseggiato popolare di un quartiere operaio, "dove ci sono tante donne

che fanno la spesa alla sera”; il loro appartamento ha “uno stanzino da bagno” ed è riscaldato da una sola “stufa”, ma è il luogo della loro unione e della loro felicità. Se i problemi principali, in una famiglia con casa grande, sono la solitudine e la carenza di calore affettivo, in una famiglia che convive in uno spazio ristretto i problemi sono più concreti, legati alla sopravvivenza.

Alcuni racconti mantengono l'unità di luogo, in altri si susseguono scene diverse, in altri ancora si passa da un luogo all'altro, seguendo i pensieri o le divagazioni del narratore. Al primo gruppo appartengono i racconti: *L'avventura di due sposi*, *Il registratore*, *Una goccia*, *Coincidenze*, *Indole comprensiva*, *Pantomima*, nei quali l'azione si svolge nello stesso luogo: un appartamento, un caseggiato, un ponte; del secondo gruppo fanno parte: *La cura delle vespe*, *L'Entrümpelung*, *Il racconto della ragazza col ciuffo*, *Di nuovo lunedì*, *Il lungo viaggio*, *Lara*. In quest'ultimo racconto i luoghi in cui si svolgono gli avvenimenti sono quelli in cui si muove l'insolito protagonista, un'aragosta: il mare, il frigorifero, la cucina. Abbiamo passaggi bruschi da un luogo all'altro nei racconti: *Il violino*, *L'esame*, *Scheletri senza armadio*, *La galleria*, *Salvatore*, causati dalle analessi casuali dei pensieri e dei ricordi dei protagonisti.

2.2.6.1. Prospettiva e mancanza di prospettiva nella descrizione del luogo

La distinzione fra *punto di vista interno* e *punto di vista esterno* nella narrazione¹ riguarda anche il tipo di descrizione di luoghi ed ambienti. Un narratore autorevole ed onnisciente tende a descrivere un luogo in un modo non prospettico (o “aprospectico”), ossia non partendo da un preciso punto di osservazione; un narratore in prima persona, o che assume il punto di vista del personaggio, descrive invece la scena da un preciso punto di osservazione, in quanto egli stesso fa parte della scena. La descrizione rigidamente aprospettica, per quanto precisa e ricca di particolari, non riesce a trasmettere al lettore una concreta impressione dell'ambiente: gli oggetti ed i particolari descritti sono privi di coordinate spaziali che possono orientarlo in una certa direzione (a destra, a sinistra, sopra, sotto, davanti, dietro, di fronte ecc.). La mancanza di prospettiva rende difficile per il lettore calarsi concretamente all'interno della scena e immedesimarsi nella situazione e, se questo succede, è opera della sua individuale capacità immaginativa. La descrizione prospettica, al contrario, permette al lettore di orientarsi nell'ambiente mettendosi nei panni del personaggio e vivendo con lui nella situazione.

Prospettiva e mancanza di prospettiva sono due stili letterari con uguale dignità, che possiedono entrambi vantaggi e svantaggi. Il racconto tradizionale, fino alla fine del secolo scorso, era caratterizzato generalmente dall'assenza di prospettiva. A partire dai romanzi innovativi di G. Flaubert e H. James la narrazione con prospettiva è diventata sempre più frequente, fino a diventare modalità imperante, tanto da acquistare agli occhi dei critici

¹ Cfr. capitolo 2.2.3.

letterari maggiore valore estetico. La descrizione prospettica è di tipo soggettivo: la percezione della realtà è quella personale di chi la riferisce, e di conseguenza la scelta e la focalizzazione dei dettagli sono soggettivi. Il lettore vede e percepisce la realtà in modo mediato, così come gli viene presentata. Il passaggio da un tipo di narrazione a-prospettica-oggettiva ad un tipo di narrazione prospettica-soggettiva avviene in base a motivazioni storiche, ideologiche e letterarie. Alla fine del secolo scorso l'uso della prospettiva è stato introdotto da vari autori in modo sperimentale, nel tentativo di riprodurre nella finzione una realtà che fosse il più obiettiva possibile.¹ Nella ricerca di una narrazione obiettiva ed impersonale che imitasse la realtà, creavano nel lettore l'illusione di trovarsi davanti ad una vicenda direttamente, senza la mediazione di un narratore. Contemporaneamente, nel mondo occidentale, il crollo di certezze e di forti ideologie a cui l'autore poteva fare riferimento, ha portato come conseguenza in campo letterario la rinuncia dell'autore a rappresentare una realtà oggettiva e a ritirarsi dietro il punto di vista dei suoi personaggi.² La rappresentazione della realtà da un punto di vista soggettivo è stata anticipata in pittura dagli impressionisti³ e trasferita nella letteratura all'inizio del secolo. In contrasto con un tipo di rappresentazione realistica della realtà che aveva dominato tutto il secolo precedente, gli impressionisti riproducevano nelle loro opere la realtà secondo la loro percezione personale e soggettiva.

Le descrizioni riportate attraverso le impressioni dei personaggi vengono definite da Chatman "percezioni indirette libere".⁴ La definizione richiama un altro espediente usato dal narratore per mettere in primo piano il personaggio, ossia il discorso indiretto libero (o 'erlebte Rede'), con il quale la narrazione assume chiaramente una prospettiva interna. Un racconto in cui ci sia esclusivamente una narrazione di tipo a-prospettico è in realtà un'utopia. Anche nei romanzi vittoriani, caratterizzati dalla forte presenza di un narratore onnisciente, si trovano parti in cui l'orizzonte di conoscenze del narratore appare limitato. Nei racconti di tipo tradizionale c'è in genere un'alternanza di punto di vista esterno e punto di vista interno.

La presenza o la mancanza di prospettiva influenza anche la sensazione che il lettore prova nei confronti del narratore. Secondo Stanzel:

"Totale Allwissenheit erscheint dem Leser monströs; stellenweise Negation der Allwissenheit vermenschlicht dagegen den auktorialen Erzähler."⁵

Nei racconti contemporanei abbiamo trovato raramente vere e proprie descrizioni di luoghi.⁶ Spesso luoghi ed ambienti vengono appena nominati ed è perciò quasi impossibile distinguere fra presenza o assenza di prospettiva. Dell'appartamento di Marcovaldo (*La cura*

¹ Sono soprattutto lo scrittore francese Gustav Flaubert (1821-1880), l'americano (vissuto prevalentemente in Europa) Henry James (1843 - 1916), i naturalisti francesi e tedeschi ed i veristi italiani alla fine dell'Ottocento.

² Cfr. capitolo 1.4.

³ Uno dei maggiori pittori impressionisti è Claude Monet; il titolo del suo quadro "Impression, soleil levant", esposto a Parigi nel 1874, diede il nome al movimento.

⁴ Chatman 1981, 219

⁵ Nostra traduzione: "Una totale onniscienza appare al lettore mostruosa; una parziale negazione dell'onniscienza rende invece umano il narratore autorevole." (Stanzel ⁶1995, 171)

⁶ V. capitolo 2.2.6.

delle vespe), che egli trasforma in ambulatorio medico per curare i reumatismi con la puntura delle vespe, si dice ad esempio solamente:

Casa sua consisteva d'una sola stanza, in cui dormiva tutta la famiglia.

Il racconto *La goccia* si svolge nel blocco degli appartamenti attorno alla tromba delle scale "lettera E" di uno "sterminato casamento", e non si forniscono altri particolari. Il racconto *Salvatore* è ambientato in un "treno-locale-ferma-a-tutte-le-stazioni", l'azione di *Coincidenze* avviene al centro di "un ponte bianco", "là dove due leoni di pietra si guardavano in faccia da centocinquanta'anni".

Dove esiste una pur minima descrizione, questa avviene secondo una prospettiva interna, ossia dal punto di vista dei personaggi. I pochi elementi dell'ambiente che vengono citati acquistano un valore particolare, a volte simbolico, come "la vecchia sfondata poltrona" su cui siede il protagonista del racconto *Il registratore*; a volte essi rivelano gli interessi ed i pensieri del personaggio. Ad esempio l'unico particolare rilevato dalla viaggiatrice nello scompartimento del treno Bologna-Firenze nel racconto *La galleria* sono le tendine del finestrino, che danno inizio ad una catena di associazioni di idee:

E intanto guardava le tendine del finestrino dello scompartimento di seconda classe e le veniva in mente del gatto che aveva rovinato le tende e delle tende che le aveva regalato sua madre

In *Scheletri senza armadio* la protagonista descrive i luoghi in cui si trova secondo la sua prospettiva (con indicazioni spaziali e direzionali: "scendere" "salire" "digradare"), aggiungendo a volte un commento personale o associando quello che vede ad un ricordo:

E a me Ercolano piace. (...) Mentre scendo per la rampa a spirale che digrada verso lo strato antico, ho l'illusione che l'orizzonte si sollevi e liquidi il passato recente.

(...) Cammino verso il prossimo isolato, dove c'è un edificio a due piani, conservato benissimo. La porta d'ingresso è deturpata da un grassone seduto...

(...) Salgo direttamente al piano superiore, dove si può vedere uno dei pochi appartamenti popolari dell'epoca romana che ci sono rimasti. Sono stanze microscopiche, con la finestrella che affaccia sul cortile, il soffitto molto basso e lo spazio appena appena per un lettino corto. Dè ci sarebbe stata su misura.

Anche nel racconto *L'Entrümpelung* la descrizione dell'io narrante è chiaramente prospettica, arricchita di commenti personali:

Al mattino quando uscii era come se ci fossero state le barricate. Dinanzi a ogni casa, sul marciapiedi, ammucchiata una congerie di rifiuti di ogni genere, mobili sgangherati, scaldabagni arrugginiti, stufe, attaccapanni, vecchie stampe, pellicce sdruccite, le miserie nostre abbandonate sulla spiaggia dalla risacca dei giorni, (...) Guardai in su, era un falansterio immenso e cupo che toglieva la luce, con centomila opache finestre.

I racconti di Sciascia, pur narrati in terza persona, contengono varie descrizioni che rispecchiano il punto di vista dei personaggi e l'uso frequente di metafore e similitudini rivela contemporaneamente il loro stato d'animo. Nelle descrizioni Sciascia usa spesso la sinestesia, la realtà viene cioè percepita attraverso sfere sensoriali diverse (vista, udito, odorato):

Erano già le undici. Uno di loro accese la lampadina tascabile: il segnale che potevano venire a prenderli per portarli sul piroscalo. Quando la spense, l'oscurità sembrò più spessa e paurosa. Ma qualche minuto dopo, dal respiro ossessivo del mare affiorò un più umano, domestico suono d'acqua: quasi che vi si riempissero e vuotassero, con ritmo, dei secchi.

(...) Ma all'undicesima notte il signor Melfa li chiamò in coperta: e credettero dapprima che fitte costellazioni fossero scese al mare come greggi; ed erano invece paesi, paesi della ricca America che come gioielli brillavano nella notte. (*Il lungo viaggio*)

Nel brano seguente, tratto dal racconto *L'esame*, i preparativi fatti dal signor Blaser nella sacrestia per esaminare le giovani concorrenti in cerca di lavoro, vengono seguiti dalle semplici ragazze di paese con un misto di apprensione, timore e curiosità. La descrizione dell'ambiente, con le grandi finestre ed i ritratti di alti prelati appesi alle pareti, rivela la loro prospettiva e, contemporaneamente, rispecchia il loro stato d'animo:

In sacrestia il signor Blaser aveva già tirato fuori le sue cose: le disponeva sul lungo tavolo come strumenti chirurgici, con attenzione, con delicatezza; e davvero pareva che si stesse apprestando, nella sacrestia violentemente tagliata da fasci di sole che spiovevano dalle alte finestre a grata, sotto lo sguardo equivocamente casto e sadico di vescovi ed arcipreti cui la luce dava risalto sulle tele consunte, tra i grandi armadi di noce scuro, nello strano odore di cera e di incenso, di vainiglia e di muffa, una tetra operazione chirurgica o di tortura.

2.2.7. Personaggi: modalità di analisi

Secondo la formula grammaticale che riproduce la struttura elementare di un testo narrativo

$$R_t [C_1 - T - C_2]^1$$

un racconto rappresenta, nel suo nucleo strutturale, la modificazione di una situazione di partenza per opera di uno o più avvenimenti. Gli avvenimenti, di qualunque natura essi siano, influiscono sui personaggi i quali, attraverso le azioni che essi scelgono di fare o di non fare, determinano lo sviluppo della storia. Personaggi ed azioni sono quindi strettamente collegati nel testo narrativo, tanto che alcuni studiosi di narratologia² considerano i personaggi principalmente per le azioni che essi svolgono, chiamate anche "funzioni". Propp³, ad esempio, considerato il fondatore della narratologia, ha analizzato nel 1928 la struttura delle fiabe popolari russe ed ha escogitato un modello narrativo basato su una serie di ruoli narrativi e di funzioni, applicabile a tutte le fiabe.⁴ I personaggi, nella fiaba, valgono in quanto compiono delle azioni o sono coinvolti da funzioni che sono determinanti per l'andamento della vicenda. Propp individua 31 funzioni e 7 ruoli narrativi. La struttura della fiaba implica una concezione semplice della realtà, basata su una netta distinzione tra bene e male, che si rispecchia anche nella tipologia dei personaggi, catalogati secondo i due poli opposti. Questo modello è difficilmente trasportabile al di fuori delle fiabe, troppo schematico e riduttivo. I personaggi delle fiabe, secondo Propp, non sono infatti considerati secondo le loro personali qualità o per il loro carattere, ma hanno valore in quanto determinano, con il loro atteggiamento e con le loro azioni, lo svolgimento della storia. Di conseguenza i personaggi sono considerati secondari rispetto all'intreccio, come evidenzia Segre:

"Propp sembra tenere pochissimo conto [dei personaggi].

Egli li definisce partendo dalle funzioni, e non viceversa; egli li priva di una fisionomia e di un carattere precedente l'azione, e li trasforma in ruoli nel corso dell'azione."⁵

Il modello di Propp può essere applicato al racconto di Benni *La chitarra magica*, che presenta le caratteristiche del genere fiaba e può essere definito come "fiaba moderna" o "anti-fiaba". Qui riconosciamo alcuni ruoli narrativi indicati da Propp: l'eroe (il giovane musicista), il donatore del mezzo magico (il mago Lucifumàndro), l'antagonista (il malvagio Black Martin) e l'aiutante (il manager). I vari personaggi sono descritti nel modo tipico delle fiabe: essi non

¹ R_t è il tempo di riferimento dal quale parte la narrazione ed indica anche il tempo o l'intervallo di tempo in cui avvengono gli avvenimenti (T) che modificano le condizioni (C); C_1 e C_2 sono la condizione di partenza e quella di arrivo; T è l'avvenimento (o gli avvenimenti) che determinano la trasformazione della condizione iniziale. La formula sarà spiegata meglio nel capitolo 2.2.8.2.1. I principali Tempi della narrazione: imperfetto e passato remoto. (Eggs 1993b, 105)

² Narratologia: "Metodologia semiotica che studia le forme ed i modi della narrazione, allo scopo di individuarne gli elementi invarianti." Dizionario Italiano Sabatini Coletti, Giunti, Firenze, 1997

³ Vladimir Propp (1895 – 1970)

⁴ Cfr. Propp 1928

⁵ Segre 1985, 199

hanno caratteristiche proprie ed individuali, ma sono stereotipi, il cui valore è dato dalle funzioni che ricoprono nello svolgimento della storia. La storia, in sintesi, è la seguente: l'eroe si trova in difficoltà, ma, grazie alla sua bontà d'animo, viene ricompensato con una chitarra magica, che gli permette di ottenere il successo. In un momento di debolezza (si addormenta), l'eroe è sopraffatto dalla malvagità dell'antagonista.

Secondo il modello tradizionale, che segue un preciso modello etico riconosciuto e condiviso dal lettore, l'eroe dovrebbe riprendere il sopravvento ed il malvagio dovrebbe essere punito. La fiaba di Benni, però, non segue il copione scontato ed inserisce una variante anomala, ossia il mancato funzionamento del mezzo magico. Lo scarto dalla normale evoluzione della storia distrugge di fatto la fiaba, perché mette in discussione regole e certezze consolidate.

I successori di Propp hanno sentito il bisogno di una nozione più aperta e funzionale di personaggio. Lo studioso Greimas (1917-1992) ad esempio, pur considerando i personaggi del testo narrativo in base alle funzioni che essi svolgono nella vicenda, elabora un nuovo modello, più astratto ed essenziale rispetto a quello di Propp e quindi applicabile anche al di fuori della fiaba. Greimas usa il termine di "attante" (= colui che agisce) al posto di "ruolo narrativo" e traccia uno schema in cui compaiono sei attanti: il soggetto, l'oggetto, il destinatario, l'aiutante e l'oppositore.¹ Gli attanti di Greimas possono essere personaggi concreti, ma anche concetti astratti, come ad esempio il destino o la libertà.

Anche il modello di Greimas è difficilmente applicabile a testi letterari sofisticati e complessi, dove può accadere che le relazioni fra gli attanti si modifichino nel corso della narrazione; inoltre i ruoli narrativi possono essere svolti da vari personaggi ed uno stesso personaggio può assumere ruoli diversi. La complessità degli elementi che contribuiscono a dare una particolare fisionomia al personaggio (caratteriali, storici, sociali, ideologici, psicologici, di linguaggio) rende inadeguate le catalogazioni in ruoli definiti. Il limite delle catalogazioni è in gran parte determinato dal pregiudizio di considerare la nozione di 'personaggio' secondaria rispetto alla nozione di 'azione'. Chatman critica apertamente questa posizione e dichiara:

"Una teoria funzionale del personaggio dovrebbe mantenersi aperta e considerare i personaggi come esseri autonomi e non come pure funzioni dell'intreccio."²

A sostegno di quest'affermazione Chatman considera l'importanza che certi personaggi assumono nell'opera narrativa: essi rimangono impressi nel ricordo dei lettori più del testo dal quale provengono, perché sono paragonabili a persone reali. La loro personalità, infatti, "rimane aperta, soggetta a ulteriori congetture e arricchimenti, analisi e revisioni."³ Chatman riprende la distinzione di Forster (1927) tra "personaggi piatti" e "personaggi a tutto tondo" e considera questi ultimi simili a persone reali, la cui personalità è insondabile e complessa:

¹ Greimas 1968

² Chatman 1981, 123

³ ibidem, 123. Chatman si dichiara in contrasto con la posizione di O.B. Hardison, secondo il quale i personaggi letterari sono pure invenzioni che "esistono solo come parole su di una pagina stampata." (ibidem, 121)

“I personaggi a tutto tondo (...) possiedono una varietà di tratti, alcuni dei quali sono in conflitto fra di loro o contraddittori; il loro comportamento non è prevedibile – sono capaci di mutare, di sorprenderci, e così via. (...) Come gli amici e i nemici della vita di tutti i giorni, è difficile dire come sono esattamente.”¹

Non per questo, tuttavia, è auspicabile un’analisi del personaggio che tratti i personaggi di finzione come se fossero persone reali. Hamon mette in guardia dal pericolo di una “critica psicanalizzante (...) spesso vincolata ad una sopravvalutazione del soggetto”² e sostiene la necessità di considerare i personaggi come elementi del sistema narrativo, che collaborano con gli altri elementi alla realizzazione della struttura narrativa. Secondo Hamon il personaggio di un racconto è una costruzione che si realizza per gradi, durante la lettura; è “un morfema vuoto in origine (...), che diventerà “pieno” soltanto all’ultima pagina del testo”³ in base alle relazioni che stabilisce con gli altri personaggi e gli altri elementi del racconto.

Riteniamo che i personaggi dei racconti contemporanei, in quanto figure realistiche, sfuggono ad una rigida catalogazione per ruoli e funzioni, ma, come elementi di un sistema narrativo, possono essere analizzati in base a criteri oggettivi. La struttura di un racconto moderno, inoltre, non è sempre rapportabile alla formula sopra riportata: talvolta può mancare la trasformazione di una situazione iniziale per mezzo di uno o più avvenimenti. La funzione dei personaggi, perciò, non è sempre legata alle azioni, come nel caso delle fiabe o dei testi analizzati da Greimas, ma dal rapporto con altri elementi della narrazione. Nella nostra analisi dei personaggi prenderemo perciò in esame due aspetti principali:

1. la costellazione dei personaggi e la relazione che si stabilisce fra di loro sulla base di criteri qualitativi, ossia in base alle caratteristiche che li distinguono o li accomunano: differenziazione per sesso, per generazione, per appartenenza sociale, per orientamento ideologico e culturale ecc.
2. la caratterizzazione dei personaggi, ossia il modo con cui si presentano e si fanno conoscere.

Cercheremo inoltre di dimostrare come il racconto contemporaneo, attraverso la scelta di tematiche riguardanti la relazione fra personaggi, si possa considerare lo specchio dell’ambiente sociale e culturale a cui fa riferimento.

2.2.7.1. Categorie di personaggi nei racconti contemporanei

Una prima distinzione nella costellazione dei personaggi può essere fatta in considerazione della loro 'qualità esistenziale', ossia della loro caratteristica di soggetti esistenti nel sistema narrativo. Abbiamo così due coppie di categorie contrapposte:

- personaggi individuali e personaggi collettivi;
- personaggi umani e personaggi non umani.

¹ ibidem, 137

² Hamon 1977, 87

³ ibidem, 97

2.2.7.1.1. Personaggi collettivi

Nei racconti troviamo sia personaggi individuali sia personaggi collettivi. Generalmente i primi hanno un ruolo principale, mentre ai secondi spetta un ruolo secondario. Un gruppo di personaggi visti nella loro collettività è spesso contrapposto ad un personaggio principale, che acquista rilievo proprio attraverso il confronto. Nel racconto *Lara*, ad esempio, l'aragosta protagonista si differenzia dagli altri animali marini per caratteristiche e facoltà non comuni. I vari animali rappresentano gruppi indistinti, definiti come: "le mie compagne", "le aragoste bianche", "i delfini", all'interno dei quali non emergono caratteristiche individuali o rapporti particolari fra i singoli individui. Un altro gruppo contrapposto al personaggio principale è quello degli esseri umani, considerati globalmente come una minaccia per l'animale.

Anche nel racconto *Il violino* il protagonista afferma la propria individualità ed originalità in contrapposizione a gruppi generici, a cui sente di non appartenere: "i ragazzi del villaggio", "i forestieri", "il pubblico".

Nel racconto *La goccia* il personaggio che narra si contrappone e a volte si identifica con la collettività degli inquilini di un caseggiato, e ne denuncia l'incapacità di dominare l'inquietudine e di agire in modo ragionevole. Al gruppo di inquilini si contrappone un altro gruppo, quello degli "altri, delle altre case" che, ignari del fenomeno, rappresentano il mondo esterno e lontano.

Raramente si assiste ad un'inversione di ruoli: in questo caso i personaggi collettivi sono i protagonisti e ad essi si contrappongono personaggi individuali in ruolo subordinato. Personaggi diversi, ma con le stesse caratteristiche, le stesse intenzioni e le stesse aspirazioni, diventano un personaggio unico ed assumono il ruolo principale nella vicenda, come avviene nel racconto *Il lungo viaggio*; qui troviamo un gruppo indifferenziato di contadini che si contrappone ad un singolo personaggio in funzione di antagonista. Il gruppo è visto nella sua coralità: non si evidenzia nessun individuo singolo, nessuno viene chiamato con il proprio nome, nessuno si distingue dagli altri per qualche caratteristica. Non si conosce neppure il numero di queste persone: esse formano una massa indifferenziata accomunata da un'esistenza misera e dallo stesso tragico destino. Il ruolo del personaggio collettivo è quello di vittima di una truffa organizzata dal personaggio singolo a loro contrapposto, il signor Melfa. Nonostante i personaggi trascorrono assieme vari giorni su una barca, in stretto contatto, il loro rapporto non cambia. Per il signor Melfa i contadini rimangono un gruppo compatto, "una informe massa, un confuso grappolo di bagagli". È proprio evitando di individuare nella massa singoli individui con cui stabilire rapporti personali, che il signor Melfa può portare a termine la sua truffa, senza ripensamenti o scrupoli.

Il rapporto di Marcovaldo con i suoi pazienti, nel racconto *La cura delle vespe*, è ben diverso: anche Marcovaldo organizza un'attività illegale per trarne guadagno e stabilisce relazioni con un personaggio collettivo, la "piccola folla d'uomini e donne afflitti [dai reumatismi]", speranzosi di trarre beneficio dall'insolita cura. I vari pazienti del gruppo, che

come tale riveste il duplice ruolo di “destinatario di un beneficio” e di “oggetto di guadagno”, hanno pur sempre un rapporto individuale con Marcovaldo, almeno nel momento in cui si lasciano fare l’iniezione con la vespa e disinfettare con l’alcool.

2.2.7.1.2. Personaggi non umani

Alla categoria di personaggi umani, che possono essere più o meno aderenti alla realtà, si affianca o si contrappone la categoria dei personaggi non umani. Nei racconti esaminati predominano fra questi gli animali: un’aragosta e vari animali marini (*Lara*); vespe (*La cura delle vespe*), una vacca (*Federico e Napoleone*); ci sono inoltre oggetti: una goccia (*Una goccia*); ed esseri fantastici, come il mago Lucifumandro (*La chitarra magica*) e Madame Belzeboth, figura dell’Inferno (*L’Entrümpelung*). Tutti questi personaggi sono parte attiva nella dinamica del racconto: essi interferiscono con i personaggi umani, influenzano il loro comportamento, determinano le loro scelte ed i loro atteggiamenti, condizionano gli eventi. La goccia che ogni notte sale le scale di un caseggiato scatena angoscia e sentimenti di inquietudine negli inquilini ed evidenzia la loro meschinità. La reazione violenta delle vespe, stuzzicate dal bambino, provoca il fallimento della cura escogitata da Marcovaldo e mette addirittura in pericolo la salute dei pazienti. La creatura dell’Inferno, signora Belzeboth, mostra al protagonista quello che le persone fanno nell’intimità delle loro case e smaschera la loro ipocrisia e la loro disumanità. L’aragosta Lara descrive il comportamento degli uomini dal suo punto di vista e turba la loro tranquillità e sicurezza, appellandosi, nel momento di essere gettata in padella, alla possibilità di reincarnarsi. Attraverso l’attaccamento affettivo che il contadino Federico dimostra per la sua vacca, veniamo a conoscenza di tratti del suo carattere e del rapporto che ha con la moglie.

2.2.7.2. Costellazione dei personaggi: tipologia di relazioni

I racconti, nella loro brevità, presentano generalmente pochi personaggi. Alcuni hanno un unico protagonista, che è tuttavia sempre in relazione con altri personaggi (*Il violino*, *La cura delle vespe*, *Lara*, *Indole comprensiva*, *La galleria*, *Scheletri senza armadio*, *Salvatore*). Più frequentemente i personaggi principali sono due, o in un rapporto esclusivo (*L’avventura di due sposi*, *Il registratore*, *Coincidenze*, *L’attrazione del vuoto*, *Viaggio d’addio*, *La scoperta dell’alfabeto*), o in relazione con altre figure (*Di nuovo lunedì*, *Federico e Napoleone*).

Il protagonista è quindi ben riconoscibile e si differenzia dagli altri personaggi soprattutto perché è in relazione con tutti gli altri, determina o subisce cambiamenti, è la causa o la vittima degli eventi principali. La relazione esistente tra personaggi può essere di grande importanza per lo sviluppo della vicenda ed influenzare quindi le azioni e gli avvenimenti. Questo accade anche nel caso in cui il personaggio principale non sia un essere umano.

Le relazioni tra personaggi sono principalmente di tipo qualitativo¹ e si riferiscono a qualifiche possedute o non possedute, oppure possedute in grado maggiore o minore. Le relazioni tra personaggi possono essere quindi di rassomiglianza e di affinità, di opposizione e di gerarchia. Talvolta i personaggi dei racconti sono presentati come 'tipi', sono cristallizzati cioè in un particolare ruolo e, come tali, non hanno neppure un nome proprio. La loro denominazione è legata alla relazione che essi hanno nei confronti di altri personaggi o alla loro funzione nella vicenda: abbiamo così "l'uomo autorevole" (*L'attrazione del vuoto*); "l'autista", "il parroco", "il giovane" (*L'esame*); "la donna" (*Salvatore*); "la servetta", "la padrona", "gli inquilini" (*Una goccia*); "il nonno", "il ragazzo" (*Il violino*); "il figlio del padrone" (*La scoperta dell'alfabeto*); "un uomo", "una donna" (*Coincidenze*). Talvolta bastano i pronomi a determinare il personaggio, come nel racconto *Viaggio d'addio*, dove i protagonisti sono menzionati esclusivamente con i pronomi: "essa", "lei", "io", "noi", e nel racconto *Il registratore*, dove i riferimenti ai personaggi avvengono attraverso i pronomi "lui", "lei".

All'interno dei racconti contemporanei abbiamo individuato una tipologia di relazioni fra personaggi, che riassumiamo nel seguente elenco:

- appartenenza a sessi diversi;
- appartenenza a generazioni diverse;
- provenienza sociale;
- provenienza geografica;
- ruoli nella famiglia;
- ruoli sul lavoro;
- grado di istruzione;
- situazione economica;
- orientamento ideologico;
- aspettative verso il futuro;
- sensibilità e carattere;
- inclinazione ed interessi;
- atteggiamento verso le vicende della vita;
- reazione alle esperienze della vita.

2.2.7.2.1. Esempi di relazione fra personaggi nei racconti contemporanei

Prendiamo ora in esame alcuni racconti, per definire il tipo di relazione esistente tra personaggi e per dimostrare l'importanza che esse hanno nella composizione e nello sviluppo del racconto. L'analisi delle relazioni può avere a volte un peso notevole nell'interpretazione del racconto.

¹ Le relazioni di tipo quantitativo si riferiscono invece alla partecipazione e alla distribuzione delle apparizioni del personaggio nella narrazione: apparizione frequente / infrequente; in momenti e luoghi strategici / non strategici.

Il registratore

Il rapporto fra uomo e donna è il tema principale del racconto: un uomo ricorda momenti pieni di acredine e di aggressività vissuti assieme alla sua compagna, quando stavano ancora assieme. Riascoltando un vecchio nastro di musica classica che aveva registrato tanti anni prima, l'uomo, che ora è solo, distingue assieme alla musica i rumori che a quel tempo la donna aveva provocato con la perfida intenzione di rovinargli la registrazione. La rabbia e il rancore provati allora per la donna si trasformano ora in rimpianto e senso di abbandono.

Di entrambi i protagonisti non sappiamo quasi nulla: sono definiti solo attraverso i pronomi personali LUI e LEI. Si tratta di personaggi 'tipo', in cui il lettore può facilmente identificarsi. Il rapporto fra l'uomo e la donna è raccontato quasi esclusivamente dal punto di vista del personaggio maschile. Egli interpreta i movimenti ed i rumori che lei produce, attribuendole cattiveria ed aggressività; riversa su di lei la sua rabbia e la sua insofferenza, apostrofandola in modo offensivo. Solo quando resta solo, l'uomo rivaluta la donna e soverte completamente la sua scala di valori: dalla denigrazione passa all'idealizzazione.

I due personaggi sono chiaramente contrapposti e la storia si basa proprio sulla loro opposizione, che preclude ogni possibilità di avvicinamento. Alla conflittualità basata sulla differenza di sesso e di ruoli, si associa la differenza di carattere, di atteggiamento nei confronti dell'altro e di reazione all'insoddisfazione. Nella comunicazione di coppia l'uomo usa un linguaggio prevalentemente verbale, mentre la donna usa un linguaggio non verbale: in entrambi i casi, tuttavia, la comunicazione è fortemente emotiva ed i messaggi non passano in modo corretto. La caratterizzazione dei personaggi è indiretta, deve essere dedotta infatti da indicazioni implicite espresse nel testo. Il lettore può tuttavia farsi un'idea del carattere della donna: è attiva, vivace, determinata. L'uomo, al contrario, appare succube, passivo, immobile.

Il rapporto è di tipo conflittuale e si esprime con sentimenti di aggressività, di rabbia, di rancore, di provocazione e di intolleranza. Dal punto di vista dell'uomo, la donna appare dispotica, cattiva, invadente, insopportabile, perché cerca di guastargli per dispetto il piacere di registrare la musica che ama. Nel 'gioco transazionale' però, il comportamento della donna può essere interpretato come un messaggio non verbale di insoddisfazione, come una provocazione che l'uomo non riesce a cogliere. La donna si presenta come la parte attiva, dinamica della coppia, quella che alla fine sa prendere una decisione drastica: interrompere la relazione. L'uomo, al contrario, appare debole, passivo: rimasto solo, sprofonda nell'immobilismo, idealizzando nel ricordo una situazione che, seppure conflittuale, era pur sempre migliore della solitudine attuale. La sua situazione è tragica, priva di prospettiva: non esiste la minima speranza che la donna possa ritornare. I suoni, una volta odiati, restano come testimonianza di qualcosa che è definitivamente morto.

L'analisi della relazione dei personaggi porta all'interpretazione del racconto: il lettore può facilmente identificarsi nella situazione e riflettere sul messaggio implicito.

L'attrazione del vuoto

I due personaggi del racconto si trovano occasionalmente in un rapporto sbilanciato, di tipo gerarchico: Giorgio, il protagonista, si è recato da un personaggio autorevole per chiedergli un favore. Costui lo accoglie benevolmente, lo ascolta con gentilezza ed inizia a parlare, assicurandogli il suo appoggio. La relazione sembra ben avviata e Giorgio può essere certo di ottenere l'aiuto sperato. È in questo momento che scatta qualcosa nella mente di Giorgio: improvvisamente lo assale il pensiero di poter compiere un atto assurdo e completamente fuori luogo, un atto che provocherebbe nel suo interlocutore una reazione grave ed immediata. Questo impulso viene chiamato nel racconto "attrazione del vuoto", perché assomiglia alla pericolosa tentazione di buttarsi nel vuoto, che si può provare a volte, davanti ad un profondo abisso. Si tratta di un gesto semplice ed avventato, che provoca però conseguenze gravissime. Probabilmente è capitato a tutti di avere questo tipo di fantasie, soprattutto in situazioni gravi ed importanti; la presenza di queste fantasie è un fenomeno normale, che l'attività della ragione o del super-ego rendono innocuo e, se limitato all'immaginazione, può suscitare ilarità. Ma se il meccanismo dell'inibizione non funziona, le conseguenze che ne derivano sono spesso molto gravi, certamente spropositate al semplice atto che è stato compiuto impulsivamente. Durante la conversazione il protagonista del racconto è ossessionato dall'impulso di dare uno schiaffo all'autorevole personaggio che gli sta dimostrando benevolenza. Quanto più ingiustificato e grave è l'atto, tanto più la sua fantasia viene solleticata; l'assurdità provoca un'incontenibile ilarità ed un improvviso impulso alla trasgressione. L'esile filo della volontà che trattiene l'impulso si spezza, l'uomo è ritenuto pazzo e viene allontanato.

L'incontro dei due personaggi e l'evolversi della situazione sono narrati dal punto di vista del protagonista, che ci svela i suoi pensieri e le sue fantasie più intime attraverso il discorso diretto del monologo interiore; il suo interlocutore è descritto invece esclusivamente dall'esterno, sia dalla prospettiva del narratore, sia da quella del protagonista. La relazione fra i due personaggi si presenta inizialmente non paritetica, ma di tipo gerarchico: Giorgio ha bisogno di aiuto e il personaggio a cui si rivolge è in grado di fornirglielo. Nel corso del colloquio la differenza fra i personaggi è costantemente rimarcata dal protagonista: nei suoi pensieri ricorre ossessivamente la principale qualità che sancisce la differenza: l'autorevolezza. Il personaggio a cui Giorgio si è rivolto è "autorevole": l'aggettivo diventa un epiteto, una formula fissa con la quale è ribadita la sua superiorità. Al suo confronto Giorgio si sente insignificante e meschino. Il senso di inferiorità e di dipendenza e la consapevolezza di dover essergli riconoscente, inducono Giorgio ad un atto assurdo e sconsiderato, nonostante il personaggio associ all'autorevolezza anche doti positive, quali la cordialità e la gentilezza. L'evoluzione della vicenda è determinata dal conflitto interiore di Giorgio fra la volontà di trattenersi e l'impulso irrazionale di lasciarsi andare. Giorgio non si considera pazzo per aver ceduto all'impulso, ma vittima delle circostanze: è proprio l'assurdità e la gravità dell'atto, infatti, che hanno reso irresistibile la trasgressione.

Scheletri senza armadio

Il personaggio centrale del racconto è la narratrice, che si impone, nel confronto con gli altri personaggi, sia per il gran numero di informazioni dirette ed indirette che la riguardano, sia per l'importanza che assume nella vicenda. L'immagine che essa vuole dare di sé è quella di una donna sicura, disincantata, disinibita, che si è affermata sul posto di lavoro grazie alla sua determinazione e alle sue capacità. Il tono ironico, quasi cinico, che usa per la descrizione della situazione iniziale, la caratterizza ancora prima di presentarsi: la qualità che la distingue è infatti l'ironia, attraverso la quale esprime il suo distacco dalle persone e dall'ambiente che la circonda e che si trasforma spesso in sarcasmo, dissacrazione, disprezzo. I personaggi con i quali entra in relazione sono descritti sempre dal suo punto di vista e sono sottoposti ad un esame preciso ed impietoso. Nella descrizione di sé e degli altri la narratrice-protagonista si rivela un'osservatrice attenta ed acuta, pronta a cogliere più le debolezze che i pregi. Le relazioni con gli altri personaggi non sono mai paritetiche, ma rivelano un senso di superiorità che può manifestarsi con compassione e tenerezza (per la piccola amica), con disapprovazione (per gli amici, la sorella, il nipote), con disprezzo (per gli uomini in generale, per chi ha fatto scelte diverse dalla sua), con diffidenza (per il dottor Parker), o con avversione (per chi approfitta di lei o intralcia le sue ambizioni). Nessun personaggio si salva nel confronto con lei, nemmeno quelli del passato, evocati nel ricordo. La piccola, timida amica dei tempi del liceo, vittima di una triste situazione, non è oggetto di pietà, ma di biasimo, per non essersi rivolta a lei in cerca di aiuto. I vari personaggi che compaiono nel racconto hanno il compito di mettere in luce le caratteristiche della protagonista, di rivelare episodi che hanno segnato la sua vita o di esaltare tratti del suo carattere. Le doti che essa si attribuisce direttamente o che si rivelano indirettamente, risultano quasi sempre da un confronto per difetto: l'intraprendenza, la fermezza, la consapevolezza emergono particolarmente nel confronto con i compagni di scuola; l'indipendenza, l'emancipazione e la combattività emergono nel confronto con l'amica, la sorella e le altre donne lavoratrici; la sua durezza e la sua disciplina sono contrapposte alla volgarità e all'ipocrisia del custode stupratore e del cognato infedele. Il lettore attento non si lascia però ingannare dal punto di vista arbitrario e soggettivo della narratrice: le qualità che essa dichiara con consapevolezza ed orgoglio misti ad auto-ironia, sono offuscate dalla mancanza di benevolenza e di tolleranza nei confronti degli altri. Tutti i suoi rapporti sono infatti basati sulla conflittualità e sull'antagonismo: il dottor Parker, il personaggio centrale dell'episodio, è visto come un potenziale nemico o concorrente; lei lo sospetta di "giocare il suo stesso gioco" e di mettere in pericolo la sua ascendenza sul nipote. L'obiettività nella descrizione del dottor Parker risulta di conseguenza inquinata, con la predominanza di ironia ed insinuazione (potrebbe avere un'attenzione di tipo omosessuale nei confronti del nipote). Anche la relazione apparentemente privilegiata con il nipote si basa sull'opposizione; le qualità del ragazzo sono in antitesi con quelle della donna e sono considerate come difetti: la dolcezza e la tranquillità sono interpretate come mancanza di volontà e debolezza di

carattere. L'intenzione della donna di cambiare il nipote, di farlo diventare più simile a lei, la pone in antagonismo con la sorella ed il cognato e con il dottor Parker. Ha già in mente che cosa dovrà fare il nipote nel futuro, per lui ha già pronto un piano, senza interpellarlo: vuole strapparla al suo ambiente familiare ("un ambiente soffocato in cui vive come un mollusco") per farlo studiare a Milano ("gli farò frequentare la Bocconi"), ospitato nella sua casa (nella "stanza per gli ospiti che non adopero mai"). Nel suo interessamento per il nipote la donna è animata da buone intenzioni, ma anche dal tornaconto personale di mitigare la solitudine ("a me basta che faccia un po' di compagnia.").

L'intreccio del racconto si basa proprio sul tipo di relazioni che la protagonista ha con gli altri personaggi. La sicurezza, la determinazione, la spontanea attitudine all'ironia ed al sarcasmo si rivelano infatti come una maschera che nasconde la solitudine e l'incapacità di stabilire contatti umani soddisfacenti e si rivelano quindi come un tentativo di difesa. La conclusione del racconto appare perciò scontata: anche il rapporto con il nipote, nel quale ha riposto tante aspettative e speranze, non può funzionare.

2.2.7.2.2. Coinvolgimento o estraneità ad un problema che interessa altri personaggi

Nei racconti troviamo alcuni personaggi, la cui funzione non è catalogabile in base a rapporti di tipo interpersonale. Il ruolo che essi rivestono nella storia è quello di mantenersi estranei alle esperienze che i protagonisti vivono, e di trovarsi per questo in una situazione contrastante alla loro. Nei racconti esaminati troviamo raramente questa funzione legata ai personaggi, ma abbiamo voluto ugualmente evidenziarla, perché contribuisce a mettere in rilievo la posizione di un personaggio o ad accentuarne il carattere. Nel racconto *La goccia* la funzione di questi personaggi, individuati come gruppo generico e definiti "gli altri, delle altre case", è quella di sottolineare l'angosciante realtà in cui si trovano i protagonisti, gli inquilini di un caseggiato. Questi, durante la notte, sono tormentati dalla consapevolezza che una goccia, sovvertendo la legge di gravità, sta salendo le scale del loro caseggiato. Il fenomeno, che provoca inquietudine soprattutto nel buio e nel silenzio della notte, differenzia coloro che ne sono coinvolti da tutti gli altri abitanti della terra, che ne sono estranei. Anche se tra gli inquilini si distinguono atteggiamenti e reazioni diverse, il coinvolgimento al problema accomuna tutto il gruppo, che diventa nel suo insieme vittima di un destino insondabile. Il confronto con quelli che sono estranei al fenomeno, rende ancora più isolato ed angosciato il gruppo di quelli che questo fenomeno lo stanno vivendo.

Anche nel racconto *Il violino* troviamo dei personaggi catalogabili in base alla non-condivisione di una caratteristica che rende tipico il personaggio principale. Qui il carattere forte e solitario del protagonista è messo in risalto dalla sua capacità di scalare le montagne con le mani nude, che lo rende eccezionale nei confronti di altri personaggi, fra cui i "forestieri", che hanno bisogno di "funi e chiodi" per compiere l'impresa.

Il ruolo di questi personaggi è quindi quello di porsi come oggetto di confronto; il rapporto

che essi stabiliscono con altri personaggi della storia non contribuisce allo svolgimento dei fatti, ma è in funzione della loro caratterizzazione.

2.2.7.3. Caratterizzazione dei personaggi nei racconti contemporanei

Il modo di rappresentare il personaggio in un testo narrativo si è modificato notevolmente nell'ultimo secolo: l'intenzione dell'autore non è più quella di riprodurre in modo verosimile una realtà e dei personaggi che egli ben conosce e dei quali sa spiegare i comportamenti ed i pensieri. Dall'inizio del Novecento l'attenzione dell'autore si è rivolta a registrare le inquietudini interne del personaggio, a dar voce al suo inconscio e ai suoi sentimenti apparentemente irrazionali. Influenzata dalle teorie psicoanalitiche di S. Freud, che si inseriscono su una situazione sociale e politica problematica e complessa, la letteratura sposta il punto di osservazione dall'esterno all'interno del personaggio, dando voce ai suoi pensieri ed alla sua vita interiore. Il personaggio ed il suo punto di vista assumono quindi un'importanza particolare, anche perché spesso personaggio e narratore della storia coincidono. L'idea di osservare attentamente quello che avviene nella psiche umana e di dare più importanza ai pensieri ed ai moti interiori che non alle parole ed ai fatti, compare piuttosto tardi nella letteratura ed è la conseguenza di una lunga evoluzione. I personaggi dei primi documenti letterari (poemi epici, saghe) non hanno una vera caratterizzazione, ma sono sempre uguali a se stessi, imperscrutabili, statici e prevedibili:

“I personaggi sono, nelle storie primitive, invariabilmente ‘piatti’, ‘statici’ e assolutamente ‘opachi’. Gli stessi epiteti ricorrenti della narrativa formulaica sono un segno della mancanza di rilievo di questa caratterizzazione.”¹

La descrizione dell'evoluzione interiore di un personaggio è un motivo di derivazione cristiana: fra gli esempi più famosi troviamo l'autobiografia di S. Agostino ed il poema Parzival; la narrativa accoglie presto questa novità, da cui resta escluso il dramma: qui, infatti, il personaggio si presenta solo attraverso l'azione e il discorso, mentre la sua vita interiore rimane inaccessibile. Nei testi narrativi di tipo tradizionale, con un narratore onnisciente, i pensieri e l'interiorità dei personaggi possono essere dichiarati esplicitamente, perché il narratore conosce i suoi personaggi meglio di chiunque altro. Laddove il narratore si ritira dietro i personaggi e ne sa quanto loro, le caratteristiche interiori dei personaggi devono risultare da indizi indiretti, ossia dalle loro azioni e dai loro discorsi. Nei racconti che abbiamo scelto predomina questo tipo di narratore: il lettore, perciò, non si fa un'idea dei personaggi fidandosi di quello che dice il narratore, ma basandosi su quello che i personaggi fanno ed esprimono.²

A differenza di un testo narrativo lungo, come ad esempio il romanzo, in un racconto manca generalmente l'evoluzione del personaggio: l'arco di tempo in cui si svolge l'azione è

¹ Scholes - Kellogg 1970, 206

² Il problema del punto di vista è trattato nel capitolo 2.2.3. Narratore: punto di vista della narrazione.

infatti troppo breve. Spesso il tempo narrato si riduce a poche ore o a pochi giorni. Nei racconti dove il tempo si dilata, attraverso flash back del protagonista o spiegazioni del narratore, l'evoluzione del personaggio si riduce a rapidi istanti rievocati nella sua memoria o sintetizzati dal narratore. La vita della protagonista del racconto *Indole comprensiva*, ad esempio, viene riassunta dal narratore in poche frasi:

“Anna fin dal giorno in cui, a vent'anni, abbandonò l'accademia di Belle Arti, e a ventidue si lasciò sposare dal quarantenne Aldo Bertarotto, magnate del cemento, e a ventisette, col secondo figlio maschio e una nurse di Zurigo, chiuse il tema discendenza, non ha fatto nient'altro.”

Il carattere indolente e passivo del personaggio è interpretato dal narratore sulla base delle scelte (o meglio: non-scelte) fatte nei momenti più significativi della sua vita. La personalità di Anna e la sua mancata evoluzione passano quindi attraverso il filtro del narratore onnisciente.

Nel racconto *Salvatore* sono riassunti in poche frasi quasi venti anni di vita del personaggio femminile:

“(Sua madre) ... non aveva mai voluto ricostruirsi una vita, bella com'era. Aveva continuato a tirar la carretta, tutti i giorni anche lei a lavorare a Milano e a farsi venire il gomito della lavandaia a pulire vetrate e a spolverare scrivanie.”

Questa dichiarazione, espressa dal punto di vista del figlio protagonista, spiega il carattere della donna e offre contemporaneamente una chiave per comprendere il rapporto particolare esistente tra madre e figlio, che è il tema principale del racconto.

Anche nei racconti dove la memoria del protagonista-narratore rievoca episodi passati, come in *Scheletri senza armadio* e *Il violino*, l'evoluzione del personaggio è sintetizzata dal narratore, che sceglie arbitrariamente i ricordi e li presenta secondo il suo punto di vista: la protagonista del primo racconto attribuisce il suo successo nel lavoro alla forza di carattere e cita come conferma alcune situazioni che ha vissuto (rapporto con i compagni; trasferimento al Nord; aborto); il protagonista de *Il violino* attribuisce le scelte della sua vita all'esigenza di libertà, guidata dal suono del violino del nonno morto. Nel racconto *Lara*, dove l'io-narrante, un'aragosta, passa in rassegna tutta la sua vita, l'evoluzione è sintetizzata nella breve dichiarazione di essere diventata “esperta e veloce”:

Ormai ero un'aragosta grossa e rispettata, avevo già avuto trecentomila figli (...) Ero così esperta e veloce da sfuggire a qualsiasi piovra... (*Lara*)

Evidentemente l'intenzione dell'autore non è quella di seguire le trasformazioni del personaggio, ma sembra essere piuttosto quella di ironizzare il mondo degli uomini attraverso il punto di vista di un animale.

Le informazioni che vengono riportate in riferimento all'evoluzione di un personaggio sono sempre inferiori a quelle che vengono taciute e il lettore deve considerarle con molta attenzione, valutarne l'importanza all'interno dell'intreccio, integrarle con la propria fantasia ed interpretazione, confrontarle con i dati che ricava dalla descrizione diretta ed indiretta del personaggio.

Generalmente in un racconto, che deve fare i conti con uno spazio narrativo ristretto, la

descrizione dei personaggi è ridotta all'essenziale ed è funzionale al testo. L'indugiare sulla descrizione di un personaggio evidenzia generalmente la sua importanza e la sua funzione nella vicenda; ma può anche essere un espediente per rallentare l'azione e creare tensione; oppure per distogliere l'attenzione del lettore e preparare un effetto imprevisto. La caratterizzazione dei personaggi avviene raramente in modo esplicito e diretto, anche in presenza di un narratore onnisciente. Le caratteristiche fisiche e la personalità dei personaggi si ricavano piuttosto da elementi indiretti, disseminati all'interno del racconto. Bisogna cioè osservare l'atteggiamento ed il comportamento che i personaggi tengono nei confronti della situazione; le parole ed i pensieri che essi esprimono; la lingua e le espressioni che essi usano; il rapporto che hanno con gli altri personaggi; il legame che hanno con le cose e con l'ambiente, ecc. L'immagine che si ricava dei personaggi è comunque sempre parziale. Gli elementi che si raccolgono sono quelli necessari per la dinamica del racconto: non c'è compiacimento estetico-descrittivo. L'interpretazione del lettore si basa sulla connessione degli elementi che gli vengono offerti: spesso vi sono diverse interpretazioni possibili, che devono essere verificate da un'attenta analisi dell'intreccio.

Nel racconto *Viaggio d'addio*, ad esempio, dove la storia si esaurisce nelle poche ore di un viaggio, la caratterizzazione dei personaggi è ridotta all'essenziale: il narratore-protagonista offre scarsissime informazioni su se stesso e sulla sua compagna di viaggio. Gli elementi che descrivono la donna sono solo tratti di carattere filtrati dal punto di vista del narratore-protagonista. Il lettore non ha elementi sufficienti per ricavare un'immagine più obiettiva di quella che gli offre il narratore, che la osserva silenzioso e quasi imbarazzato durante l'ultima gita in macchina: "guidava con la faccia tirata e quasi altera"; il suo viso dimostra "amarezza contenuta ed energia"; "la guardavo ora dominare ora sfidare con altera compostezza l'irreparabile ovvia contrarietà dell'epilogo". Il narratore ci offre il ritratto di una donna orgogliosa, rassegnata, composta, consapevole che la storia sentimentale appena vissuta non possa avere un seguito.

Anche nel racconto *Il registratore* le informazioni sui personaggi sono molto scarse e sono filtrate dal punto di vista del personaggio maschile. L'intenzionale aggressività della donna nella situazione passata (quando, con i suoi rumori, impediva all'uomo di registrare musica) e la sua idealizzazione nella situazione presente (ora i rumori della donna sono più graditi della musica stessa) non sono prove attendibili del suo carattere. Il rapporto fra l'uomo e la donna riflette il punto di vista soggettivo. Dagli scarsi elementi che ha a disposizione, il lettore riesce tuttavia a farsi un'idea del carattere dei due protagonisti: la donna è attiva, vivace, determinata; l'uomo, al contrario, appare succube, passivo, immobile.

Il racconto *La scoperta dell'alfabeto* sembra adottare in modo rigoroso la tecnica naturalista e verista dell'"impersonalità", secondo la quale il narratore tende a scomparire, per lasciare il campo libero al personaggio. Il narratore introduce i personaggi, ma non li descrive e non riporta i loro pensieri: il lettore deve dedurre l'interiorità ed il carattere direttamente

dalle loro parole e dai loro atti. Il contadino che apprende l'alfabeto dal figlio undicenne del padrone dimostra, con la sua tenacia e le sue domande, curiosità, impegno e bisogno di ridurre la teoria alle sue esigenze pratiche:

(...) perché hanno messo prima la A e poi la B?" (...); "Voglio imparare a mettere la firma.

Rivela inoltre di saper riconoscere i suoi limiti:

Adesso mi sembra che basta, per la mia età.

e di provare soddisfazione per i risultati conquistati:

(...) quando trovava [una parola] che conosceva era contento come se avesse incontrato un amico.

La sua semplicità ed ignoranza emergono inoltre dall'uso non corretto dei modi verbali: l'uso dell'indicativo al posto del congiuntivo è tipico, infatti, della lingua parlata delle persone poco colte:

Adesso mi sembra che basta.

In altri racconti, invece, la caratterizzazione del personaggio avviene esclusivamente attraverso la rivelazione dei suoi pensieri. Le informazioni che riguardano la protagonista del racconto *La galleria*, ad esempio, sono fornite dal flusso dei suoi pensieri. Sappiamo che è partita da Bologna ed è diretta a Firenze, dove ha un appuntamento; che ha una madre "che sta benissimo" ed una nonna longeva; ha 27 anni, è bella, con "i suoi seni piccoli"; è single per libera scelta e non ha una relazione con un uomo da quasi un anno: il fatto sembra pesarle, se ha contato addirittura i giorni, esattamente 328 giorni. Ha un gatto che le è stato regalato dalla madre; segue le vicende sentimentali dei personaggi televisivi (il rapporto del presentatore Frizzi con Rita Dalla Chiesa); è combattuta fra il desiderio di accettare un'avventura con uno dei compagni di scompartimento e l'indignazione di essere stata toccata e baciata nel buio della galleria, senza sapere da chi. È cattolica praticante: in caso di cedimento al peccato pensa di andare a confessarsi. La curiosità di sapere chi è il possibile amante, è più forte dell'offesa subita e la rabbia si trasforma in accondiscendenza. Nessuno però approfitta della sua disponibilità, né soddisfa la sua curiosità. Anche la lingua usata nei flussi di coscienza rivela tratti del carattere: è una donna disinibita che ricorre con disinvoltura ad espressioni piuttosto volgari, per lo meno quando si rivolge a se stessa. Cerca di darsi un contegno serio ed impegnato, imponendosi "pensieri profondi", ma la sua mente tende spontaneamente ad associazioni banali e materiali.

Il racconto *Coincidenze* presenta un modo insolito per caratterizzare i personaggi. I protagonisti sono un uomo e una donna che si incontrano regolarmente su un ponte e che un giorno si fermano per rimarcare una serie di coincidenze che li accomuna. Essi rappresentano lo stereotipo dell'uomo e della donna di certa letteratura romantica e di certi generi di evasione divulgati recentemente anche dalla televisione, come la 'soap opera' e la 'serial story', che hanno conquistato grande 'audience'. Le informazioni relative ai personaggi sono quasi inesistenti: i pochi indizi vengono forniti soprattutto dalla descrizione psicofisica che i personaggi fanno di se stessi. L'uomo e la donna sono perfettamente simmetrici: ognuno di loro rispecchia i sentimenti, i pensieri e le fantasie dell'altro, raggiungendo la perfetta sintonia. Entrambi sono in grado di completare esattamente la frase che l'altro inizia

e le loro battute sono perfettamente interscambiabili: quello che uno dice è esattamente quello che l'altro pensa. Il loro uso linguistico conferma questa simmetria: all'espressione dell'uomo "gentile signorina" corrisponde quella della donna "cortese signore"; se l'uomo dice solo "signorina", la donna risponde solamente con "signore"; il saluto di commiato è perfettamente uguale in entrambi: "La saluto." Anche le rare indicazioni che ci fornisce il narratore sottolineano questa simmetria e corrispondenza: i personaggi sono presentati all'inizio della storia come un uomo ed una donna che avanzano simultaneamente l'uno incontro all'altro dalle due estremità di un ponte, fino ad incontrarsi esattamente nel centro; lui è "con ombrello e cappotto", lei "con cappotto e ombrello". Quando gli occhi dell'uomo brillano, brillano anche quelli della donna. Quando l'uomo parla sospirando, la donna risponde sospirando a sua volta. Le varie coincidenze citate dai personaggi, ossia le situazioni ed i particolari che li accomunano, in realtà non aggiungono nessun dato utile alla loro caratterizzazione. Sappiamo che si incontrano sempre nello stesso punto del ponte (ma di quale città?); amano gli stessi autori (ma non sappiamo quali); entrambi sorridono ed arrossiscono quando si incontrano, le loro mani tremano ed il cuore batte più forte, provano una piacevole sensazione di leggerezza: il pudore, la timidezza, la tenerezza sono però sentimenti tipici di ogni innamorato; hanno le stesse stereotipate fantasie romantiche. Quando cercano una spiegazione razionale alle varie coincidenze, esprimono entrambi luoghi comuni e ripetono frasi banali, prive di autentico significato. Possiamo affermare paradossalmente che la caratterizzazione di questi personaggi consiste nello smantellamento di una loro possibile caratterizzazione; quello che li rende 'caratteristici', che li differenzia in quanto personaggi, è la mancanza di tratti caratteristici, di indicatori di personalità; sembrano due burattini privi di vita e sentimenti propri: i loro gesti, le loro parole, le loro emozioni sono la ripetizione meccanica di luoghi comuni, la recitazione di un copione già scritto a cui si attengono.

Un personaggio può essere caratterizzato anche dai rapporti che stabilisce con altri personaggi. Un esempio evidente è il racconto *Federico e Napoleone*. La personalità del contadino Federico è definita attraverso il rapporto che ha con la moglie, un rapporto essenziale e scontato, senza bisogno di lunghi discorsi; attraverso l'atteggiamento nei confronti della vacca, alla quale è affezionato e dalla quale si separa malvolentieri quando è diventata vecchia; e attraverso il comportamento che tiene con il mercante Napoleone, da cui è stato imbrogliato, ma che riesce ad imbrogliare a sua volta. Ne esce un'immagine di contadino semplice e pratico, bonariamente burbero e sufficientemente furbo, tanto da truccare la vendita della vacca e volgerla a proprio vantaggio.

Anche Marcovaldo ed i suoi familiari sono per gran parte caratterizzati dai rapporti che hanno tra di loro e con altri personaggi. Ulteriori informazioni su Marcovaldo derivano da altri racconti, che formano assieme un intero ciclo, o un sistema completo, di cui ogni singolo racconto rappresenta però un'entità indipendente. Dalle relazioni che Marcovaldo ha con gli amici (il vecchietto Rizieri) e con i familiari (la moglie e i quattro figli) si deducono i tratti del

suo carattere: è ottimista e disponibile, intraprendente e volenteroso ed ha spirito organizzativo. Il fallimento della cura con le vespe, da lui sperimentato, dimostra la sua ignoranza e la sua faciloneria, ma anche, alla fine, il silenzioso (e doloroso) riconoscimento dell'errore.

2.2.7.4. Tematiche relazionali: racconti come specchio di un ambiente sociale e culturale

Le relazioni fra i personaggi possono essere considerate come nuclei tematici del racconto: esse possono rivelare in modo implicito o esplicito i modelli culturali e le problematiche dell'ambiente a cui fanno riferimento. Nel corpus testuale di questa ricerca abbiamo individuato tre situazioni relazionali principali, all'interno delle quali emergono particolari tematiche:

- Legami di parentela
- Relazioni affettive
- Rapporti di lavoro o di interesse

2.2.7.4.1. Relazioni familiari e legami di parentela

Le prime relazioni che un essere umano stabilisce nella vita sono quelle interne all'ambito familiare, con la madre, il padre, i fratelli, ai quali si aggiungono i nonni, gli zii, i cugini: più numerosi sono i familiari e più stretti i loro contatti, maggiori sono le possibilità per un individuo di avere rapporti di tipo diverso. Il mito della famiglia italiana numerosa e rassicurante, luogo di rifugio per l'individuo, è assente nei racconti esaminati. Questo mito è addirittura smascherato: dietro la facciata di rapporti familiari sinceri ed idilliaci viene spesso mostrata al lettore una realtà di miserie umane, dalla quale nessuna classe sociale è esente. Ad esempio il perbenismo e l'ipocrisia che caratterizzano i rapporti dei componenti della famiglia borghese Ribaudi, nel racconto *Pantomima*, sono messi a nudo dal narratore onnisciente, che descrive il comportamento ed i pensieri dei singoli personaggi: padre, madre, figlia. Il narratore rivela le vere intenzioni che i personaggi cercano abilmente di tenere nascoste reciprocamente, ricorrendo anche a bugie: il padre e la madre si ingannano a vicenda e la figlia disobbedisce alle regole di 'buon costume', che apparentemente accetta. Le norme che regolano la 'famiglia perbene' tradizionale, infatti, non sono messe in discussione, ma sono trasgredite segretamente. Al lettore viene mostrata la falsità dei personaggi, il cui rapporto sembra essere basato sulla consuetudine e sulla convenienza. Non esiste un autentico legame tra i familiari. Anche se non mancano gli indizi che potrebbero far luce sulle reciproche bugie, essi preferiscono ignorare e tacere, per non perdere i privilegi che la falsa armonia concede loro.

Lo smascheramento di legami familiari basati sull'ipocrisia è un tema del racconto *L'Entrümpelung*. Al protagonista è concesso di vedere, attraverso speciali monitor controllati da diavolesse, la crudeltà che regna all'interno delle famiglie, anche di quelle apparentemente più felici: i vecchi, ormai diventati inutili e scomodi, vengono eliminati come spazzatura. Nella finzione narrativa l'azione si svolge in una metropoli dell'Inferno, ma la sua somiglianza con le moderne città industriali della Terra lascia presagire un destino molto simile per l'umanità.

La famiglia italiana non è stata risparmiata dalla crisi che ha investito il mondo occidentale in seguito alla rivoluzione postindustriale. I valori e le certezze trasmessi dalla famiglia, basati in parte sul riconoscimento di ruoli familiari ben precisi che nessuno si sognava di mettere in discussione, sono vacillati assieme alla trasformazione generale della società. Nei racconti si riconosce una certa differenza tra la famiglia del Meridione e la famiglia dell'Italia del Nord, anche se entrambe hanno subito l'influenza delle trasformazioni sociali. Il racconto *L'esame* testimonia, ad esempio, l'inizio del cambiamento dei rapporti familiari nelle famiglie rurali siciliane del dopo-guerra, costrette dalla miseria a rinunciare a tradizioni consolidate. Negli anni '50-'60, mentre nel Nord dell'Italia e dell'Europa imperava il boom economico, in Sicilia molte famiglie si smembravano perché padri, figli, fratelli emigravano alla ricerca di lavoro. Secondo la tradizione meridionale, non ancora completamente superata, è l'uomo che deve provvedere al sostentamento della famiglia, emigrando se necessario, mentre la donna deve restare a casa, sottomessa prima ai genitori, poi al marito. Ma quando la miseria diventa troppo grande e gli uomini senza lavoro sono già quasi tutti emigrati, anche le giovani donne sono costrette a staccarsi dalla famiglia e si lasciano reclutare e selezionare per lavorare come operaie nelle fabbriche svizzere. Il racconto rivela che i rapporti familiari non sono tuttavia cambiati: le ragazze non decidono da sole il proprio destino, ma sono accompagnate dalle madri, a cui devono obbedienza. "Su mia figlia comando io" afferma una madre durante il reclutamento.

È soprattutto la necessità economica che spinge la donna a lavorare e a sottoporsi a sacrifici e privazioni, come avviene nel racconto *L'avventura di due sposi*, che descrive l'impossibilità di due giovani coniugi di condurre una normale vita di coppia, a causa dei loro turni di lavoro sfasati: quando lei torna stanca, alla sera, lui deve partire per il turno di notte.

In questi racconti sembra che molte donne, nonostante possano svolgere una professione piacevole e gratificante, che dia loro la possibilità di emanciparsi e di rendersi autonome, preferiscano il ruolo unico di 'mogli e madri di famiglia'. La scelta non sembra dettata dalla consapevolezza di svolgere con dedizione un'attività che richiede comunque grande impegno e coinvolgimento, ma piuttosto da una pigrizia inconsapevole, destinata a influire negativamente sui rapporti familiari.¹ Anna, la protagonista del racconto *Indole comprensiva*,

¹ L'atteggiamento vittimistico delle donne italiane, che si dedicano spontaneamente con completa dedizione alla famiglia, ma che poi attribuiscono agli altri la colpa di non essere emancipate, è denunciata dalla giornalista Marta Boneschi nel suo recente libro *Santa pazienza*, Milano, Mondadori, 1998. In un'intervista per la presentazione del

ha abbandonato presto gli studi artistici ed ha scartato, subito dopo il matrimonio e la nascita dei figli, l'attività di pittrice. Il tempo libero, che la sua posizione di donna ricca le concede, porta però con gli anni insoddisfazione e malessere, di cui non sembra avere ancora coscienza.

Anche nel racconto *Scheletri senza armadio* un personaggio femminile abbandona la professione promettente per dedicarsi completamente alla famiglia; per questo è criticata ferocemente dalla sorella nubile ed emancipata, che considera questa scelta come una forma di auto-distruzione. Nel descrivere la sorella, la narratrice non nasconde il suo disprezzo:

[Di mia sorella] non ho stima: ha smesso di lavorare quando si è sposata e adesso è una beota casalinga che, a forza di assaggiare ragù cotti a fuoco lento, rotola verso il centinaio di chili.

Il rapporto di parentela che esiste tra personaggi può avere grande importanza in un testo narrativo, e può servire per evidenziare delle caratteristiche o per spiegare dei comportamenti. La personalità passiva ed indolente di Anna (*Indole comprensiva*) si chiarisce ad esempio nel rapporto con il marito "prosaico" e "sbrigativo" e con i figli, ai quali il narratore dedica un'unica, brevissima osservazione che la riguarda direttamente:

(...) due ragazzetti chiassosi, i quali scalfiscono più la sua energia, che il suo amore.

In *Scheletri senza armadio* l'indole remissiva ed autolesionista della sorella della narratrice è evidenziata dal rapporto che ha con il marito, personaggio minore che viene presentato e liquidato con sarcasmo in due sole frasi:

Mio cognato, che fa l'architetto e alla forma ci tiene, la tradisce con molta discrezione.

(...) [Con lui] non si può parlare di niente: non c'è mai.

Anche nel racconto *Salvatore* il padre del protagonista viene menzionato solamente nel rapporto con i familiari, il figlio e la moglie, che ha abbandonato molto presto. Alla moglie ha lasciato una vita di duro lavoro e al figlio qualche ricordo della mentalità meridionale.

Il rapporto tra madre e figlio è invece il tema principale di questo racconto, che denuncia in modo canzonatorio il fenomeno del 'mammismo', uno dei più radicati nella cultura italiana. Il racconto è costruito sull'ambiguità dei ruoli dei due protagonisti, un uomo e una donna che ogni mattina fanno il viaggio sullo stesso treno per recarsi al lavoro. Il rapporto esistente tra di loro si manifesta solo attraverso i pensieri del giovane Salvatore, che osserva e descrive la donna con ammirazione e devozione, presentandola come la donna ideale, come l'unica donna possibile della sua vita. Solo alla fine del racconto si apprende che la donna su cui Salvatore fantastica è sua madre.

L'importanza dei rapporti familiari per lo svolgimento della storia si può osservare anche nel racconto *La cura delle vespe*: senza l'aiuto della moglie e dei figli, Marcovaldo non

libro l'autrice afferma: "Una delle ragioni del ritardo del cambiamento femminile è che tutto sommato si sta anche bene a fare la serva e la regina. In una gabbia dorata si può stare bene a condizione di lamentarsi abbastanza per ottenere qualcosa in cambio. Questa sorta di passività e di vittimismo è ancora molto presente in molte donne italiane. Anche le più libere ed emancipate tendono sempre a rinfacciare ai familiari: vedi un po' cosa sto facendo per te. Perché è utile e comodo." (dal quotidiano *L'Adige*, martedì 5 gennaio 1999, 11)

avrebbe mai tentato in casa l'esperimento della cura con le vespe. Nel racconto non mancano brevi descrizioni individuali dei personaggi, che ne mettono in risalto il carattere e l'aspetto, ma la loro funzione principale è proprio quella di essere familiari del protagonista e, in quanto tali, compartecipi della sua impresa e del suo fallimento.

I rapporti tra familiari è uno dei temi principali del racconto *Di nuovo lunedì*. Attraverso quello che la narratrice confida al diario, il lettore viene a conoscenza della personalità e delle abitudini dei componenti della piccola famiglia e viene informato sulle loro reciproche relazioni. La famiglia è formata dal padre, dalla madre e da una bambina che è stata adottata molto piccola. Il comportamento e gli atteggiamenti dei tre familiari sono descritti dalla madre-narratrice, che li interpreta sempre in modo soggettivo e discutibile. È proprio il continuo tentativo da parte della narratrice di spiegare in modo bonario ed ottimista comportamenti ambigui e devianti, che mette in discussione la veridicità del suo punto di vista. L'immagine della famigliola felice che essa offre, non corrisponde infatti alla realtà, ma nasconde gravi problemi e sofferenze, che il lettore attento intuisce facilmente. Il racconto diventa così una denuncia della violenza che si può verificare all'interno della famiglia, del pericolo di non saperla riconoscere e della difficoltà di combatterla.

I racconti non offrono esempi edificanti di legami familiari basati su un amore sincero e profondo; come abbiamo visto, anche il rapporto genitore-figlio è reso difficile dall'egoismo e da disturbi di personalità. L'unico legame che sembra avere le caratteristiche di un rapporto familiare sano, privo di debolezze e ambiguità, è quello fra nonno e nipote nel racconto *Il violino*. A dire il vero, si tratta di un rapporto idealizzato dal nipote-narratore, che nel ripercorrere nella memoria le tappe della sua vita, lo riconosce come l'unico legame importante che ha avuto, interrotto purtroppo molto presto con la morte del nonno. Il ricordo più vivo del ragazzo è la passione del nonno per la musica, la sua abilità di suonare il violino per sé e per gli altri nonostante le dure dita da minatore. L'amore fra nonno e nipote si manifesta nella comune capacità di produrre musica: il vecchio la espande attraverso lo strumento, il ragazzo, che è muto, la fa rivivere dentro di sé. Il potere di sentir vibrare interiormente la musica del violino è il dono che il nipote ha ereditato alla morte del nonno e che lo accompagna per tutta la vita nei momenti difficili. La dolcezza, l'allegria, la forza di questa musica sono il simbolo del legame fra i due familiari, della loro unione che va oltre la morte.

2.2.7.4.2. Relazioni affettive

Le relazioni che si stabiliscono tra i personaggi sono in gran parte di tipo affettivo-sentimentale. Si tratta quasi sempre di relazioni problematiche, offuscate da difficoltà che sono per lo più interne alla coppia; raramente il problema è imputabile ad una situazione ambientale di disagio oggettivo, come avviene nel racconto *L'avventura di due sposi*: qui il rapporto d'amore di due giovani sposi è messo duramente alla prova dai differenti ritmi di

lavoro, che impediscono loro di svolgere una normale vita di coppia. Di giorno la donna lavora in fabbrica e la sera, quando arriva a casa, può trascorrere assieme al marito solo il breve tempo della cena, prima che egli esca per il turno di notte. Quando l'uomo ritorna a casa, la mattina presto, la moglie si sta già preparando per partire. È una coppia privata della possibilità di condividere la quotidianità e di instaurare una vera intimità. I momenti di tenerezza sono guastati dalla stanchezza di chi ha appena finito il lavoro e dall'impazienza di chi sta per iniziarlo, dalla sensazione di essere sempre di fretta e di non poter assaporare con calma nemmeno i momenti più ovvi di una vita di coppia: dormire assieme, fare colazione assieme, scambiarsi confidenze. Il rapporto coniugale è appena agli inizi, ma si intuisce che le difficoltà contingenti lo stanno già deteriorando: il nervosismo e la fretta creano conflitti e malumori, la stanchezza e la distrazione causano incomprensioni, la solitudine porta ad insoddisfazione. Questo rapporto può simboleggiare le difficoltà della coppia moderna nella società industrializzata, dove non c'è più il tempo di costruire un rapporto solido e profondo che sia non solo un contratto di reciproca convenienza materiale, ma soprattutto sostegno e punto di riferimento per entrambi i partner.

Un rapporto di coppia deteriorato può trasformare l'esistenza in un inferno per entrambi i partner. La diffidenza reciproca fa sì che anche un innocente atteggiamento venga interpretato come aggressione intenzionale, come provocazione o come conferma di malevolenza; inoltre non si tralascia occasione per punzecchiare e per mortificare l'altro. Un rapporto di questo tipo è descritto nel racconto *Il registratore*: un uomo ricorda momenti pieni di acredine e di aggressività vissuti durante la convivenza con la sua compagna. Riascoltando un vecchio nastro di musica classica che aveva registrato tanti anni prima, l'uomo, che è rimasto solo, distingue assieme alla musica i rumori che a quel tempo la donna aveva provocato con la perfida intenzione, di cui lui è ancora convinto, di rovinargli la registrazione. Il rapporto che intercorre tra i due partner è riportato dal punto di vista soggettivo dell'uomo. Si tratta di un rapporto conflittuale, che si manifesta con atteggiamenti di aggressività e di intolleranza e con sentimenti di rabbia e rancore da entrambe le parti. È interessante notare che nella dinamica del rapporto ripercorso nella memoria, la donna non parla, ma esprime dei messaggi non verbali che l'uomo non sa interpretare correttamente: i rumori che la donna provoca, possono infatti esprimere infelicità ed insoddisfazione, non solo cattiveria; oppure possono essere un confuso tentativo di vivacizzare un rapporto che sta andando ormai alla deriva. L'uomo vi riconosce invece solo dispetto e mancanza di amore. La fine del rapporto ormai insostenibile non rappresenta però la soluzione; la solitudine è infatti una condizione ancora più difficile da sopportare e l'uomo, ormai solo, si ritrova a rimpiangere e a idealizzare i conflitti e le sofferenze di allora. L'interpretazione del racconto sembra suggerire la risposta alla questione: "come mai rapporti evidentemente falliti resistono così tenacemente?" Il fatto è che per molte persone è più facile sopportare un rapporto conflittuale che gestire la solitudine.

La solitudine esistenziale derivata dalla mancanza di un'autentica comunicazione è il

tema del racconto *Coincidenze*. Qui l'aspettativa di un legame affettivo che sembra possedere tutte le carte in regola per essere felice, viene bruscamente delusa. I due protagonisti, definiti semplicemente come "un uomo" e "una donna", rappresentano lo stereotipo dell'uomo e della donna che, incontrandosi in una particolare atmosfera romantica, scoprono di essere fatti l'uno per l'altra. Le gentilezze che si scambiano ed i sentimenti che esprimono sembrano il preludio di un legame passionale e duraturo. In realtà il dialogo che li unisce si svolge secondo un copione di frasi fatte, che non lascia spazio ad emozioni sincere. Il contatto che si è stabilito si esaurisce immediatamente ed i due protagonisti si lasciano prima ancora che una possibile storia d'amore inizi. Anche se il finale inaspettato e brusco può suscitare ilarità, nel rapporto fra i due protagonisti è racchiuso un motivo tragico, abbastanza frequente nella letteratura di quest'ultimo secolo: l'incomunicabilità dell'uomo moderno, la sua incapacità di stabilire contatti profondi. L'uomo moderno è capace di usare la parola per spiegare una situazione o la sua condizione, sa parlare senza pudore dei propri sentimenti, riesce ad analizzare in modo accurato le proprie emozioni; eppure la parola non gli serve per avvicinarsi all'altro, per stabilire un vero legame affettivo. In questo senso la parola è uno strumento privo di significato. Il dialogo viene a volte usato non in funzione comunicativa, ma come semplice mezzo sonoro, per riempire un silenzio intollerabile. Infatti, se in un rapporto profondo il silenzio può significare complicità e appagamento, in mancanza di intimità esso è associato alla noia e all'imbarazzo.

Il silenzio che intercorre tra due persone legate da sentimenti di affetto può avere anche altri significati, ad esempio in prossimità di una separazione, come avviene all'uomo e alla donna del racconto *Viaggio d'addio*. Dopo una vacanza passata assieme occasionalmente, per i due protagonisti è giunto il momento del ritorno alla vita normale, che segna il loro definitivo distacco. Il rapporto, che si era costruito più su silenziose intese che su esplicite dichiarazioni, si esaurisce nel silenzio di un'ultima gita in macchina sulle montagne dell'Abruzzo. Uniti per l'ultima volta, ognuno è rinchiuso nei propri pensieri. L'uomo, il narratore, interpreta quelli della donna in sintonia con i suoi, ossia come l'accettazione malinconica della fine inevitabile del loro breve rapporto. Il silenzio, in questo caso, rappresenta la consapevolezza di non avere più nulla di importante da dirsi, perché ognuno, per conto suo, ha riconosciuto la fine della breve storia vissuta in comune. Le poche frasi, a volte banali, che i due si scambiano, sembra che vogliano impedire ai sentimenti di manifestarsi: entrambi sono infatti consapevoli di avere già intrapreso un'esistenza, nella quale non c'è posto per l'altro. Tuttavia l'accettazione pragmatica del corso delle cose non elimina l'amarrezza dell'addio.

Anche la mancanza di un rapporto affettivo può determinare lo svolgersi di una storia. Nel racconto *La galleria* la protagonista, una giovane donna che è sola ormai da vari mesi, è convinta di essere stata fuggacemente toccata e baciata da uno dei compagni di scompartimento, nel buio di una galleria durante il viaggio in treno da Bologna a Firenze. Il racconto è costruito sui flussi di coscienza della protagonista, attraverso i quali viene riportato

lo strano avvenimento dal suo punto di vista: fra la donna ed il presunto colpevole si instaura un ambiguo rapporto erotico misto di ripulsa e di compiacimento. L'ambivalenza, che caratterizza i rapporti interpersonali, è facilmente riconoscibile in questo racconto, espressa nel conflitto interiore della donna, indecisa se rifiutare o se abbandonarsi ad un gesto sconveniente. Siccome l'autore del gesto non si manifesta, il lettore è indotto a pensare che probabilmente la forzata solitudine affettiva della protagonista le abbia giocato un brutto scherzo e che l'episodio sia solo frutto della sua immaginazione. Anche in questo racconto, al di là dell'apparente comicità, emerge un problema diffuso nel mondo moderno, quello della solitudine, che non risparmia nemmeno i giovani.

2.2.7.4.3. Rapporti di lavoro e di interesse

I rapporti di lavoro o di interesse fra personaggi sono in quantità decisamente inferiore rispetto a quelli di tipo familiare ed affettivo. Un rapporto di questo tipo è l'argomento principale di due soli racconti, diversissimi tra di loro: *Il lungo viaggio* e *L'attrazione del vuoto*. A volte questo tipo di relazione è trattato marginalmente, oppure contribuisce allo svolgersi della storia accanto ad altri tipi di rapporto, come avviene nei racconti *La cura delle vespe*, *Federico e Napoleone*, *L'esame*, *Scheletri senza armadio*, *Di nuovo lunedì*.

Nel racconto *Il lungo viaggio* la storia si costruisce sul rapporto che si crea tra due tipi di personaggi: la massa di contadini visti nella loro corralità, da una parte, e il signor Melfa, l'antagonista, dall'altra. Fra le due parti si stabilisce subito un rapporto squilibrato: i contadini dimostrano fiducia e sottomissione, l'uomo ostenta invece superiorità e falsità. Le caratteristiche delle due parti sono in evidente contrasto: quanto silenziosi e timorosi sono i contadini, tanto loquace e determinato è il signor Melfa.

All'interno di una relazione è difficile individuare chi è 'forte' e chi è 'debole', chi è l'oppressore e chi è la vittima; la personalità di ciascun partner interagisce con quella dell'altro e, coscientemente o inconsciamente, ognuno è responsabile del ruolo che riveste.¹ Allo stesso modo non ha senso individuare il colpevole e la vittima in questo racconto, ma è opportuno analizzare gli elementi che hanno portato alla relazione e ne hanno determinato lo sviluppo. La crudele truffa, che rappresenta l'oggetto della storia e si manifesta solo alla fine, è già annunciata dal tipo di rapporto che si instaura subito tra i personaggi, basato sull'interazione di due personalità diverse, ma complementari. Le caratteristiche e l'attitudine dei contadini si deducono facilmente: sono poveri, ignoranti ed hanno scarsi contatti con ambienti diversi dal loro; scrivono e leggono con fatica e nella loro ignoranza e fantasia hanno mitizzato l'America, dove qualche loro parente è emigrato ed ha trovato fortuna; sono rispettosi e sottomessi a chi dimostra di avere più esperienza di loro; accettano persino di

¹ Per questa affermazione facciamo riferimento soprattutto alle teorie dell'analisi transazionale sviluppata da Eric Berne (1910 – 1970). Citiamo due fra le sue opere principali: *Transactional analysis: a systematic individual and social psychiatry* (1961) e *Games people play* (1967).

farsi trattare in modo arrogante e disumano da chi riconoscono superiore. La disperazione e la determinatezza nel voler sfuggire alla miseria e tentare la fortuna nella lontana America fa accantonare il sospetto e la diffidenza, caratteristiche generalmente presenti nelle classi sociali più povere, storicamente abituate ad essere sfruttate ed ingannate. La speranza di poter risollevare le loro sorti li porta a fidarsi di un uomo che non conoscono e che ritengono "serio ed onesto", solo perché ravvisano queste qualità nel suo volto. Da parte sua, il signor Melfa si comporta istintivamente nel modo più adatto per conquistare la fiducia di quei contadini che egli conosce bene e che disprezza: si dimostra sicuro di sé, determinato ed autoritario. È la persona giusta per risolvere i bisogni dei contadini, colui che può concretizzare il loro sogno. In tal modo essi tralasciano ogni prudenza e non cercano ulteriori informazioni su di lui o sul viaggio che li porterà in America; nelle sue mani affidano tutti i loro averi e la loro stessa esistenza. Anche al momento dell'imbarco e durante il viaggio i contadini non riescono ad equilibrare il rapporto di sottomissione e di cieca fiducia che hanno instaurato con l'uomo. Eppure ci sono dei segnali che potrebbero far loro aprire gli occhi. La sua sicurezza si trasforma presto in arroganza e disumanità; bestemmia e minaccia i contadini, nel caso non paghino la somma pattuita; non ha nessun contatto individuale con loro e non nasconde che il suo unico interesse è quello di intascare il loro denaro. I contadini hanno pagato caro il viaggio, molti di loro hanno dovuto vendere tutto quello che possedevano per racimolare la somma; anche per i sacrifici che hanno fatto sono indotti a credere che l'uomo starà ai patti e che li porterà a destinazione. Alla fine del viaggio a qualcuno viene il dubbio di non essere arrivati nel posto giusto ed osa addirittura esprimerlo ad alta voce; ma viene subito isolato e redarguito dai compagni, che preferiscono cullarsi nell'illusione. Il rapporto con il signor Melfa non viene mai messo in discussione e per questo si compie la tragedia: i contadini si accorgeranno di essere stati ingannati solo quando il truffatore sarà lontano e non più raggiungibile.

Nel racconto *L'attrazione del vuoto* la disparità di posizione sociale e psicologica fra i personaggi scatena una reazione imprevedibile e patologica. Il personaggio subalterno, che dipende dalla benevolenza dell'altro, non riesce a mantenere un atteggiamento adeguato alla situazione e cede all'improvviso impulso di schiaffeggiare l'altro. Questo semplice gesto provoca delle conseguenze gravissime. A tutti può capitare di abbandonarsi all'insana fantasia di compiere un gesto sconveniente, specialmente in situazioni solenni ed importanti, che implicano un'attenzione e una concentrazione particolari. La fantasia rimane un fenomeno naturale finché è trattenuta dal super-ego; ma se il meccanismo dell'inibizione non funziona, si può parlare allora di pazzia? La questione non trova risposta nel racconto.

Il rapporto di interesse e di lavoro tra personaggi che troviamo in altri racconti, contribuisce a creare la storia, oppure ad evidenziare la personalità. Nel racconto *Federico e Napoleone* il rapporto fra i protagonisti citati nel titolo determina la svolta della storia: Federico vende la sua vacca al mercante Napoleone, dal quale era stato imbrogliato in un affare precedente. La diffidenza su cui si basa il rapporto fa agire entrambi con malizia; infine

Federico riesce con l'inganno a spuntare un buon prezzo per l'animale che, ormai vecchio e debole, avrebbe trovato difficilmente un acquirente.

Il rapporto che lega Marcovaldo ai suoi pazienti disposti a sottoporsi alla "cura delle vespe", si basa sulla fiducia da parte dei sofferenti di reumatismi e sull'aspirazione al guadagno da parte di Marcovaldo. L'attività improvvisata non è però supportata da competenza e professionalità e, sebbene sia condotta in buona fede, senza intenzione di danneggiare nessuno, avrà conseguenze disastrose e tutti finiranno in ospedale.

Il rapporto che si stabilisce fra il paleosteologo Parker ed il ragazzo Mimmo, nel racconto *Scheletri senza armadio*, è apparentemente basato sul comune interesse per la professione di ricercatore e catalogatore di reperti umani. La narratrice insinua però che l'interesse fra i due sia più di tipo erotico, ed il lettore non ha elementi sufficienti per giudicare obiettivamente.

Nel racconto *Di nuovo lunedì*, la professione della narratrice-protagonista, scrittrice presso una casa editrice, e soprattutto il suo rapporto con la collega, lasciano trapelare un carattere sognatore e romantico, incapace di interpretare correttamente la realtà. Queste caratteristiche spingono il lettore a dubitare della versione dei fatti che lei riporta nel suo diario: la narratrice non sa infatti interpretare o dare il giusto valore agli atteggiamenti di chi le vive accanto ed alle situazioni in cui è coinvolta e non si accorge che, al di là dell'idillio apparente, nella sua famiglia è presente un grave problema di violenza.

2.2.8. Il linguaggio dei racconti contemporanei: sintassi, lessico, figure retoriche, stile

Nel testo letterario il linguaggio non è solo un mezzo per veicolare informazioni (funzione referenziale), ma possiede anche un particolare valore come elemento narrativo, che concorre all'attribuzione di significato del testo (funzione estetica). L'analisi completa del linguaggio di un testo narrativo deve tenere conto di vari aspetti linguistici, che possono essere esaminati nella loro specificità singolarmente: l'*aspetto fonologico* osserva particolarmente i fenomeni acustici della lingua, gli accenti, la quantità delle sillabe, il ritmo; l'*aspetto morfologico* esamina gli elementi di concordanza grammaticale, pronomi, aggettivi, modi e Tempi verbali; l'*aspetto lessicale* si interessa delle parole, del loro uso, del loro significato e del loro registro linguistico; l'*aspetto sintattico* analizza l'organizzazione dei vari elementi della lingua.

Nell'analisi dei racconti contemporanei consideriamo il linguaggio come l'insieme dei vari aspetti i quali, pur nella loro specificità, interagiscono costantemente fra di loro e con gli altri elementi narrativi. Ci soffermeremo quindi sui singoli aspetti linguistici solo nel caso in cui essi emergano particolarmente in determinati contesti narrativi.

2.2.8.1. La lingua usata nei racconti contemporanei

La lingua usata in quasi tutti i racconti del corpus testuale è l'italiano standard, ossia una lingua non particolarmente elevata, tuttavia precisa e corretta nel lessico e nella sintassi. Al di là delle sperimentazioni e delle avanguardie più o meno recenti¹, che adottano un linguaggio caotico e frammezzato, asintattico e banale come fedele riproduzione del linguaggio della società attuale, ridotto ormai a frammenti di discorsi senza significato, a slogan pubblicitari e a citazioni televisive, la maggior parte degli scrittori contemporanei preferisce utilizzare un linguaggio 'razionale', in grado di ripristinare un rapporto con la realtà e di comunicare con il lettore. Negli anni '60 Calvino aveva criticato l'atteggiamento delle neo-avanguardie che, nel denunciare la perdita di senso nella nostra società, non erano capaci di proporre alternative o vie d'uscita.² Più recentemente giovani autori indicano nell'uso di un linguaggio che si inserisce in una tradizione letteraria non sperimentale o di avanguardia, la salvezza della narrativa intesa come "letteratura di comunicazione". Giulio Mozzi (nato nel 1960) scrive ad esempio:

"Io credo che una buona comunicazione difficilmente possa fare a meno delle buone maniere. (...) Le buone maniere nello scrivere consistono semplicemente nel tendere a una scrittura di stile

¹ Si ricordano le neo-avanguardie degli anni '60 e '70, con i poeti del "Gruppo 63" (Edoardo Sanguineti, Antonio Porta, Nanni Balestrini ecc.) e i narratori (Alberto Arbasino, Giorgio Manganelli, Antonio Pizzuto); inoltre gli scrittori degli ultimissimi anni, riduttivamente definiti "gioventù cannibale".

² Nell'articolo *La sfida al labirinto*, apparso nel 1962 nella rivista "Il menabò", Italo Calvino scriveva: "Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che un passaggio da un labirinto all'altro. E' la *sfida al labirinto* che vogliamo salvare, è una letteratura della *sfida al labirinto* che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della *resa al labirinto*."

classico (...). La scrittura di stile classico è, per definizione, scrittura comune, ossia scrittura che si faccia per quanto possibile intendere da tutti: non solo in quanto fondata su modelli universalmente noti e approvati, ma anche in quanto scrittura che nasce come atto sociale. (...) Per scrittura di stile classico quindi intendo una scrittura che intanto faccia riferimento a una lingua italiana media (se esiste una lingua italiana media; comunque non a quella parlata, ma a quella scritta). Intendo una scrittura ordinata e comprensibile nei suoi svolgimenti, nella scelta dei tempi verbali, nell'articolazione della frase. Intendo una scrittura che intenda il più possibile a non farsi notare, una scrittura se fosse possibile del tutto priva di andatura; non però una scrittura piatta, una scrittura piatta è una scrittura con un'andatura piatta che si fa notare moltissimo.”¹

Un racconto che aderisce troppo alle aspettative del lettore medio ed usa il linguaggio dell'uomo-massa può facilmente suscitare diffidenza per quanto riguarda il suo valore artistico. Lo scrittore Giuseppe Bonura denuncia apertamente l'adeguamento di molta letteratura moderna alla massificazione dell'uomo nella società attuale; la critica viene espressa attraverso la voce di un personaggio, nel quale si può riconoscere l'alter-ego dell'autore²:

“Massa, società di massa, uomo-massa, cultura di massa. Ed è precisamente con questi concetti e con questi fatti che lo scrittore italiano si confronta quando si affaccia sulla scena del Novecento. Dalla prevalenza dell'individuo nell'Ottocento alla prevalenza dell'uomo-massa nel Novecento. E si badi, non sono soltanto i fatti o le cose a intrigare lo scrittore italiano, ma anche, e soprattutto, la lingua, cioè la lingua-massa, o meglio il linguaggio di massa. Risolvendo il problema che pone questo linguaggio, lo scrittore fa la sua gloria o il suo fallimento. O lo contrasta o vi aderisce: nel primo caso si hanno i veri scrittori, nel secondo caso gli scrittori di consumo.”³

Fra gli autori dei racconti della nostra ricerca, alcuni si possono considerare “scrittori di consumo”, ma non è la lingua il principale elemento che li distingue dagli altri. Certamente Bonura intende, con il termine “linguaggio”, qualcosa di più vasto dell'uso lessicale e sintattico della lingua.

La caratteristica linguistica più evidente, in questi racconti, è la comunicatività di tipo colloquiale: la lingua, pur presentando caratteristiche tipiche dello scritto, tende ad assomigliare al discorso orale. Si tratta di un fenomeno che si riscontra anche in altri generi letterari e che, iniziato con le opere neorealiste degli anni Cinquanta e Sessanta, si è ormai consolidato. Dagli studi recenti di linguistica sulla differenza tra lingua scritta e lingua parlata emerge che i due usi della lingua non sono da intendersi dualisticamente come due mondi contrapposti, ma piuttosto come poli di un *continuum*.⁴

Distinguiamo innanzitutto tra narrazione e dialoghi, siano essi riportati in discorso diretto o in 'erlebte Rede'; distinguiamo cioè tra *la lingua del narratore* e *la lingua dei personaggi*.

¹ Mozzi 1997, 38-40

² Nel suo libro *Il gioco del romanzo*, Bonura passa in rassegna la produzione narrativa italiana dal 1970 fino al 1995. Tre coppie di amici, bloccate dalla neve in una casa di vacanza, ingannano il tempo d'attesa dei soccorsi raccontandosi storie di romanzi e di racconti di scrittori italiani, con l'aggiunta di un giudizio personale. L'autore Bonura ha così la possibilità di tracciare un bilancio della cultura italiana degli ultimi anni in modo indiretto, ma piuttosto perentorio: infatti il giudizio critico sul libro e sul suo autore che i vari personaggi, a turno, prendono in considerazione, non viene mai confutato o messo in discussione dagli altri personaggi. Le regole del gioco, comunque, sono fissate sin dall'inizio: per ogni autore si può scegliere una sola opera e se ne farà “un riassunto critico”.

³ Bonura 1998, 344

⁴ Tra la vasta bibliografia, si citano come esempio: P. D'Achille, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana*, Roma, Bonacci, 1990; G. Nencioni, *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983. Per uno studio approfondito sulla lingua del romanzo italiano dalla metà dell'Ottocento ai giorni nostri, si rimanda a: Enrico Testa, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997. Per “stile semplice” l'autore intende principalmente un tipo di prosa narrativa in cui predomina la tendenza ad usare una lingua media e colloquiale.

2.2.8.1.1. Lingua della narrazione

La colloquialità sembra estendersi anche alla lingua della narrazione, che assume pertanto modalità tipiche della lingua orale. La compenetrazione fra le due voci porta al fenomeno detto “mescolanza linguistica”: il narratore introduce, all’interno della narrazione, termini tipici della lingua informale o gergale dei personaggi. Questa modalità¹ dà la possibilità al narratore di mantenersi staccato dal personaggio, ma, nel contempo, di cedergli a tratti la parola prendendo a prestito termini e modi di dire, oppure inserendo nella narrazione una breve ‘erlebte Rede’. Negli esempi seguenti la contaminazione linguistica è sottolineata:

- Quando Napoleone ritornò nella piazza del mercato la vacca aveva la testa bassa e la schiena incurvata come quella di un asino da soma. Cercò Federico, ma il vecchio stava già camminando verso casa cantando a scannagola. (*Federico e Napoleone*)
- Per consolarlo, Marcovaldo gli spiegava le varie fasi dei reumatismi suoi, e di quelli di sua moglie e di sua figlia maggiore Isolina, che poveretta, non cresceva tanto sana. (*La cura delle vespe*)
- Marcovaldo per svegliarla [= la vespa] menò una botta sul fondo del barattolo. (*La cura delle vespe*)
- Ma Federico gli [alla vacca] era affezionato lo stesso. (...) Nella confusione credette di ricordare che gli aveva fatto inghiottire un’anguilla viva. (*Federico e Napoleone*)

Nell’ultimo esempio l’interferenza si estende alla scorrettezza grammaticale: l’uso scorretto dei pronomi personali (“gli” al posto di “le” in riferimento ad un sostantivo femminile) è infatti sempre più frequente nella lingua parlata.

La mescolanza linguistica è piuttosto rara nei racconti esaminati per questa ricerca; spesso la lingua del narratore è allo stesso livello di quella dei personaggi, le espressioni gergali o informali che egli usa non sono prestiti linguistici, ma fanno parte del suo registro linguistico, come nei seguenti esempi:

- Poi l’uomo mi ha portato nella sua casa e siamo state divise, in questo frigorifero. La Grassa, che stava tirando gli ultimi, l’hanno messa sopra, in un reparto da dove viene un vento gelido. (*Lara*)
- Sul fondo della vasca, ingrugnito, c’era un astice. (...) Mi insultò. Gli pisciai in faccia. (*Lara*)

La voce del narratore e quelle dei personaggi tendono quindi ad uniformarsi.

La colloquialità nella lingua del narratore si manifesta ad esempio con l’introduzione di commenti, di domande e di interiezioni, al fine di coinvolgere emotivamente i lettori (o ascoltatori) e di suscitare aspettative per lo svolgersi degli eventi. Il lettore diventa in tal modo l’interlocutore diretto del narratore e fra i due si stabilisce un forte contatto. Riportiamo alcuni esempi:

- Da principio non successe niente; la vespe stava ferma: s’era addormentata? (*La cura delle vespe*)
- (Michelino) pareva andasse a vapore, tanto quella nuvola che si portava dietro sembrava il fumo di una ciminiera. Dove scappa un bambino inseguito? Scappa a casa! Così Michelino. (*La cura delle vespe*)
- Andavo spesso verso il lato più oscuro del mare, scendevo lungo la parete della scalomata finché la pressione

¹ La mescolanza linguistica è una caratteristica dello stile di Pier Paolo Pasolini. Citiamo un esempio tratto da una sua opera, *Una vita violenta*, (1959), riportato da G. Herczeg 1963, 263: “[Tommaso] sapeva che casa sua era in Via dei Crispolti, n. 19: ma dove cavolo fosse questa via non aveva idea. (...) Sali, sapeva ch’era per niente, tanto per vedere, perché le chiavi non ce l’aveva, e in casa non c’era nessuno, ché erano tutti allo sgobbo a quell’ora.”

non mi stringeva la corazza in una morsa, finché sentivo tutte le cartilagini scricchiolare e gemere. (Forse è un rumore che avete già sentito, se avete bollito qualcuna di noi.) (*Lara*)

- Oh, io ero piccola. (*Lara*)
- Oh, non era la prima volta. (*Lara*)
- Anche nella metropoli dell'Inferno esistono i giorni di festa, nei quali l'uomo gioisce. Ma come? (*L'Entrümpelung*)
- La sua arte è l'ascolto. È naturale che gli amici ne approfittino. E che condannino lo spietato mondo odierno che ha così poche orecchie disponibili. (..) Perché fra tante orecchie proprio le sue? Non è difficile rispondere. (*Indole comprensiva*)
- (..) una volta per scherzo le scambiai la versione d'inglese con un testo che avevo ricopiato da un giornale porno che va a sapere come ero riuscita a procurarmi (ah, sì, era un foglio volante che qualche pescivendolo distratto aveva usato per fare il cartoccio delle alici) (*Scheletri senza armadio*)
- Una goccia d'acqua sale i gradini della scala. La senti? Disteso in letto al buio, ascolto il suo arcano cammino. Come fa? Saltella? (*Una goccia*)

Il rapporto dialogico con il lettore si manifesta a volte già nelle prime parole del racconto: in questi casi l'incipit avviene in modo diretto, come se il narratore riprendesse una conversazione da poco interrotta:

- Ho sempre saputo di essere diversa fin da quando ero giovane. Non chiedetemi perché. (*Lara*)
- Intanto si lasciava mungere solo da Federico in persona, nemmeno da Angiolina. (*Federico e Napoleone*)
- Una bella donna. Non più giovanissima, ma indubbiamente una bella donna. (*Salvatore*)

Nell'ultimo esempio la colloquialità è rafforzata dall'omissione dei verbi (ellissi), che presuppone la partecipazione di un interlocutore in grado di integrare e comprendere il messaggio.

In seguito¹ vedremo come la colloquialità si esprime anche nell'uso dei Tempi narrativi: in alcuni racconti si usa infatti il Tempo presente, per creare maggiore immediatezza e coinvolgimento negli eventi narrati. Altri racconti passano, nel corso della narrazione, dai Tempi del passato al Tempo presente. Citiamo qui un unico esempio, nel quale il passaggio dal Tempo narrativo del passato remoto ("mi notò") al presente ("sferra un calcio" / "risponde") avviene attraverso il passato prossimo ("si è avvicinato"), Tempo usato soprattutto nel discorso (orale) per riportare avvenimenti passati:

Una donna al mio fianco, con una grande borsa da spesa, rigonfia di ogni ben di Dio, mi notò:

"Cosa vuole che sia? Uno di quelli. Un vecchio. Era ora, no?"

Un ragazzino dal ciuffo protervo si è avvicinato al sacco e sferra un calcio. Risponde un mugolio cavernoso.

(*L'Entrümpelung*)

Una caratteristica della lingua orale-colloquiale è la semplificazione sintattica: le frasi sono spesso brevi, l'ipotassi è rara e lascia il posto alla paratassi, ossia alla successione di frasi principali. L'ipotassi comporta raramente la presenza di più di una frase secondaria alla volta, unita alla principale. Sono frequenti soprattutto frasi relative in funzione descrittiva e frasi implicite al gerundio, spesso in funzione modale, ma anche temporale e causale, come

¹ Cfr. capitolo 2.2.8.2.

dimostrano gli esempi seguenti:

- | | |
|--|--|
| <ul style="list-style-type: none"> • Così, <u>osservando</u> i giri d'una vespa dal grosso addome a strisce nere e gialle, vide che si cacciava nel cavo di un albero. (<i>La cura delle vespe</i>) • Lucia racconta di sé (..) mentre Anna, <u>ascoltando</u>, è tutta un frullo interno. (<i>Indole comprensiva</i>) • Ed <u>ascoltando</u> involontariamente la notte che dominava sul mondo, anche lei udì il curioso rumore. (<i>Una goccia</i>) • Ma dentro di sé, <u>pur ammettendo</u> che aveva torto marcio (..) Giorgio sapeva benissimo di non essere pazzo. (<i>L'attrazione del vuoto</i>) | <p>valore modale</p> <p>valore temporale – modale</p> <p>valore temporale – modale - causale</p> <p>valore concessivo.</p> |
|--|--|

La frequenza di paratattiche è favorita dall'uso del discorso diretto e del discorso diretto citato, che, rispetto al discorso indiretto, sono più adatti per spezzare e semplificare un periodo, come si può vedere negli esempi seguenti. (Il discorso diretto e il discorso diretto citato sono sottolineati.)

- Anna è così convinta della sua attitudine al sentire che, appena gliene manca l'occasione, diventa triste e insicura. Allora a chi sono utile? Si chiede. Dov'è l'errore nel mio modo di vivere? Devo cambiare, ma come? Per fortuna queste domande bussano alla sua coscienza per poco. (*Indole comprensiva*)
- Arturo usciva sul pianerottolo, le prendeva di mano la sporta, entravano parlando. Lei si buttava su una sedia in cucina, senza togliersi il cappotto, intanto che lui levava la roba dalla sporta. Poi: -Su, diamoci un indirizzo- lei diceva, e s'alzava, si toglieva il cappotto, si metteva in veste da casa. (*L'avventura di due sposi*)
- Mi portava con lui: ero muto ma mi spingeva a provare un grido. Ne usciva un "la" soffocato sul quale accordava il violino. Mi diceva che in galleria il piccone qualche volta produceva la nota colpendo una vena di pietra più compatta. "Tu e il ferro avete un diapason nel corpo." Suonava senza guardare la tastiera. Suonava per tutti e mai per denaro. "La musica si offende." Restò nella galleria crollata, sepolto lontano dal violino. (*Il violino*)
- La donna si alza, esce un attimo sul corridoio, rientra. Tutti e tre la guardano per un attimo. Le guardano i seni per un attimo. Le gambe per un attimo. Con discrezione. La donna è una bella donna. Sa di essere una bella donna. Anche se sono passati trecentoventotto giorni. In fondo era una mia scelta - pensa. (*La galleria*)
- Un padre venuto dal Sud a lavorare vent'anni prima nella stessa ditta del figlio, a Milano, e ritornato precipitosamente al Sud con una donna conosciuta al Nord. Una femmina un po' puttana, pensava Salvatore. Ma non lo disse mai a sua madre perché lei - sua madre - aveva pianto abbastanza per quella storia. (*Salvatore*)

A volte la colloquialità investe anche lo stile ed il lessico: sono presenti nella narrazione espressioni di tipo informale-familiare, che generalmente caratterizzano la lingua usata nei dialoghi dei personaggi. In questi casi si ha un adeguamento della lingua narrativa verso il basso: la lingua letteraria tende cioè ad assomigliare alla lingua di tipo informale-colloquiale usata soprattutto nell'orale, ma non scorretta a livello sintattico, come dimostrano gli esempi seguenti:

"Oh," fece la signora Iride "non lo sapevo." (*Pantomima*)

"Fece" sta al posto di "disse".

Il tardo impero è andato in crisi per l'aumento dei cretini. I barbari bevevano birra, loro: mica scemi già allora. (*Scheletri senza armadio*)

La ripetizione del soggetto, sostituito con il pronome, alla fine della frase ("i barbari" - "loro") si usa soprattutto nella lingua parlata, con una particolare intonazione, e sottintende un termine di paragone che rimane inespresso (in questo caso: "i romani" o "noi italiani come loro discendenti"). "Mica" è un avverbio di uso familiare, al posto di "niente affatto", "per nulla", locuzioni più usate nella lingua scritta. Qui, inoltre, la mancanza del verbo (ellissi) rafforza l'imitazione della lingua parlata.

Nello stesso racconto si trovano altre espressioni di tipo informale-colloquiale:

Gli dico che dovrebbe smettere di lasciarsi chiamare Mimmo, e che il suo vero nome, Domenico, non è da buttar via.

(...) il paleosteopatologo mi pilota alla porta premuroso, col suo eritema da imbarazzo che gli colora le guance di rosso. E' simpatico, va'.

(...) Io, quando il guardiano degli scavi mi aveva messo addosso quelle mani sudate e poi... be', io mi ero disgustata degli uomini una volta per tutte.

L'adeguamento della lingua letteraria-narrativa alla lingua del discorso orale fa sì che, in certi racconti (ad esempio *Salvatore* e *In galleria*), non sia sempre facile distinguere tra la voce del narratore e la voce dei personaggi, quando quest'ultima viene espressa con la 'erlebte Rede' e con il flusso di coscienza. L'esempio seguente è significativo:

Quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze? Questo si domandava la donna. Si domandava questo perché di tutto il resto in fondo non le fregava molto, in quel momento. Era strano. C'erano delle situazioni in cui le risultava così difficile pensare profondo. (*La galleria*)

Le frasi sottolineate possono essere le parole del narratore o il discorso indiretto libero ('erlebte Rede') della protagonista. Il registro linguistico basso ("non le fregava molto") fa propendere per la seconda ipotesi, ma non ne abbiamo la certezza: potrebbe trattarsi di una mescolanza linguistica.

Nel racconto di Luigi Malerba *Federico e Napoleone* l'uso di una lingua di tipo informale è una scelta stilistica per riprodurre anche da un punto di vista linguistico l'ambiente contadino narrato: la lingua è volutamente semplice, ricca di espressioni popolari. Nell'esempio seguente sono riportate a fianco espressioni equivalenti alternative di stile più elevato:

Si vedeva subito che [la vacca] era nervosa dai movimenti della testa. Non dava proprio le cornate, ma sbatteva la testa da una parte e dall'altra. Il discorso però era un altro, anche se Federico e Angiolina facevano finta di niente: aveva sedici anni, come dire un cristiano di ottanta. Era arrivato il momento di darla via.

(_) Sulla strada di Fornovo Federico si fermò in un'osteria e comprò un fiasco di vino bianco e glielo mandò giù per la gola a garganella. Quando arrivarono in paese, Federico si tirava dietro le gambe per la fiacca, ma la vacca camminava a testa alta in mezzo alla strada maestra.

(_) Napoleone era il nome di battesimo. Qualche anno prima Federico gli aveva venduto due buoi sani giusti e da galantuomo e Napoleone glieli aveva protestati perché davano le cornate.

veramente, davvero

Il problema però non era questo

una persona / di venderla

Glielo fece bere

Trascinava le gambe (faceva fatica a camminare)

Sani e senza difetti

Espressioni di tipo informale possono essere inserite in un racconto, narrato prevalentemente

in una lingua di tipo letterario, come scelta stilistica consapevole per provocare un particolare effetto. In questo caso l'improvviso accostamento di espressioni colloquiali e di lessico più basso è usato non tanto per ottenere l'attenzione o la partecipazione del lettore attraverso un richiamo di tipo orale, quanto piuttosto per suscitare ironia, comicità o per alterare il ritmo della narrazione. L'ironia ed il sottile umorismo del racconto *La cura delle vespe* è affidato in gran parte proprio all'uso linguistico, come vedremo più dettagliatamente in seguito.¹

Anche nel racconto *Scheletri senza armadio* l'accostamento di vocaboli usati in differenti registri linguistici e paragoni insoliti fra elementi appartenenti ad ambiti diversi, suscita un effetto ironico e dissacrante. Ad esempio, descrivendo gli scheletri degli abitanti di Ercolano sepolti dall'eruzione vulcanica e ritrovati durante scavi recenti, la protagonista paragona a frutta e verdura le ossa sistemate in cassette:

Le cassette saranno venti o trenta, gialle, di plastica, del tipo che si usa per la frutta e la verdura. I morti, infatti, hanno colori che variano dal bianco-cavolfiore al marrone-patata, e non prendono neanche molto spazio. Spero di non sembrare delusa, ma è difficile fare le meraviglie su queste insalatine miste di bastoncini secchi e laminette disidratate. Non si capirebbe che sono scheletri, se dentro ogni cassetta non rotondeggiasse un teschio, bello lucido come una verza viola.

In seguito gli scheletri vengono nominati in una lista di reperti archeologici, messi tutti sullo stesso piano; i termini usati per definire questa mercanzia ("patetici fagottelli", "pignatte") sottolinea la scarsità del loro valore. Nell'elenco indifferenziato dei vari oggetti, gli scheletri, ossia quello che resta di uomini e donne morti sotto la lava, vengono ironicamente (o cinicamente) privati di ogni pietà:

Sono saltati fuori tutti assieme, gli scheletri, pigiati sotto gli archi del porto e sulla spiaggia, con il loro corredo di patetici fagottelli e pignatte.

Altrove le ossa sistemate sul tavolo per essere ricomposte vengono definite "puzzle" e la narratrice le associa ad un "cartone animato", nel quale le scene di violenza e le disgrazie sono usate per suscitare ilarità. Ma mentre nel cartone animato il protagonista è invulnerabile e praticamente immortale, nella realtà la morte è inevitabile. Il paragone, perciò, esprime più cinismo che umorismo.

"Mi ricorda un cartone animato" bisbiglio a Mimmo. "No? Gli sono passati sopra con una schiacciasassi..."

Non mancano tuttavia, all'interno di un racconto narrato in una lingua di tipo standard, momenti in cui lo stile diventa elevato e letterario, fino a diventare lirico. Una lingua lirico-letteraria caratterizza l'intero racconto *Viaggio d'addio* del poeta Mario Luzi: spesso le parole sono ricercate e la sintassi delle frasi segue un ritmo particolare, elevando la prosa a poesia. Nell'esempio riportato qui sotto abbiamo la descrizione del rapporto tra il protagonista e la sua compagna: l'io-narrante rievoca la nascita di questo rapporto e la sua maturazione avvenuta attraverso i pensieri e soprattutto attraverso i silenzi, che hanno provocato la profonda intesa dei due personaggi. La descrizione dell'evolversi del rapporto avviene con periodi ampi, nei quali il ritmo della narrazione è rallentato da puntualizzazioni che riportano

¹ Capitolo 2.2.9.3. Esempi di comicità nei racconti contemporanei.

esattamente le sensazioni dei personaggi e scavano profondamente nel loro animo. Si fa largo uso di aggettivi e di sostantivi astratti, che creano quasi una ridondanza barocca: “il fluire dei pensieri”, “unico ritmo tranquillo e profondo”, “l’assuefazione”, “pensiero sottile e fisso”, “comunanza nascente”, “l’intesa”, “separazione imminente” ecc. La sintassi particolare, ad esempio la frequenza di frasi relative o il gerundio anteposto al soggetto (“pensando ciascuno di noi all’altro”), l’abbondanza di aggettivi e di avverbi, la ripetizione di parole e di concetti (“nell’uno e nell’altra”, “in ciascuno di noi”, “ciascuno di noi” / “quell’ora”, “l’ora”, “un’ora”, “le altre ore”), le allitterazioni (“stessa strada”), le consonanze (“spinti quasi ogni sera a passeggio”) e le assonanze (“tra le altre della nostra esistenza”), conferiscono ai periodi un ritmo ed una musicalità che ricorda più la poesia che la prosa:

Era fin qui la stessa strada su cui ci eravamo spinti quasi ogni sera a passeggio prima delle cene silenziose all'albergo durante le quali tra le poche parole si avvertiva il fluire dei pensieri nell'uno e nell'altra, in ciascuno di noi per proprio conto, in direzioni reciprocamente sconosciute, ma in quest'unico ritmo tranquillo e profondo. L'assuefazione ci aveva uniti, inavvertitamente dapprima e poi tacitamente pensando ciascuno di noi all'altro, rapiti via via ambedue nel pensiero sottile e fisso di quella comunanza nascente che per questo si faceva sempre più profonda. L'intesa si era sviluppata così senza alcuna parola né alcun atto estrinseco fino a quell'ora che se anche era l'ora della nostra partenza e della separazione imminente era un'ora tra le altre della nostra esistenza.

Anche nell'esempio seguente troviamo in parte le stesse caratteristiche; qui, inoltre, la triplice ripetizione della negazione “né” e la similitudine (“come ammassi”) rallentano e contemporaneamente cadenzano il ritmo della frase. Le frequenti consonanze; la ripetizione delle consonanti “r” e “t” e i numerosi raddoppiamenti accentuano la musicalità della lingua:

Né i rari stazzi sparsi per la distesa dell'erba, né il debole segno dei tratturi, né le greggi immobili come ammassi di pietre sotto la luce ferma e rarefatta dal grande spazio rompevano la irreale quiete. (*Viaggio d'addio*)

Il racconto di Mario Luzi è l'unico, fra quelli del corpus testuale, che presenta costantemente, in tutta la narrazione, una lingua elevata e poetica con evidente funzione estetica. Anche in altri racconti troviamo brevi passi lirici, soprattutto in funzione descrittiva: tuttavia essi rimangono episodi isolati, che si differenziano nello stile dal normale procedere della narrazione. L'esempio seguente è l'inizio del racconto *Il lungo viaggio*. Nella descrizione iniziale dell'ambiente in cui si svolge l'azione, lo stile lirico della lingua riproduce la cupa atmosfera notturna ed il ritmo angoscioso del mare. I principali mezzi linguistici usati per lo scopo sono le metafore, le allitterazioni, l'anacoluto della prima frase (“un’oscurità cagliata che a muoversi...”), la congiunzione (“e”) ridondante che introduce la seconda frase, il doppio ipèrbato della seconda frase: la prima inversione dell’ordine abituale delle parole (“E faceva spavento (...) il suono del mare” = Il suono del mare faceva spavento) contiene un secondo ipèrbato, ossia alcuni termini (“respiro di quella belva che era il mondo”) si inseriscono all’interno della frase e ne spezzano la struttura.

Era una notte che pareva fatta apposta, un'oscurità cagliata che a muoversi quasi se ne sentiva il peso. E faceva spavento, respiro di quella belva che era il mondo, il suono del mare: un respiro che veniva a spegnersi ai loro piedi.

Nello stesso racconto la lingua del narratore è generalmente semplice, con espressioni

tipiche della lingua parlata di tipo colloquiale, ad esempio l'uso delle congiunzioni "che" e "ché" al posto di "perché":

Si trovarono davanti il signor Melfa, ché con questo nome conoscevano l'impresario della loro avventura.

E altrove:

(...) ...ché rimasero seduti sulla fresca sabbia, indecisi (...).

Ma anche qui non mancano, anche se rare, espressioni liriche, metafore e similitudini tratte soprattutto dal mondo rurale:

L'idea del mare era per loro il piano verdeggianti di messe quando il vento lo sommuove.

L'uso di una lingua lirico-elevata nel racconto *Lara* ha invece una funzione prevalentemente ironica: l'io-narrante è un animale, un'aragosta, che racconta la propria vita agli esseri umani nel momento in cui sta per essere gettata in padella. Nella presentazione iniziale la protagonista usa uno stile forzatamente elevato-letterario per sottolineare ironicamente una particolare sensibilità che la distingue dagli animali della sua specie e che la rende simile, se non addirittura superiore, al genere umano. Con una serie di anafore l'io-narrante richiama alla memoria le attitudini che, già da giovane, la distinguevano dalle compagne: per quattro volte viene ripetuta all'inizio di ogni frase la formula: "Già da allora ...", che riecheggia un tono solenne. Inoltre l'uso di similitudini (es.: "brillante come un corallo"), metafore (es.: "le nostre posate naturali, le chele") ed aggettivi con i quali l'io-narrante attribuisce arbitrariamente intenzionalità ed emozioni agli atteggiamenti naturali degli animali (es.: "delicati gesti"), le allitterazioni e le consonanze, e l'accostamento di parole comuni a parole ricercate (es.: "il grande corpo scuro che poteva (...) involarsi verso la luce"), conferiscono un esagerato senso di fatalità e drammaticità alla narrazione; la poeticità diventa perciò ironia consapevole, o parodia:

Già da allora passavo molto tempo in solitudine mentre le mie compagne si rincorrevano scodando, si infilavano nelle tane sfidando i polpi, e mangiavano pesci morti con delicati gesti delle nostre posate naturali, le chele.

Già da allora guardavo in su, verso quel punto misterioso da dove, nelle giornate limpide in cui non c'era burrasca, veniva quella luce, quel colore di un altro pianeta.

Già da allora scrutavo nel fondo, e lanciavo i miei ultrasuoni nell'abisso da dove salivano le mie simili più grandi, i pesci dai grandi occhi allucinati e le piovre sinuose.

E più di tutte invidiavo la balena, il grande corpo scuro che poteva precipitare giù, fino ai duemila metri, scomparendo nel buio gelido, ma anche involarsi verso la luce, passandomi vicino con l'occhio ebbro di profondità, senza vedermi, perché ero troppo piccola per lei, una piccola aragosta rossa, brillante come un corallo, ma con un destino diverso da tutte le altre. Il mio nome è Lara.

Già da allora sapevo fare qualcosa in più delle mie compagne.

La lingua della narrazione è, in gran parte dei racconti, ricca di metafore che tradiscono la presenza e la partecipazione del narratore; attraverso le metafore, infatti, il narratore esprime sentimenti e giudizi in modo indiretto. Le metafore possono elevare o semplificare lo stile della narrazione, a seconda dell'ambito da cui vengono ricavate; ambiti elevati e ricercati rendono poetici la lingua e lo stile, mentre ambiti quotidiani e semplici rendono la lingua e lo stile più popolari. Il secondo caso è presente soprattutto nei discorsi dei personaggi, mentre si trova più raramente nella narrazione, dove le metafore vengono usate generalmente per

rendere più elegante ed elevato lo stile. L'uso di metafore e similitudini ricavate da ambiti bassi ed inserite all'interno di una narrazione di tipo letterario, ha quasi sempre la funzione di divertire il lettore, catturando la sua attenzione ed il suo coinvolgimento: esse provocano infatti un improvviso abbassamento di stile, che sortisce un effetto sorpresa e movimentata il ritmo.

Riportiamo due esempi, nei quali le metafore abbassano lo stile, provocando un effetto comico:

Ormai [la donna] è scesa, si è incolonnata a far risuonare, con i propri passi, con qualche parola scambiata di fretta, la grande eco della stazione Centrale, sotto le volte vetrate che sembrano proteggerla ancora per pochi attimi prima della grande fregatura quotidiana. (*Salvatore*)

"Fregatura" è un termine metaforico usato soprattutto nella lingua parlata di tipo informale-volgare, al posto dei sinonimi più elevati: "imbroglio", "raggiro". Questo termine contrasta con la solenne descrizione della stazione.

Ora attraverso la passerella che scavalca il fosso dove un paio di manovali scavano riportando alla luce roba antica, forse qualche altro attaccapanni per le fantasie prêt-à-porter del dottor Parker. (*Scheletri senza armadio*)

Gli "attaccapanni" sono una metafora provocatoriamente scherzosa, quasi cinica, riferita agli scheletri antichi, catalogati ed esaminati con cura dal dottor Parker; "prêt-à-porter" è un termine riportato dal mondo della moda, attinente alla metafora degli "attaccapanni", ma è un'espressione più ricercata ed elegante. L'uso di un termine sofisticato ("prêt-à-porter") collegato a termini di uso comune ("roba", "attaccapanni") rafforza l'effetto ironico o addirittura sarcastico della metafora. L'uso scherzoso della lingua, riferito ad un evento di per sé serio ed importante (il ritrovamento archeologico), lo ridimensiona e lo banalizza.

La scelta di un registro linguistico non adeguato alla situazione può quindi essere, se usata consapevolmente, una tecnica stilistica per provocare effetti particolari, ad esempio comicità o sarcasmo, come abbiamo visto.

In alcuni racconti il narratore usa una lingua che non ha sempre un significato letterale univoco, ma che sottintende valutazioni e contiene allusioni che il lettore deve saper interpretare. L'effetto che ne consegue è ironico, canzonatorio, divertente. È come se l'autore-narratore strizzasse l'occhio al lettore, rendendolo complice dei suoi giudizi. Il significato classico che si attribuisce all'ironia è quello di dire l'opposto di ciò che si vuole realmente intendere. Oltre a questo uso antifrastico, tuttavia, l'ironia si manifesta attraverso le allusioni, le citazioni, le similitudini, le iperboli, le litoti, le attenuazioni e le ipervalutazioni. Secondo la definizione di Flavia Ravazzoli

"ironizzare significa (...) soprattutto, non tanto un modo per affermare il contrario di ciò che di fatto si afferma, un dire rovesciato, quanto decentrare, problematizzare, frastagliare gli effetti di senso dei contenuti enunciati"¹,

dire cioè qualcosa di più di quanto si dica letteralmente. Questo tipo di linguaggio è facilmente riscontrabile nella conversazione che, secondo la Ravazzoli, è

¹ Ravazzoli 1991, 161

“il genere discorsivo che più mescola i vari tipi possibili di ironia, approfittando delle molte marche del linguaggio orale e della sua intrinseca polifonia (...) e dell'atteggiamento interpretativo dominante da parte degli interlocutori stessi di uno scambio.”¹.

Un linguaggio ironico è quindi un'ulteriore conferma della colloquialità della lingua usata nei racconti moderni.

Riportiamo alcuni esempi di ironia, anche se non è sempre facile estrapolare 'brani ironici' dall'insieme linguistico del racconto²:

[Il vecchietto era] carico di reumatismi, di artriti, di lombaggini, che raccoglieva nell'inverno umido e che continuavano a seguirlo tutto l'anno. (*La cura delle vespe*)

L'ironia è data dal climax e dalla personificazione opprimente dei reumatismi.

La Grassa [è un'aragosta] (...) non stava mai ferma e piangeva e mi chiedeva se per pietà la uccidevo perché non voleva soffrire. Grassa e tragica. (...) e io ho spento il radar perché non mi andava di sentire tutte le lamentele e le volontà testamentarie prima di morire. (*Lara*)

Anche in questo esempio troviamo climax ascendente, a cui fa seguito un giudizio lapidario ellittico del verbo; l'umanizzazione dell'animale si estende inoltre ad ambiti tecnologici e burocratici. Nell'esempio seguente abbiamo una similitudine iperbolica ed un giudizio allusivo:

L'autista sentiva una vena di rimorso (...): come se si fosse fatto complice di una specie di ratto delle sabine, misteriosamente tramato tra un uomo del nord, un tedesco oltretutto, e i parroci siciliani. (*L'esame*)

Qui sotto troviamo inoltre iperboli, allusioni (alla scarsa intelligenza, all'arte culinaria, all'aspetto fisico), ed un'attenuazione sarcastica ("con molta discrezione"):

[Mia sorella] ha smesso di lavorare quando si è sposata e adesso è una beota casalinga che, a forza di assaggiare ragù cotti a fuoco lento, rotola verso il centinaio di chili. Mio cognato, che fa l'architetto e alla forma ci tiene, la tradisce con molta discrezione. (*Scheletri senza armadio*)

2.2.8.1.2. Lingua dei personaggi

I personaggi fanno sentire la loro voce attraverso il discorso diretto, il discorso diretto riportato, la 'erlebte Rede', il monologo interiore ed il flusso di coscienza. Come abbiamo sostenuto in un capitolo precedente (cfr. 2.2.8.1. La lingua usata nei racconti contemporanei), la lingua del narratore e quella dei personaggi non si distinguono profondamente nella maggior parte dei racconti: in entrambi i casi viene usato di preferenza l'italiano standard, una lingua corretta nella sintassi e nel lessico, ampiamente e comunemente usata sia a livello orale che a livello scritto. I personaggi, a differenza del narratore, tendono però ad usare più frequentemente lessico e strutture tipiche della lingua orale di tipo informale-familiare, imitando la lingua orale 'reale'.

Il lettore moderno è abituato a ritrovare, nei dialoghi dei personaggi, una lingua molto

¹ ibidem, 157. Per sottolineare il concetto la Ravazzoli usa poco dopo una similitudine: “Come gli animali che vivono al freddo sviluppano morbidi rivestimenti di pelliccia per difendersi e sopravvivere, così gli uomini sviluppano nel loro potenziale discorsivo varie forme d' ironia per difendersi dalla letteralità del linguaggio.”

² In un capitolo specifico (2.2.9.2. Ironia) ci soffermeremo sull'uso ironico degli elementi narrativi nei racconti.

vicina a quella usata nel parlato comune. Se la lingua dei personaggi si discosta troppo dal modello orale-informale e presenta caratteristiche di tipo ricercato-letterario, l'effetto che ne deriva è di artificiosità e stonatura, soprattutto se la lingua dei personaggi risulta di livello superiore rispetto a quella del narratore. Nel dialogo fra personaggi l'uso di uno stile elevato che non corrisponde ad una situazione reale o verosimile, può servire ad ottenere effetti particolari o persegue scopi precisi, come nel racconto *Coincidenze* di Benni. I due protagonisti del racconto svolgono una conversazione su temi di carattere personale, quasi intimo, utilizzando un linguaggio formale e ricercato, non consono al loro ruolo ed alla situazione. Proprio attraverso la scelta consapevole di un registro linguistico non adeguato, l'autore denuncia la difficoltà di comunicazione dell'uomo moderno, la paura ed il disagio del contatto effettivo.

Il problema della verosimiglianza e della mimesi (imitazione della realtà) all'interno di un racconto riguarda la possibilità (e la capacità) di riportare direttamente gli eventi da parte dei personaggi¹: la lingua che essi usano rappresenta una parte importante del problema.

Di fatto è quasi impossibile riportare esattamente un discorso orale in un testo scritto; l'oralità si avvale infatti di elementi prosodici e paralinguistici² che nello scritto non compaiono: tono, accento, intonazione, pause, ed è inoltre accompagnata da elementi non verbali che contribuiscono all'efficacia della comunicazione: mimica, gestualità, distanza con l'interlocutore, riproduzione di suoni o rumori non traducibili verbalmente.³ Per riprodurre fedelmente un discorso orale, mantenendo la sua efficacia comunicativa, occorre quindi integrarlo con descrizioni o spiegazioni; questa operazione risulta a volte impossibile, perché nella comunicazione orale interferiscono elementi estranei all'intenzione degli interlocutori, dipendenti da fattori non controllabili a livello cosciente, come ad esempio l'ambiente e la condizione psicofisica. Gli interlocutori stessi non sono sempre consapevoli di questi elementi, che possono tuttavia comunicare messaggi occulti che interferiscono con i messaggi verbali. Nel riferire questo tipo di messaggi il narratore deve ricorrere all'interpretazione e diventa, pertanto, un narratore di tipo onnisciente, come nell'esempio seguente:

Lucia racconta di sé - ritardi per il divorzio, seccature alla boutique di cose antiche, dissapori con la figlia - mentre Anna, ascoltando, è tutta un frullo interno. Una moltitudine di sensazioni le arrossa le gote. Come si sta bene fra donne! Come è divertente precipitare dentro i problemi altrui come un equilibrista nella rete! Il suo viso è trasparente, i capelli sono ancora più neri, la bocca, molto rossa, è come un cuore che ride. (*Indole comprensiva*)

¹ Per il problema della *mimesis* si rimanda al capitolo 2.2.2.1.

² La differenza tra le due categorie consiste principalmente nel fatto che le caratteristiche prosodiche sono parte del sistema linguistico ed hanno precise caratteristiche (intonazione, ritmo, pause, accenti); i tratti paralinguistici, invece, non sono sistematici, non sono parti della grammatica, ma sono piuttosto variazioni usate dal parlante per sottolineare le sue intenzioni (timbro di voce, tonalità, qualità della voce).

³ La lingua scritta e la lingua parlata sono due modi differenti per esprimere gli stessi significati, con caratteristiche proprie non sempre equiparabili. La lingua scritta, ad esempio, generalmente è più sintetica di quella parlata ed usa le pause (punteggiatura) in modo diverso da quella orale. Il lessico è spesso più denso, la struttura delle frasi più complessa. (Cfr. Michael A.K. Halliday, 1985, *Spoken and written language*. Trad. italiana: 1992, *Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia)

Il filosofo Friedrich Nietzsche aveva osservato con grande perspicacia la peculiarità del discorso orale rispetto al testo scritto ed aveva sottolineato il significato che, nel parlato, hanno alcuni aspetti non riproducibili nello scritto:

Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selbst, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen wird - kurz, die Musik hinter den Worten, die Leidenschaft hinter der Musik, die Person hinter dieser Leidenschaft. Alles das also, was nicht geschrieben werden kann. Deshalb ist es mit der Schriftstellerei nichts.¹

La comunicazione orale, soprattutto quella informale (il colloquio familiare, le chiacchiere fra amici ecc.), si basa soprattutto su allusioni al non detto, su riferimenti generici di esperienze comuni, su ammiccamenti muti; è quindi contrapposta alla comunicazione scritta così come viene concepita nella società occidentale, che si basa su regole razionali che R. Simone riassume nelle "Quattro Massime di Lucidità":

"... dar nome alle cose (quello che la filosofia antica chiamava *onomázein* «il denominare» (cioè «dire il nome delle cose di cui si sta parlando», che è una delle prime fasi della conoscenza), strutturare, analizzare, gerarchizzare, i pensieri, i testi e le frasi."²

È significativo a questo proposito l'esperimento che il professore-scrittore Domenico Starnone fece con i suoi allievi dell'Istituto Tecnico di Colleferro (in provincia di Roma) nel 1975. Partendo da una serie di interviste registrate, Starnone compose con i suoi allievi una "specie di romanzo corale sulla vita quotidiana di generazioni di lavoratori"³ di Colleferro. Al momento della trascrizione delle interviste ci si accorse dell'impossibilità di trasferire il parlato nella scrittura e della necessità di "aggiustare il testo". Per riprodurre sulla carta un discorso orale in modo fedele ed efficace, è necessario riformularlo in una forma che si discosta dal parlato e si avvicina allo scritto, proprio perché, privato degli elementi prosodici e paralinguistici, risulterebbe incomprensibile. Starnone riconosce il fallimento dell'utopia di trasferire esattamente il parlato nello scritto: "per un eccesso di realismo [si finisce] per perdere verosimiglianza."⁴

"Ma quando vanno [= gli alunni] a mettere su carta la voce registrata, si accorgono subito che è un'operazione difficile, se non impossibile. Il discorso orale comune, non colto, una volta trascritto risulta molto vicino alla "sperimentazione letteraria". Se si vuole porre un po' d'ordine, bisogna allontanarsene: sottrarre, aggiungere, distribuire punteggiatura, apocope, aferesi e via di seguito. Con un po' di accortezza e di fatica, si arriva al "parlato" della letteratura e dei copioni teatrali. Ma non ha più a che fare, il risultato, con l'oralità registrata, se non marginalmente."⁵

La lingua dei personaggi dei racconti da noi esaminati è una lingua molto vicina a quella orale-informale, anche se si tratta pur sempre di una 'imitazione del parlato' e non di un 'reale parlato'. Sono presenti spesso elementi linguistici o moduli allocutivi che tradizionalmente sono esclusi dalla lingua scritta, come per esempio le interiezioni: *boh / be' / ah / eh / oh /*

¹ Nostra traduzione: "La cosa che si comprende meglio nella lingua non è la parola stessa, ma il tono, l'energia, la modulazione, il ritmo, con cui viene pronunciata una serie di parole - in breve, la musica dietro le parole, la passione dietro la musica, la persona dietro questa passione. Cioè, tutto ciò che non può essere scritto. Per questo l'attività dello scrittore non è nulla." F. Nietzsche citato in: Willfried Hartig, *Moderne Rhetorik und Dialogik*, Sauer-Verlag GmbH, Heidelberg, 1993, 43.

² Simone 2000, 134

³ Starnone 1983, 61

⁴ ibidem, 77

⁵ ibidem, 77

ecco / e che? / eh sì / Cristo! / già / ve' / vabbe' / va be' / mica, con l'intenzione di mantenere gli aspetti fatici ed emotivi della lingua orale.

Riportiamo degli esempi:

- (...) lui fa un sorrisetto, scrolla le spalle e borbotta un "vabbe', cioè, che differenza c'è?" (*Scheletri senza armadio*)
- Una donna così mica la si inventa, mica la si costruisce. O c'è o non c'è. (*Salvatore*)
- (...) irrompono cinque bambini e le due giovani loro madri in gran festa (...) Sempre gridando spalancano la finestra, spingono il letto accanto alla finestra. (...) "Adesso ve' che bel salto fa la Tata!" (*L'Entrümpelung*)
- "Va, va" impreco la padrona "sei matta? Torna in letto, marsch! (...)" (*Una goccia*)

Ricordiamo tuttavia che in alcuni racconti (*L'Entrümpelung*, *Scheletri senza armadio*, *Di nuovo lunedì*) le interiezioni fanno parte anche della lingua dell'io-narrante, ed accentuano in tal modo il suo ruolo di interlocutore nei confronti di un ipotetico lettore.

La lingua che un personaggio usa contribuisce a caratterizzarlo, a rivelare la sua condizione sociale, la sua cultura, la sua personalità. Per tutti i personaggi di questi racconti, però, si evita stranamente il dialetto; tutt'al più si usano espressioni regionali, storpiature o lievi sgrammaticature, ma molto raramente il dialetto o regionalismi. Questa caratteristica è già l'espressione di una scelta, da parte dell'autore, di rinunciare alla riproduzione fedele della realtà, come avevano invece tentato a livello sperimentale autori di epoche precedenti.¹

Nei casi in cui viene usato, il dialetto non compare nel discorso diretto di un personaggio, ma si riferisce alle parole pronunciate da una comunità indifferenziata o da qualcuno nel ricordo:

- La porta d'ingresso è deturpata da un grassone seduto, che si fa scivolare dalla bocca l'offerta di farmi fare un giro turistico speciale, certe cosarelle sfiziose, dice. (*Scheletri senza armadio*)
- Lui che non aveva mai avuto altre donne, ancora. Lui corteggiato e amato. "A l'è insci un bel ficcu" dicono dalle sue parti. (*Salvatore*)

I contadini siciliani del racconto *Il lungo viaggio* rivelano la loro ignoranza perché non sanno pronunciare correttamente le parole straniere; dicono: Brucchilin, Nugioirsi, Nuovaiorche, anziché Brooklyn, New Jersey, New York; "stori" e "farme" anziché "stores" e "farms".

Pur evitando il dialetto, essi usano espressioni e parole di tipo regionale, che tradiscono la loro provenienza: "la casa terragna" (la piccola casa ad un piano); "il canterano" (il cassettono); "la trazzera" (il sentiero); "zaurro" (villano, bifolco).

Un regionalismo si trova anche nel racconto *Salvatore*:

Femmine, diceva. Una parola abbastanza desueta e rara al Nord, ma lui la pronunciava con orgoglio.

E nel racconto *Scheletri senza armadio*: cosarelle sfiziose.

In altri racconti, ma si tratta di un fenomeno raro, i personaggi usano espressioni grammaticalmente non corrette, che ricorrono però spesso nella comunicazione orale. Le più frequenti sono gli anacoluti e l'uso dell'indicativo al posto del congiuntivo. Riportiamo alcuni esempi:

¹ Ad esempio autori del Naturalismo e del Neo-realismo.

“Provare ci provo, ma il viaggio è lungo e quando arriva è capace che mi casca a terra.” (*Federico e Napoleone*)

al posto di “può capitare che caschi a terra”;

Quella sua amica che le erano morti i genitori prestissimo. (*La galleria*)

anziché “a cui, “alla quale”;

“Adesso mi sembra che basta per la mia età.” (*La scoperta dell'alfabeto*)

l'indicativo sta al posto del congiuntivo “che basti”;

“Va, va (...) Torna in letto” (*Una goccia*)

invece di “a letto”.

Rispetto al discorso diretto e alla 'erlebte Rede', il flusso di coscienza presenta una lingua che assomiglia di più alla riproduzione fedele dell'orale. I lunghi flussi di coscienza del racconto *La galleria* possiedono varie caratteristiche che fanno pensare alla trascrizione di pensieri spontanei: i pensieri si susseguono in modo analogico, privi di corretta interpunzione; ci sono anacoluti, frequenti ripetizioni, ridondanza di parole ed ellissi; compaiono inoltre interiezioni ed espressioni volgari usate tradizionalmente solo nella lingua orale, in situazioni fortemente informali: *chi se ne frega / che culo / bello stronzo / cazzo / inutile menarcela / è proprio una carognata...*

Il seguente flusso di coscienza è un esempio significativo:

È impossibile che uno dei tre si alzi ormai avrebbe dovuto fare le valigie o prendere la borsa lo zainetto cazzo ma questa è proprio una carognata però forse forse adesso se vado piano lui fa ancora in tempo a raggiungermi per piacere Signore fa che mi dia un segno te ne prego. (*La galleria*)

Come nella lingua del narratore, anche nei discorsi dei personaggi si trovano metafore, che vengono usate soprattutto per rafforzare e rendere più incisivo un concetto. Le metafore sono spesso ricavate da ambiti semplici e quotidiani, che mantengono lo stile ad un livello informale o, addirittura, lo abbassano ulteriormente, come avviene nella 'erlebte Rede' dell'esempio seguente:

(...) lei - sua madre - aveva pianto abbastanza per quella storia. Lei che non aveva mai voluto ricostruirsi una vita, bella com'era. Aveva continuato a tirar la carretta, tutti i giorni anche lei a lavorare a Milano e a farsi venire il gomito della lavandaia a pulire vetrate e a spolverare scrivanie. (*Salvatore*)

L'improvvisa comparsa, all'interno di un linguaggio informale-neutro, di una metafora che ha una connotazione volgare, crea una rottura improvvisa nello stile, con conseguente effetto-sorpresa, che può risultare comico o ironico. Nell'esempio seguente la protagonista, seduta nello scompartimento di un treno, cerca di fare delle riflessioni profonde, ma non riesce a concentrarsi. Le espressioni volgari (sottolineate) che interrompono la concentrazione mettono in ridicolo i suoi sforzi di “pensare profondo”:

(...) e quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze? Questo pensava la donna. Pensieri minimi come i pensieri di tutti noi. Anche Einstein avrà fatto dei pensieri così, inutile menarcela. Altro che pensieri profondi. Di pensieri profondi te ne vengono due, tre, dieci in una giornata, se c'hai culo. (*La galleria*)

2.2.8.1.3. Sintesi e conclusioni

L'analisi della lingua usata dal narratore e dai personaggi nei racconti contemporanei conferma l'ipotesi che l'uso linguistico sia sempre funzionale alla narrazione; esso contribuisce cioè ad ottenere effetti particolari (attese, tensione, sorpresa, ironia, comicità, liricità) e a caratterizzare ambiente e personaggi.

Abbiamo identificato nella *colloquialità* la modalità che contraddistingue il racconto contemporaneo da un punto di vista linguistico; riportiamo in uno schema riassuntivo le forme linguistiche che la caratterizzano, citando un esempio per ognuna di esse.

COLLOQUIALITÀ	
FORME	ESEMPI
1. Inizio immediato	Intanto si lasciava mungere solo da Federico in persona, nemmeno da Angiolina. (<i>Federico e Napoleone</i>)
2. Inserimento di DD all'interno della narrazione (con o senza introduttori sintattici o grafici)	E se provassi a chiedere cinquanta? Ma poi pensò che la differenza fra sedici e cinquanta era più che fra sedici e quaranta e quindi non gli conveniva. Allora che cosa faccio? Gliela do o non gliela do? (<i>Federico e Napoleone</i>)
3. Rapporto dialogico con l'ipotetico lettore	Una goccia d'acqua sale i gradini della scala. La senti? Disteso in letto nel buio, ascolto il suo arcano cammino. (<i>Una goccia</i>)
4. Commenti, interiezioni, allocuzioni (sia da parte del narratore, sia da parte dei personaggi)	(...) il paleosteopatologo mi pilota alla porta premuroso, col suo eritema da imbarazzo che gli colora le guance di rosso. È simpatico, va'. (<i>Scheletri senza armadio</i>)
5. Predominanza del Tempo presente, oppure oscillazione tra Tempo passato e Tempo presente	La donna pensava questo – perché nessuno da trecentoventotto giorni mi sfiora i seni? La donna era bella, i seni piccoli, la mano di chi era? La donna pensa – boh. (<i>La galleria</i>)
6. Semplificazione sintattica (paratassi)	In punta di piedi percorse il corridoio. Davanti alla camera del padre si fermò un attimo, trattenendo il fiato; spinse appena la porta socchiusa, guardò dentro e respirò: la camera era buia. Il babbo non era ancora rientrato. (<i>Pantomima</i>)
7. Lessico informale, colloquiale, o volgare	(...) io me ne fotto, ognuno è libero di ammazzarsi come vuole. (<i>Il lungo viaggio</i>)
8. Espressioni dialettali	Li conosceva, lui, li conosceva bene: questi contadini zaurri, questi villani. (<i>Il lungo viaggio</i>)
9. Sgrammaticature	Quella sua amica che le erano morti i genitori prestissimo. (<i>La galleria</i>)
10. Paragoni e metafore da ambiti quotidiani	(...) e cedettero dapprima che fitte costellazioni fossero scese al mare come greggi; ed erano invece paesi ... (<i>Il lungo viaggio</i>)
11. Ellissi	Una bella donna. Non più giovanissima, ma indubbiamente una bella donna. (...) Delle belle gambe, appena segnate da qualche vena ereditata, forse, da una lontana maternità. (<i>Salvatore</i>)
12. Ironia, intesa come allusione a qc. di già noto che deve essere riconosciuto e interpretato dall'interlocutore	Oppure quell'altro ancora quello con le cuffiette che legge <i>Dylan Dog</i> ma è troppo giovane. Be' insomma giovane io ho ventisette anni lui ne avrà venti in fondo anche Rita Dalla Chiesa con Frizzi. (<i>La galleria</i>)

2.2.8.2. Tempi della narrazione – Sistema dei Tempi nell'atto del riferire

Generalmente un racconto riporta eventi già accaduti in una situazione più o meno realistica del passato o del futuro (science-fiction): i Tempi che vengono usati sono tradizionalmente quelli del passato. Ci sono, naturalmente, anche narrazioni al Tempo presente, ma di solito l'uso del presente è legato a motivi stilistici: attraverso il Tempo presente si vuole spostare la prospettiva nei confronti degli avvenimenti narrati, da un'epoca lontana al momento presente. In tal caso gli avvenimenti narrati assumono un carattere di immediatezza, il lettore o l'ascoltatore ha l'impressione di partecipare alle vicende nell'atto stesso del loro svolgimento.

Per analizzare il sistema dei Tempi verbali nel racconto ed osservare la funzione che il loro uso determina nella narrazione letteraria, è opportuno riferirsi dapprima al modello grammaticale. Gli studi condotti da Benveniste¹, Hamburger² e Weinrich³ hanno condotto alla riflessione sul sistema dei Tempi utilizzato nella narrazione. La narrazione di un evento trascorso e lontano implica, da parte di chi lo narra, un atteggiamento diverso da quello di un narratore che riferisce eventi che hanno ancora, in qualche modo, influenza sul momento presente o che sono avvenuti nello stesso arco di tempo (o 'punto di riferimento') in cui avviene l'enunciazione. Questo secondo atteggiamento è tipico del discorso orale, nel quale i tempi degli avvenimenti sono in relazione più o meno stretta con chi li riferisce e vengono espressi da indicatori temporali del tipo: *oggi / ieri / questa mattina / domani / la notte (il mese, l'anno, la settimana) scorsa (passata) / ...*; l'atteggiamento di chi, invece, narra eventi definitivamente conclusi, è caratteristico della narrazione scritta, nella quale i tempi degli avvenimenti sono lontani o senza relazione con chi li riferisce, e vengono espressi da indicatori temporali quali: *una volta / un giorno / anni (mesi, giorni) fa / a quel tempo / il giorno (il mese, la settimana, la notte, l'anno) seguente (successivo) / il giorno (il mese, la settimana, la notte, l'anno) precedente / ...*

Da un punto di vista grammaticale distinguiamo il differente sistema dei Tempi verbali tra le forme del "discorso" e "commento" e la forma della "narrazione". Tutte e tre le forme riguardano l'asse linguistico parlante-ascoltatore, cioè l'atteggiamento nella situazione di locuzione.⁴

Nel "discorso"⁵ e nel "commento" la prospettiva di chi parla è riferita alla sua presenza nel momento attuale (hic-ego-nunc). Nella narrazione,⁶ invece, la prospettiva di chi narra è

¹ Benveniste 1971, soprattutto il capitolo: " Les relations du temps dans le verbe français".

² Hamburger 1957

³ Weinrich 1964

⁴ Weinrich distingue due atteggiamenti diversi: il "commento" e il "racconto" (che equivale alla "narrazione"); il primo è caratterizzato dalla tensione o l'impegno, in quanto gli interlocutori vi sono implicati; il secondo è caratterizzato dalla distensione o il distacco, perché gli interlocutori non sono coinvolti. Sono rappresentativi del mondo commentato: il dialogo drammatico, il testamento, il trattato giuridico e tutte le forme di discorso rituale, codificato e performativo. Weinrich chiama "commentare" o "trattare" (besprechen) l'atto di parlare di qualcosa, contrapposto all'atto di raccontare qualcosa (erzählen).

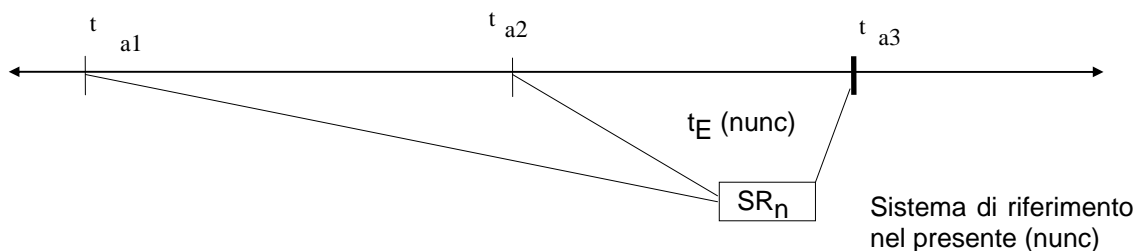
⁵ Per "discorso" si intende un'esposizione orale di tipo colloquiale.

⁶ Per narrazione si intende un'esposizione, in cui non è implicato chi ascolta o chi legge.

spostata nel passato.

La relazione esistente fra il tempo dell'esposizione ed il tempo dell'avvenimento può essere rappresentata graficamente con un sistema di riferimento, nel quale eventi ed avvenimenti vengono ordinati secondo una successione temporale.¹

COMMENTO - DISCORSO: ($t_{SR} = t_E$): il tempo (t) del sistema di riferimento (SR) è uguale al tempo (t) dell'enunciazione (E)



(1a)

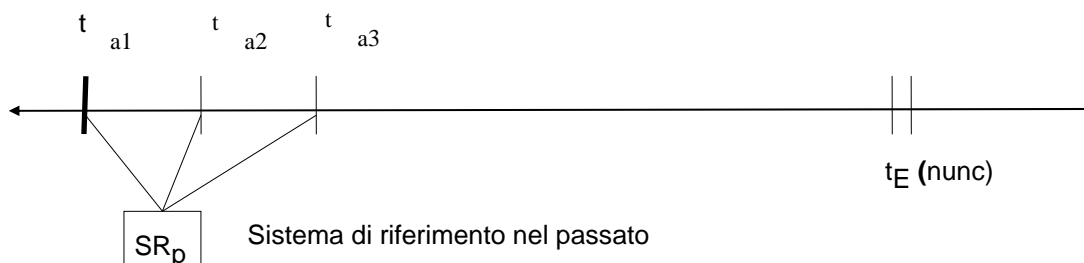
Ieri è ritornato Mario. (Era allegro), ha salutato i suoi vecchi amici ed ora è di nuovo al lavoro.

(t_{a1})

(t_{a2})

(t_{a3})

NARRAZIONE - RACCONTO: ($t_{SR} \neq t_E$): il tempo (t) del sistema di riferimento (SR) è diverso del tempo (t) dell'enunciazione (E)



(1b)

Qualche giorno dopo Mario ritornò. (Era allegro), salutò i suoi vecchi amici e riprese di nuovo il lavoro.

(t_{a1})

(t_{a2})

(t_{a3})

Nello schema del DISCORSO la prospettiva di chi parla è determinata dal momento presente ("ora"), mentre nello schema della NARRAZIONE la prospettiva è situata nel passato ("qualche giorno dopo"), senza riferimento al momento attuale.

¹ Lo schema è ripreso da: Eggs 1993b, 101-102

Nell'italiano i Tempi passati del discorso sono soprattutto l'imperfetto e il passato prossimo (era / è ritornato), mentre i Tempi passati della narrazione sono prevalentemente l'imperfetto e il passato remoto (era / ritornò).¹ Come si può notare dagli esempi (1a) e (1b), nel discorso e nella narrazione i Tempi diversi, in riferimento ad azioni precedenti, sono il passato prossimo nel primo caso e il passato remoto nel secondo caso: questi due Tempi hanno funzioni e caratteristiche simili, mentre l'imperfetto ha funzioni particolari e distinte.

Il passato prossimo è il Tempo usato prevalentemente nella lingua parlata ed esprime (come indica il termine "prossimo" = vicino) un'azione passata ma ancora in relazione con il presente, "eventualmente sotto forma di *attualità psicologica*".² Il passato remoto esprime invece (come indica il termine "remoto" = lontano) un'azione passata, sentita come conclusa e lontana, senza alcuna relazione con il presente.³ Secondo Dardano e Trifone:

"particolarmente nel parlato, il prevalere del passato prossimo rispetto al passato remoto si giustifica con l'esigenza di avvicinare i fatti al momento della narrazione, con ragioni cioè di immediatezza espressiva."⁴

Secondo Weinrich il passato prossimo funziona come indicatore di coinvolgimento del locutore ed è usato soprattutto nella comunicazione orale e nei generi "commentativi", mentre il passato remoto è il Tempo tipico della narrazione, assieme all'imperfetto. Secondo Weinrich il passato prossimo in un testo narrativo, accanto al passato remoto, ci segnala che il narratore

"non si accontenta (...) di raccontare il passato, [ma] vuole altresì capirlo, spiegarlo, interpretarlo, insegnarlo o non so cos'altro: per dirla in breve, egli vuole commentarlo."⁵

Weinrich analizza alcuni brani letterari in varie lingue (tedesco, inglese, francese, italiano, spagnolo) e osserva che il passato prossimo (Perfekt, passato composto) viene preferito al passato remoto (Präteritum, passato semplice) quando il narratore passa dal piano della narrazione al piano del commento: staccandosi dalla storia o dai fatti che ha riportato, il narratore tende ad allacciare un rapporto più stretto con i propri lettori, cercando quasi un dialogo diretto con loro. Accanto al passato prossimo viene usato spesso anche il presente. In un racconto, generalmente, i Tempi tipici del discorso orale sono mantenuti nei dialoghi o nei monologhi dei personaggi, quando vengono riportati con il discorso diretto, con il discorso citato, con la erlebte Rede, con il flusso di coscienza e con il monologo interiore.⁶

Anche nel genere del diario e nel genere epistolare, soprattutto nei racconti contemporanei, vengono usati i Tempi tipici del discorso orale: in entrambi i casi, infatti, il

¹ Nella lingua italiana i Tempi del DISCORSO sono il presente, il passato prossimo, l'imperfetto, il futuro. I Tempi del RACCONTO sono il passato remoto, l'imperfetto, il trapassato prossimo / remoto, il condizionale passato.

² Renzi - Salvi (a cura di) 1991, vol. II, 89

³ Nell'Italia meridionale, soprattutto in Sicilia, il passato remoto è usato molto più frequentemente che non nell'Italia settentrionale anche nella lingua parlata; la preferenza di questo tempo verbale potrebbe essere dovuta all'antico influsso greco (uso dell'aoristo), rafforzato, forse, dall'uso dello spagnolo durante la dominazione Borbonica. L'italiano orale standard diffuso dai mass media tende a consolidare in tutta l'Italia l'uso del passato prossimo a discapito del passato remoto.

⁴ Dardano - Trifone 1985, 243

⁵ Weinrich 1978, 89

⁶ Per la differenza e la specificità di queste forme, si rimanda ai capitoli 2.2.4. Discorso dei personaggi e seguenti.

narratore si rivolge direttamente ad un interlocutore reale o ipotetico. Nel corpus testuale di questa ricerca abbiamo un esempio di diario nel racconto *Di nuovo lunedì*: la narratrice si rivolge al diario, come suo confidente, usando prevalentemente il Tempo presente (a volte anche il futuro), per esprimere i suoi sentimenti e le sue considerazioni, ed il passato prossimo per riportare avvenimenti accaduti. Nell'esempio riportato (l'inizio del racconto) sono presenti tutti e tre i Tempi:

Caro diario, di nuovo lunedì. Oggi è la prima vera giornata d'autunno: c'è vento e le foglie, finalmente gialle, volteggiano in aria. Per il calendario sarebbe già dovuto iniziare da molto ma con questi buchi nell'atmosfera, ormai, non si può più essere certi di niente, neanche della regolarità delle stagioni. Chissà come sarà il futuro!? Ogni tanto me lo chiedo. Penso alla piccola Dorrie, naturalmente, non a me e a Jeff. A proposito, oggi sono sei anni esatti che sta assieme a noi. Non me ne sono ricordata io ma la mia assistente della casa editrice. Al bar ha voluto a tutti i costi farmi bere un calice di vino frizzante.

La narrazione che usa i Tempi del discorso è tipica del racconto orale, che prevede il contatto reale, anche fisico, del narratore con il suo ascoltatore, entrambi interlocutori di un dialogo. Essa esprime una colloquialità che porta anche ad una vera e propria interazione tra narratore ed ascoltatore.

Abbiamo visto nel capitolo precedente che la colloquialità, caratteristica del discorso orale, si riscontra sempre più spesso nei racconti letterari moderni. Se in un racconto di tipo tradizionale la lingua del narratore (soprattutto di tipo autorevole ed onnisciente) si distingue da quella dei suoi personaggi, in genere, per il suo registro letterario-elevato, nei racconti moderni e contemporanei la voce del narratore si confonde sempre di più con quella dei personaggi, adeguandosi ad un livello più basso.¹ Anche l'uso frequente del Tempo presente, nei racconti contemporanei, riflette la tendenza di questa colloquialità. Fra i racconti esaminati alcuni sono narrati al presente (*Indole comprensiva, Il registratore, Una goccia, Scheletri senza armadio*), altri passano da una narrazione al passato ad una narrazione al presente (*Lara, L'Entrümpelung, La galleria, Salvatore*). Il passaggio produce un avvicinamento nello spazio, un maggiore coinvolgimento da parte del lettore: lo stesso effetto che, nel cinema, si verifica nel passaggio da una scena d'insieme ad un particolare.

Nei racconti narrati al Tempo presente questo Tempo assume funzioni diverse, che possono sussistere ed alternarsi all'interno dello stesso racconto: troviamo un presente durativo, un presente narrativo ed un presente commentativo. Il presente durativo indica il perdurare di una situazione, o la sua ripetitività e corrisponde generalmente al Tempo imperfetto della narrazione al passato. L'aspetto di 'durata' può essere accompagnato da stilemi frequentativi del tipo: *spesso, a volte, talvolta, certe volte, raramente, sempre, ecc.*, o da indicatori temporali di durata: *da qualche giorno, tuttora, da alcune notti, ecc.*

Riportiamo alcuni esempi:

¹ Questo non significa necessariamente che la lingua usata sia meno corretta di quella letteraria tradizionale. Si tratta infatti, in genere, di una lingua standard dal registro più basso, con caratteristiche diverse da quella usata tradizionalmente dalla letteratura scritta (v. capitolo 2.2.8.1.).

- Certe notti la goccia tace. Altre volte, invece, per lunghe ore non fa che spostarsi ... (*Una goccia*)
- Se gli chiedo di accompagnarmi in giro (...), lui viene sempre. (*Scheletri senza armadio*)
- Spesso Anna, al pomeriggio, riceve gli amici. (...) Eppure a volte ha dei malumori, è insoddisfatta di sé. (*Indole comprensiva*)

Il presente narrativo (o presente storico) è generalmente equiparabile al passato remoto: riporta avvenimenti puntuali, episodi non ripetuti, spesso evidenziati da espressioni temporali che li circoscrivono nel tempo, oppure individuabili dal contesto, senza indicatori. Alcuni esempi:

- D'un tratto Lucia dà uno sguardo preoccupato all'orologio. (...) In gran fretta indossa il cappotto e infila la porta seguita dall'amica ... (*Indole comprensiva*)
- Mimmo, una volta tanto, protesta. (...) di colpo, mi invento un forte attacco di claustrofobia. (*Scheletri senza armadio*)

Il presente commentativo riporta le considerazioni del narratore, interrompendo la narrazione. La storia può essere narrata in prima persona da un io-narrante che partecipa alle vicende (racconto autodiegetico), come nel primo esempio sotto riportato, oppure da un narratore in terza persona esterno alle vicende narrate, come negli altri tre esempi:

- Al mattino del resto chi prende più questa storia sul serio? Al sole del mattino l'uomo è forte, è un leone, anche se poche ore prima sbigottiva. (*Una goccia*)
- Come può essere cosciente, Anna? La sua sensibilità si ferma là dove, per secoli, ha sostato cinguettando la maggioranza femminile: anticamere, stanze di passaggio, soglie. (*Indole comprensiva*)
- Nel passare davanti alla camera di sua figlia respirò: la camera era buia e silenziosa, Angelica non era ancora rientrata. Non già che dovesse render conto. Ma in certi casi è noiosa la testimonianza dei figli; e, poi, d'una figlia come Angelica! (*Pantomima*)
- I fratelli sentirono Michelino cacciare un urlo e partire correndo come non aveva mai corso in vita sua. (...) Dove scappa un bambino inseguito? Scappa a casa! Così Michelino. (*La cura delle vespe*)

Anche nel racconto *Il violino* la narrazione, che avviene con i Tempi del passato, è interrotta a volte da commenti espressi al Tempo presente. I due Tempi esprimono due piani diversi della stessa istanza narrativa: un *io che commenta* gli avvenimenti si distingue da un *io che narra gli avvenimenti* o che li rivive nella memoria¹.

Negli esempi seguenti, tratti dal racconto *Lara*, la diversa prospettiva dell'io narrante (rivolta agli avvenimenti del passato) e dell'io-commentatore (determinata dal momento presente) si rivela anche nello stile che, da distaccato e preciso, diventa improvvisamente, nel commento, essenziale e prosaico; l'effetto che ne consegue è ironico, se non addirittura comico. Il commento è sottolineato:

Andavo spesso verso il lato più oscuro del mare, scendevo lungo la parete della scalomata finché la pressione non mi stringeva la corazza in una morsa, finché sentivo tutte le cartilagini scricchiolare e gemere. (Forse è un rumore che avete già sentito, se avete bollito qualcuna di noi.)

(...) Pensai che sarebbe stato comico se [l'uomo] fosse rimasto impigliato anche lui nella rete come una sciocca aragosta, avrei partecipato anch'io al banchetto, non ho mai mangiato un umano, ma in fondo è carne.

¹ Una trattazione più precisa sulle istanze narrative nel racconto *Il violino* si trova nel capitolo 2.2.4.5. Erlebte Rede nella narrazione in prima persona.

nient'altro, e dopo un poco frulla e puzza come tutto. (*Lara*)

Di solito i commenti sono, nella letteratura tradizionale, intrusioni nella storia da parte di un narratore esterno, che vuole giustificare un'azione o distanziarsi dal comportamento di un personaggio; rappresentano quindi un modo per instaurare o rafforzare la norma morale. In un'epoca priva di certezze e punti fermi di riferimento, com'è la nostra epoca postmoderna, il commento che troviamo in un'opera narrativa può rappresentare solo l'opinione soggettiva del narratore-autore (come nel racconto *Il violino*), oppure può esprimere una 'verità' in modo ironico, parodiando cioè certe letterature edificanti. È quanto avviene nel racconto *Lara*, dove l'io-narrante, un'aragosta giunta alla fine della vita ricca di esperienza e di saggezza, commenta in modo solenne le regole del suo mondo:

(...) questa è la prima regola del mare: *Nessuno è tanto grande da non incontrare un giorno qualcuno più grande di lui.*

L'effetto di senso del presente commentativo è l'a-temporalità: le considerazioni espresse assumono validità generale, diventano 'dati di fatto' slegati da un preciso contesto storico o narrativo.¹

Nei racconti dove la narrazione passa improvvisamente dal Tempo passato al Tempo presente, questo cambiamento dirotta l'attenzione e la curiosità del lettore sull'evento che sta per essere narrato e favorisce un maggiore coinvolgimento. Nel racconto *Salvatore*, ad esempio, dopo l'esposizione al Tempo passato di azioni abituali e ripetitive che caratterizzano il protagonista, la narrazione passa bruscamente al Tempo presente: è introdotto in tal modo l'avvenimento che si discosta dalla monotonia abituale e l'attenzione del lettore viene convogliata sulla sorpresa del finale.

Anche nei racconti *La Galleria* e *L'Entrümpelung* il passaggio al Tempo presente attualizza l'evento e crea maggiore tensione per il suo svolgimento e per la sua conclusione: in tal modo il lettore vive la vicenda contemporaneamente al personaggio².

Nel racconto *Lara*, invece, il Tempo presente usato nella parte finale rivela che la storia narrata fino a quel momento in prima persona è un lungo flash back della protagonista nel momento che precede la morte. La narrazione al presente non riporta ricordi, ma situazioni che l'io narrante descrive nel momento stesso in cui le sta vivendo. In questo modo il lettore si trova a vivere assieme al narratore un momento altamente coinvolgente e seguirà il suo evolversi con curiosità e tensione, fino alla fine, per scoprire se la morte avverrà effettivamente, o in che modo avverrà.

La narrazione al presente è tipica dei racconti con finale aperto, nei quali la conclusione

¹ La mancanza di temporalità che si nota nel *presente commentativo* è tipica del genere "esposizione" o "saggio": qui gli avvenimenti sono considerati come semplici fatti; le indicazioni temporali, se ci sono, non hanno funzione referenziale come nel discorso o nel racconto, perché mancano la vivacità e la dinamicità delle azioni che possono modificare le situazioni.

² Nel racconto *L'Entrümpelung*, la narrazione del ricordo si trasforma improvvisamente nell'esposizione al presente di un evento che il protagonista vive nel momento stesso in cui lo racconta. Il cambiamento dell'uso dei Tempi rivela chiaramente il momento di questo passaggio, che avviene esattamente a metà del racconto: dal passato remoto si passa rapidamente al passato prossimo e poi al presente. (Un ulteriore chiarimento di questo cambiamento di Tempi è riportato nel capitolo 2.2.1.4. Finale)

non rappresenta la risoluzione di una vicenda, ma lascia la porta aperta a vari sviluppi possibili. Il Tempo presente conferisce infatti al racconto il carattere di un evento in divenire, non concluso, passibile di evoluzioni differenti ed imprevedibili, perché, si sa, nel futuro tutto può ancora accadere. All'interno di questi racconti, tuttavia, ci sono parti in cui il narratore rievoca situazioni passate per le quali, naturalmente, vengono usati i Tempi narrativi del passato.

L'esempio più tipico è il genere del diario: la narrazione riportata nella stesura del diario segue infatti lo svolgimento dei fatti, quasi nello stesso momento in cui essi avvengono; l'io-narrante costruisce la storia nel momento stesso in cui la racconta: sebbene possa riportare anche eventi lontani nel tempo, l'attenzione è rivolta principalmente al presente ed agli sviluppi futuri. Ad esempio, nel racconto a forma di diario *Di nuovo lunedì*, il lettore vive assieme alla narratrice lo svolgersi degli eventi, apprende i suoi sentimenti e le sue intenzioni per il futuro. Sebbene tutto sia riportato esclusivamente secondo il punto di vista dell'io-narrante, che aggiunge spesso considerazioni e commenti personali, il lettore può comunque interpretare i fatti in modo autonomo, grazie anche ad alcuni indizi, ed avere, rispetto alla prosecuzione della storia, una tensione ed un'inquietudine maggiore di chi la narra e la sta vivendo. La verità rivelata nel finale del racconto, infatti, sarà per la narratrice una sorpresa non prevista, mentre per il lettore sarà l'avverarsi (seppure in un modo inatteso) di un presentimento.

2.2.8.2.1. I principali Tempi della narrazione: imperfetto e passato remoto

Un testo con funzione narrativa, non necessariamente di tipo letterario, ma anche di tipo colloquiale o informativo, ha una struttura essenziale che può essere rappresentata con la seguente formula grammaticale:

$$R_t [C_1 - T - C_2]^1$$

R_t è il tempo di riferimento dal quale parte la narrazione (o un nuovo ambito temporale, nel corso della narrazione) ed indica anche il tempo o l'intervallo di tempo in cui avvengono gli avvenimenti (T) che modificano le condizioni (C); C_1 e C_2 sono la condizione di partenza e quella di arrivo; T è l'avvenimento (o gli avvenimenti) che determinano la trasformazione della condizione iniziale. La condizione finale può anche non essere espressa esplicitamente, ed essere dedotta o immaginata.

“(...) der durch das transformierende Ereignis T erreichte Endzustand Z_2 muss nicht explizit verbalisiert sein. Die minimale Textstruktur einer Erzählung enthält somit zumindest eine Beschreibung des Ausgangszustandes Z_1 und eine Darstellung des transformierenden Ereignisses T, das diesen Zustand in den Endzustand Z_2 überführt.”²

¹ Eggs 1993b, 105. Nella formula è stata sostituita la lettera Z (=Zustand) con la lettera C (=condizione).

² Nostra traduzione: "La condizione finale C_2 ottenuta attraverso l'avvenimento trasformatore T non deve necessariamente essere verbalizzata in modo esplicito. La struttura minimale di un racconto contiene quindi almeno una descrizione della condizione di partenza C_1 e una rappresentazione dell'evento T, che modifica questa condizione e la porta alla condizione finale C_2 ." (Eggs 1993b, 105)

Le condizioni (C) rappresentano lo sfondo di carattere descrittivo nel quale avvengono gli avvenimenti (T) veri e propri, messi in rilievo¹.

Nella lingua italiana (così come nel francese e nello spagnolo), le condizioni (C) vengono espresse con l'imperfetto, mentre gli avvenimenti che determinano il cambiamento (T) possono essere espresse con il passato remoto (o "passato semplice") e con il passato prossimo (o "passato composto"). Nell'italiano la scelta fra i due Tempi dipende dalla distanza che intercorre fra parlante e destinatario, come abbiamo dimostrato nel capitolo precedente. Nei racconti da noi esaminati, ossia in testi di tipo letterario, viene usato di norma il passato remoto.

In un capitolo precedente² abbiamo constatato che non tutti i racconti moderni mostrano una struttura riconducibile al modello tradizionale, che prevede lo sviluppo di una situazione iniziale, il raggiungimento di un apice ed un finale risolutivo. Lo schema grafico che avevamo adottato allora per il modello narrativo, può essere paragonato alla formula grammaticale qui sopra riportata. Se, come abbiamo visto, in alcuni casi può venire a mancare l'avvenimento trasformatore (T), come nel racconto *L'avventura di due sposi*, la cui struttura abbiamo rappresentato con un cerchio, dobbiamo ammettere che la formula grammaticale è valida essenzialmente per racconti di tipo tradizionale e non può essere considerata come regola assoluta.

Il significato di base dell'imperfetto all'interno di un racconto, secondo la norma grammaticale, consiste nell'indicare una condizione o un'azione dello sfondo, che è già esistente al momento in cui avvengono le vicende narrate.³ Secondo Bertinetto l'imperfetto è il Tempo usato nella narrazione per descrivere lo sfondo, in quanto possiede la proprietà temporale della "simultaneità nel passato":

"I Perfetti, a differenza dell' IPF [= imperfetto], non possono essere usati per suggerire scene statiche, in cui tutti gli elementi della situazione giacciono su di un unico piano temporale."⁴

Il significato di base del passato remoto, in un racconto, è invece quello di mettere in rilievo (o "in primo piano") un nuovo avvenimento.⁵

Siccome il significato di base dell'imperfetto e del passato remoto è tipico della narrazione, possiamo parlare anche di "imperfetto narrativo" e di "passato narrativo".

Riportiamo qualche esempio in cui sono presenti sia l'imperfetto (sottolineato), sia il passato remoto (corsivo) con i loro significati di base:

- Dormivo una mattina nel piccolo appartamento (...) e mi *svegliarono* rumori. (*L'Entrümpelung*)
- [L'uomo] stava fermo, e respirava calmo. Forse non voleva tornare più su, si trovava bene lì. *Mi misi* a girargli

¹ Il modello: "sfondo" e "messa in rilievo dei fatti" ("Hintergrund-Vordergrundmodell") è di Weinrich 1978.

² Capitolo 2.2.1. Modelli di composizione. Esempi dai racconti moderni.

³ "Dans un récit, l'imparfait indique tout simplement qu'il s'agit d'un état ou d'une action de l'arrière-plan qui est déjà-là." (Eggs 1998, 115)

⁴ Bertinetto (1986), pp. 356-357

⁵ "La signification de base du passé simple ou du passé composé dans un récit est de marquer un événement comme appartenant au premier plan, c'est-à-dire comme un nouvel événement." (Eggs 1998, 115)

attorno. (...) *provai* con le antenne a sentire la consistenza di una delle sue pinne. Lui mi guardava e sembrava interessato ai miei movimenti. (...) Ora aspettava qualcosa. Dall'alto scese un oggetto oblungo. (*Lara*)

- Era una notte che pareva fatta apposta (...) Erano già le undici. Uno di loro accese la lampadina tascabile ... (*Il lungo viaggio*)

Il riferimento temporale (R_t) della formula riportata sopra, può essere espresso con un verbo: in questo caso il Tempo utilizzato è sempre l'imperfetto, come nell'esempio:

C'erano nell'ordine una città, un ponte bianco e una sera piovosa. (*Coincidenze*)

Possiamo chiamare l'imperfetto in questione: "imperfetto referenziale" o "imperfetto temporale".

Nell'esempio seguente si distinguono invece due imperfetti con funzioni diverse: il primo (sottolineato) è un "imperfetto referenziale", il secondo (in corsivo) è un "imperfetto narrativo", che riporta lo sfondo:

C'era un giovane musicista di nome Peter che *suonava* la chitarra agli angoli delle strade. (*Il racconto della ragazza col ciuffo. La chitarra magica*)

La formula "c'era una volta" rappresenta sempre il riferimento temporale, anche se viene anticipata da altri Tempi, come avviene in varie fiabe di Guido Gozzano (1883 - 1916); queste fiabe iniziano con delle strofette in quartine, nelle quali l'autore "intreccia due elementi classici del folklore, la canonica formula di apertura delle fiabe, "c'era una volta..." e il motivo del "mondo alla rovescia".¹ In queste strofe, come si può notare nell'esempio qui sotto riportato, le situazioni paradossali sono espresse con l'imperfetto narrativo e precedono il tempo di riferimento (imperfetto referenziale: "c'era allora"):

Quando il sughero pesava
e la pietra era leggera
come il ricciolo dell'ava
c'era, allora, c'era... c'era...

A questa introduzione segue la storia vera e propria, con la presentazione della condizione di partenza, espressa con l'imperfetto narrativo:

... una principessa chiamata Nevina che viveva sola col padre Gennaio.

A volte, però, le quartine introduttive di Gozzano iniziano con il passato remoto, come nell'esempio seguente:

Quando i polli ebbero i denti
e la neve cadde nera
(bimbi state bene attenti)
c'era allora, c'era... c'era...

La funzione del passato remoto, in questo caso, è quella di riassumere in un unico momento gli avvenimenti che saranno narrati. Questa funzione del passato remoto come verbo "perfettivo", si definisce "globalizzazione"² o "visione globale"¹.

¹ Carmine De Luca, "Nota critica" in: G. Gozzano, *Fiabe e novelline*, supplemento al n.181 (31.07.96) de L'Unità, 120

² Il termine "globalizzazione" è la traduzione del tedesco "Globalisierung": "Dieses PS [passato semplice] präsentiert das Geschehen (...) als ein Ganzes, das als globaler Rahmen für die danach in sequentiell-linearer Anordnung erzählten Ereignisse dient." (Eggs 1993a, 16)

Con la “globalizzazione” vengono riassunti gli avvenimenti che seguono o quelli che precedono. In un racconto essa viene espressa con il passato remoto, mai con l'imperfetto.

Riportiamo alcuni esempi di “globalizzazione” (sottolineati), tratti dai racconti esaminati in questo lavoro:

- (1) Anch'io mi guadagnai da vivere offrendo il rischio di cadere, saltando da una corda all'altra, eseguendo voli per un pubblico povero sotto tendoni rattoppati. (*Il violino*)
- (2) (...) Passò così una settimana; una diecina di paesi, un centinaio di ragazze reclutate; tutto tranquillo, tutto liscio. (*L'esame*)
- (3) E il destino si compì, dieci cambi di corazza dopo. (...) Così un giorno, mentre nuotavo pigramente all'indietro, sentii vicina la presenza ostile della rete. (...) (*Lara*)
- (4) Ci fu uno strepitoso sommovimento nella notte fra il 14 e il 15 maggio. Ruggiti di camion, tonfi, sbattimenti, cigolii. (*L'Entrümpelung*)
- (5) Il viaggio durò meno del previsto: undici notti, quella della partenza compresa. E contavano le notti invece che i giorni.... (*Il lungo viaggio*)

Nel primo esempio (1) l'io-narrante sintetizza un lungo periodo della sua vita in un'unica azione, che specifica poi con verbi al gerundio, forma tipicamente italiana che sostituisce generalmente l'imperfetto; nel secondo esempio (2) la globalizzazione conclude una lunga parte in cui viene descritta la situazione di partenza come “sfondo” preparatorio per la vicenda: qui il passato remoto ha carattere “globalizzante”, in quanto rappresenta la cornice definita temporalmente (“una settimana”) entro cui vengono riassunti ed ordinati tutti gli eventi narrati precedentemente all'imperfetto; nel terzo esempio (3) la frase iniziale al passato remoto “globalizza” ed anticipa la disgrazia annunciata ed è seguita da una lunga e dettagliata descrizione degli eventi che l'hanno determinata; nel quarto esempio (4) il passato remoto sintetizza quanto è avvenuto in una notte, che viene poi specificato in una lunga, dettagliata descrizione delle conseguenze; nel quinto esempio (5) la frase iniziale al passato remoto “globalizza” l'intero periodo che i personaggi hanno trascorso in mare, specificato subito dopo con una descrizione all'imperfetto.

Il concetto di “globalizzazione” del verbo al passato remoto viene definito da Eggs come la proprietà di raccogliere un certo numero di avvenimenti in un *tutto* con un *chiaro inizio e fine*, anche se la durata che intercorre tra inizio e fine non è importante:

“Globalisierung’ heißt, dass irgendwelche Geschehnisse zu einem *Ganzen* mit *eindeutigem Anfang und Ende* zusammengefasst werden, wobei die Dauer zwischen Anfang und Ende keine Rolle spielt.”²

Negli esempi (1) e (3) il momento di riferimento non è espresso, tanto che sembrerebbe più adeguata la definizione che Renzi dà del concetto di “visione globale”, secondo la quale l'attenzione è rivolta soprattutto alla conclusione dell'evento e non al suo inizio.³ In realtà ogni azione ha un inizio ed una fine, indipendentemente dalla sua durata. Qui la durata è

¹ Renzi - Salvi (a cura di) 1991, vol. II, 54

² Eggs 1993b, 111

³ Secondo Renzi la visione ‘globale’ dell'evento rappresenta la “visualizzazione dell'istante terminale”. (Renzi – Salvi 1991, vol. II, 54)

indefinita, ma comprende un periodo di tempo in sé concluso, caratterizzato dal lavoro nel circo, nell'esempio (1), e scandito dagli avvenimenti che portano al compimento del destino, nell'esempio (3).

Secondo la norma grammaticale, in situazioni e contesti diversi l'imperfetto può esprimere "effetti di senso" differenti, ossia: caratterizzazione e proprietà di una situazione o di un personaggio (o condizione); durata; abitudine e attitudine; iteratività; indeterminatezza della conclusione di un avvenimento¹.

Le frasi seguenti, tratte dai racconti qui esaminati, esemplificano i vari effetti di senso:

- (a) Quando arrivarono in paese, Federico si tirava dietro le gambe per la fiacca, ma la vacca camminava a testa alta in mezzo alla strada maestra. (*Federico e Napoleone*)
- (a') La strada, oltrepassato Castel di Sangro, cominciava a risalire per ripidi gironi fra pendici boschive verso Roccarso. (*Viaggio d'addio*) (caratterizzazione)
- (b) La donna davanti a lui leggeva una rivista. (*Salvatore*)
- (b') Un'ilarità interna gli solleticava lo stomaco mentre ascoltava compunto l'autorevole personaggio. (*L'attrazione del vuoto*)
- (b'') Il vecchietto era esitante, ma Marcovaldo non voleva a nessun costo rimandare l'esperimento. (*La cura delle vespe*) (durata e indeterminatezza della conclusione: il processo dell'evento viene osservato nel corso del suo svolgimento)
- (c) Non amava i tedeschi, per la lunga fame sofferta in un campo di prigionia. (*L'esame*)
- (c') Ero magro, giravo per i monti, allontanandomi dal villaggio. (*Il violino*) (attitudine)
- (d) Andavo spesso verso il lato più oscuro del mare (...), nuotavo verso il buio e incontravo pesci che non avevo mai visto, soli o a branchi, nubi di gamberi e sciame di calamari. (*Lara*)
- (d') Marcovaldo si portava ogni giorno il pranzo in un pacchetto di carta da giornale; seduto sulla panchina lo svolgeva e dava il pezzo di giornale spiegazzato al signor Rizieri che tendeva la mano impaziente, dicendo: - Vediamo che notizie ci sono, - e lo leggeva con interesse sempre uguale, anche se era di due anni prima. (*La cura delle vespe*) (iteratività)

Gli "effetti di senso" espressi dall'imperfetto non si escludono a vicenda ma, al contrario, spesso coesistono, offrendo varie sfumature di significato; negli esempi sopra riportati, l'effetto di senso individuato come prioritario è quasi sempre accompagnato da altri effetti di senso: la durata si accompagna ad esempio con la caratterizzazione, l'iteratività con l'attitudine.

Nel racconto *L'avventura di due sposi*, l'imperfetto acquista prevalentemente gli effetti di senso dell'iteratività e dell'abitudine. L'intero racconto è narrato quasi esclusivamente all'imperfetto: nel contesto narrativo questo Tempo sottolinea la ripetitività dei gesti e delle azioni dei due protagonisti, operai nella stessa fabbrica, ma occupati in turni sfasati: lui di

¹ L'imperfetto rappresenta condizioni o avvenimenti non conclusi nel loro svolgimento, o "non limitati a destra" (secondo lo schema: (I ---->)); segnala inoltre che "una parte dell'avvenimento si è già realizzata, ma un'altra parte non ancora." (Eggs 1993a, 10-11)

notte, lei di giorno. Nel racconto vengono descritti i brevi momenti che i due sposi trascorrono assieme, che si ripetono uguali ogni giorno. L'iteratività espressa dall'uso costante dell'imperfetto si addice al modello di composizione del racconto: esso, a differenza del modello tradizionale, che prevede un inizio, un apice ed una conclusione, può essere rappresentato graficamente con un cerchio, in cui ogni momento può essere inizio o fine.¹ Viene qui riportato come esempio l'inizio del racconto; gli imperfetti sottolineati esprimono chiaramente l'iteratività e l'abitudine delle azioni dei due protagonisti:

L'operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte, quello che finisce alle sei. Per rincasare aveva un lungo tragitto, che compiva in bicicletta nella bella stagione, in tram nei mesi piovosi e invernali. Arrivava a casa tra le sei e tre quarti e le sette, cioè alle volte un po' prima alle volte un po' dopo che suonasse la sveglia della moglie, Elide. Spesso i due rumori: il suono della sveglia e il passo di lui che entrava si sovrapponevano nella mente di Elide (...) Poi si tirava su dal letto di strappo e già infilava le braccia alla cieca nella vestaglia, coi capelli sugli occhi. (*L'avventura di due sposi*)

Una proprietà temporale, di tipo grammaticale, dell'imperfetto è la sua funzione di "presente nel passato", "nel senso che con l'imperfetto vengono trasferite nel passato le informazioni che sarebbero trasmesse, al momento dell'enunciazione, attraverso l'uso del presente."² Questo avviene nel discorso indiretto dipendente da un Tempo passato, dove il presente del corrispondente discorso diretto è sostituito dall'imperfetto, secondo la regola di concordanza dei Tempi verbali nella lingua italiana.

- [Il nonno] mi diceva che in galleria il piccone qualche volta produceva la nota colpendo una vena di pietra più compatta. (*Il violino*)
- Federico pensò che in fondo fra sedici e quaranta la differenza non era poi così grande e quindi non gli conveniva. (*Federico Napoleone*)

Questa regola di concordanza dei tempi verbali vale anche nel caso di "erlebte Rede" (discorso indiretto libero):

- Marcovaldo non voleva (...) rimandare l'esperimento e insisteva per farlo lì stesso, sulla loro panchina: non c'era neanche bisogno che si spogliasse. (*La cura delle vespe*)
- Parla italiano - si dissero i due, guardandosi per consultarsi: se non era il caso di rivelare a un compatriota la loro condizione. (*Il lungo viaggio*)
- Dorrie, in pigiama e con l'orsacchiotto in mano, è comparsa sulla porta. (...) ha detto di avere una terribile fame. (...) Jeff l'ha pregata di non fare storie e di tornarsene a letto: c'erano tanti bambini al mondo con più fame di lei! (*Di nuovo lunedì*)

2.2.8.2.2. Uso stilistico dei Tempi nei racconti contemporanei

Tutti i racconti del corpus testuale usano i Tempi secondo la norma grammaticale. Nella sua funzione di "descrizione dello sfondo" e di "ambientazione delle vicende", l'imperfetto si trova spesso all'inizio del racconto, ma può venire ripreso anche nel corso della narrazione. Alcuni

¹ Cfr. capitolo 2.2.1. Modelli di composizione. Esempi dai racconti moderni.

² Renzi - Salvi, op. cit., 75

racconti presentano all'inizio uno sfondo di tipo descrittivo molto limitato, come il racconto *L'Entrümpelung*, nel quale la situazione iniziale viene espressa da un unico verbo all'imperfetto (ripetuto due volte):

- (1) Dormivo una mattina nel piccolo appartamento assegnatomi dalla signora Belzeboth, la terribile tipa incontrata il primo giorno. Dormivo e mi svegliarono rumori di mobili smossi e trascinati, di passi, di trambusto.

In altri racconti la descrizione della condizione di partenza come sfondo descrittivo occupa uno spazio considerevole, ad esempio nei racconti *L'esame* e *Il lungo viaggio*, nei quali la vicenda vera e propria (T, secondo la formula riportata nel capitolo precedente) inizia dopo una lunga presentazione della situazione di partenza o di fatti antecedenti che l'hanno determinata.

Gli avvenimenti nuovi messi in rilievo (o "in primo piano"), al passato remoto, possono precedere la presentazione dello sfondo all'imperfetto, come nell'esempio seguente, che è l'inizio del racconto *Viaggio d'addio*:

- (2) La macchina si mosse e subito fu al passo giusto su per l'erta strada battuta ma non coperta d'asfalto. Mi volsi indietro a dare un'ultima occhiata al paese di Scanno e subito dopo guardai lei che guidava con la faccia tirata e quasi altera.

- È finita, naturalmente, essa pensa - dicevo tra me mentre seguivo i movimenti esatti, ma insolitamente energici, del piede e della mano sul cambio di marcia.

Era fin qui la stessa strada su cui ci eravamo spinti quasi ogni sera a passeggio prima delle cene silenziose all'albergo durante le quali tra le poche parole si avvertiva il fluire dei pensieri nell'uno e nell'altro, in ciascuno di noi per proprio conto, in direzioni reciprocamente sconosciute, ma in quest'unico ritmo tranquillo e profondo. L'assuefazione ci aveva uniti (...)

Nell'esempio appena riportato l'uso del passato remoto all'inizio del racconto è una scelta stilistica. L'inizio di un racconto è infatti tradizionalmente all'imperfetto, con la funzione di stimolare l'attenzione del lettore (o dell'ascoltatore) e di prepararlo ad apprendere un avvenimento particolare o, quanto meno, degno di essere narrato. Con il passato remoto, invece, il lettore è immesso subito nel vivo della vicenda. Nell'esempio (2), alla presentazione immediata degli avvenimenti al passato remoto, segue la descrizione della situazione di sfondo all'imperfetto e la ricostruzione dei fatti precedenti che l'hanno determinata, al Tempo trapassato prossimo ("ci eravamo spinti"...). L'uso di questo Tempo stabilisce una relazione tra gli eventi precedenti e quelli da cui parte la narrazione.

Nell'inizio del racconto *Il violino* troviamo una struttura stilistica simile:

- (3) Quando morì il nonno mi venne quel potere: fissavo il suo violino e le corde suonavano da sole. Usciva una musica a onde, solfeggio di alveari, api sopra un campo di margherite. Era il violino delle sere, delle domeniche, dei balli. Il nonno lo suonava tornando a casa dal turno di lavoro in miniera.

Anche qui la narrazione inizia "in medias res" con il passato remoto. Le frasi che seguono sono tutte all'imperfetto, sebbene si riferiscano a tempi diversi: l'azione del nonno, infatti ("il nonno lo suonava...") è antecedente alle altre. Questo imperfetto accentua la caratterizzazione del personaggio, definendone l'abitudine e l'attitudine del suonare. Il passaggio dalla situazione di partenza alla situazione precedente avviene così in un modo quasi impercettibile.

In entrambi gli esempi (2) e (3), la scelta stilistica di iniziare il racconto con la presentazione immediata di un evento è rafforzata dall'uso dell'articolo determinativo che accompagna gli elementi introdotti nella narrazione: “la macchina”, “l'erta strada battuta”; “il nonno”, “quel potere”. Secondo l'uso normale, l'articolo determinativo guida l'attenzione dell'ascoltatore o del lettore verso la preinformazione, accompagna cioè elementi che sono già stati menzionati precedentemente. L'articolo indeterminativo, invece, introduce elementi nuovi.¹ L'uso dell'articolo determinativo all'inizio del racconto si accompagna spesso all'uso di pronomi personali che non si riferiscono a nessun sostantivo precedente: nell'esempio (2) il pronome “lei” indica una presenza femminile, di cui non si conosce ancora nulla.²

Il trapassato prossimo è tradizionalmente usato nella narrazione con la funzione di mettere in relazione temporale avvenimenti diversi, determinandone la consequenzialità o la semplice continuità. Se il narratore, però, vuole creare una 'rottura' tra gli eventi precedenti e il momento di partenza della narrazione, può usare stilisticamente il passato remoto al posto del trapassato prossimo, come avviene nel racconto *La cura delle vespe*, dove l'uso del passato remoto nelle frasi iniziali (4a) evidenzia l'aspetto aoristico dell'evento, ossia il suo aspetto di compiutezza senza riferimento agli eventi successivi. Le stesse frasi, espresse con il trapassato prossimo (4b), evidenzerebbero, al contrario, il carattere di continuità degli eventi successivi:

(4a) L'inverno se ne andò e si lasciò dietro i dolori reumatici. Un leggero sole meridiano veniva a rallegrare le giornate, e Marcovaldo passava qualche ora a guardar spuntare le foglie, seduto su una panchina, aspettando di tornare a lavorare. (*La cura delle vespe*)

(4b) L'inverno se ne era andato e si era lasciato dietro i dolori reumatici. Un leggero sole meridiano veniva a rallegrare le giornate, e Marcovaldo passava qualche ora a guardar spuntare le foglie, seduto su una panchina, aspettando di tornare a lavorare.

Attraverso l'uso stilistico del passato remoto (PR) il momento dell'inverno è rappresentato come definitivamente concluso. L'evento, inoltre, acquista valore autonomo e non in riferimento ad avvenimenti successivi.

Nel caso opposto, ossia quando il PR è sostituito dal trapassato prossimo, l'attenzione è spostata sugli eventi successivi, che assumono “una particolare rilevanza psicologica” e sono scelti come punti di osservazione privilegiati,³ come si può notare nell'esempio seguente:

(5a) Giorgio era andato a visitare un autorevole personaggio a cui doveva chiedere un favore e che lo ricevé con molta affabilità. Era costui un uomo a cui l'autorevolezza non impediva d'esser cordiale. Col bel volto rasato, largo, aperto e sorridente, stette ad ascoltare Giorgio e si dimostrò molto ben disposto verso di lui. (*L'attrazione del vuoto*)

Se la frase iniziale fosse al PR (5b), i vari avvenimenti sarebbero posti sullo stesso piano:

(5b) Giorgio andò a visitare un autorevole personaggio a cui doveva chiedere un favore e che lo ricevé con molta affabilità.

¹ Cfr. Weinrich 1977

² L'uso dell'articolo determinativo, di pronomi personali e di nomi propri all'inizio di un testo, è un segnale che indica che ci troviamo di fronte ad un testo di finzione (“fiktional”). (Cfr. Gerth 1983)

³ Renzi – Salvi, op. cit., 58

Con il trapassato prossimo, invece, l'attenzione è spostata sul "personaggio autorevole", che nel procedere del racconto si rivela come un elemento molto importante. Il passato remoto mette invece in primo piano l'azione di questo personaggio ed il suo atteggiamento ("lo ricevè con molta affabilità").

L'uso stilistico del trapassato prossimo in funzione di "preparazione agli eventi successivi" si ritrova anche nel racconto *Federico e Napoleone*, di cui riportiamo qui sotto il brano iniziale. Il contadino Federico deve vendere la vacca, a cui è affezionato, perché è ormai troppo vecchia ed improduttiva; con un trucco Federico riesce a venderla vantaggiosamente all'astuto mercante Napoleone. All'inizio del racconto vengono descritti l'animale e il suo rapporto con Federico come sfondo della vicenda (all'imperfetto). A questa condizione di partenza (C₁) segue l'evento nuovo (T), introdotto dall'indicazione temporale "una mattina" (sottolineato); secondo l'uso tradizionale dei tempi, ci si aspetterebbe qui il passato remoto, ma troviamo invece il trapassato prossimo (esempio 6a): l'effetto stilistico di questo Tempo è quello di rafforzare la caratterizzazione dell'animale e, quindi, di collocare l'evento nello sfondo. In questo modo aumenta l'aspettativa dell'evento trasformatore (T), che subentra infatti più tardi, con la decisione di vendere l'animale.

(6a) (...) Preferiva il beverone di granoturco a quello di avena, il trifoglio all'erba medica. Ma Federico gli era affezionato lo stesso e se Angiolina parlava di venderla diventava nero nero e non parlava più per una settimana. Una mattina Federico aveva trovato nella stalla un biscione in piedi attaccato alla mammella della sua vacca. Lo aveva steso con due randellate e poi sepolto nel prato, ma la vacca non era tornata più come prima. Le ossa spuntavano da tutte le parti per la magrezza e si vedeva subito che era nervosa dai movimenti della testa. (*Federico e Napoleone*)

Sostituendo il passato remoto al trapassato prossimo (esempio 6b), gli eventi acquisterebbero maggiore risalto di per sé e non in funzione della descrizione della vacca:

(6b) (...) Preferiva il beverone di granoturco a quello di avena, il trifoglio all'erba medica. Ma Federico gli era affezionato lo stesso e se Angiolina parlava di venderla diventava nero nero e non parlava più per una settimana. Una mattina Federico trovò nella stalla un biscione in piedi attaccato alla mammella della sua vacca. Lo stese con due randellate e lo seppellì poi nel prato, ma la vacca non tornò più come prima. Le ossa spuntavano da tutte le parti (...)

Un uso dei Tempi che differisce da quello tradizionale può essere usato dagli autori per creare effetti stilistici all'interno della narrazione.

Abbiamo visto sopra, nell'esempio (4a), la sostituzione del trapassato prossimo con il passato remoto, per sottolineare la conclusione di un momento e, negli esempi (5a) e (6a), la sostituzione del passato remoto con il trapassato prossimo, per spostare l'attenzione sugli eventi successivi. In altri casi l'imperfetto, con il quale in un racconto si caratterizza lo sfondo della narrazione, può essere usato stilisticamente per mettere in rilievo degli eventi, funzione svolta generalmente dal passato remoto. In alcune grammatiche questo imperfetto viene chiamato "imperfetto narrativo" e "viene usato in un contesto che richiederebbe propriamente un tempo di natura perfetta."¹ In ambito francese è chiamato "imperfetto pittoresco"

¹ Renzi - Salvi, op. cit., 85.

(imparfait pittoresque). Altri linguisti, ad esempio Dardano e Trifone¹, definiscono questo imperfetto “storico o cronistico”²; la sua funzione sarebbe quella di dare “tono epico” alla narrazione. Anche Eggs³ definisce questo imperfetto “historisches Imperfekt”, mentre chiama “narratives Imperfekt” l’imperfetto che caratterizza lo sfondo nella narrazione e che alcuni linguisti (fra cui W. Pollak) identificano con l’“imperfetto storico”:

Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei betont, dass Pollak das historische Imperfekt als “Imparfait narratif” bezeichnet. Dieses *Imparfait* ist nicht mit dem von uns unterschiedenen, zur Markierung von Hintergrundzuständen verwendeten ‘narrativen Imperfekt’ zu verwechseln.”⁴

L’imperfetto storico viene definito anche “imperfetto di rottura” o “imperfetto flash”⁵, perché mette inaspettatamente in risalto un avvenimento. Questo imperfetto si può trovare quindi solo all’interno di una narrazione, in sostituzione di un passato di tipo perfettivo, che ci si aspetterebbe di trovare secondo il normale uso dei Tempi. Generalmente è caratterizzato dalla presenza di un’indicazione temporale che ne determina l’inizio; rappresenta cioè un “avvenimento chiuso a sinistra”.⁶ L’imperfetto storico potrebbe essere sostituito dal “presente storico”, con il quale si otterrebbe lo stesso effetto; passando dallo ‘sfondo’ al ‘primo piano’, gli avvenimenti acquistano maggiore importanza. Nell’esempio seguente (7a), questo effetto viene ulteriormente rafforzato dall’avverbio di tempo “ora”, con il quale ci si aspetterebbe un Tempo presente:

(7a) C’era un bosco di corallo, che conoscevo bene, su una roccia circolare bucata da tane di cernie. C’erano voluti anni e anni perché quel bosco fosse costruito. Ora l’uomo ne staccava i rami, e li metteva in una piccola rete. (Lara)

Se sostituiamo l’indicatore del presente “ora” con il corrispondente indicatore del passato “allora”, dovremmo usare correttamente il passato remoto e le frasi diventerebbero:

(7b) C’era un bosco di corallo, che conoscevo bene, su una roccia circolare bucata da tane di cernie. C’erano voluti anni e anni (...) Allora l’uomo ne staccò i rami, e li mise in una piccola rete.

L’uso dell’imperfetto storico nell’esempio (7a) sottolinea l’azione distruttrice dell’uomo in contrapposizione a quella costruttrice della natura, e contemporaneamente presenta l’azione non come conclusa, ma ancora in corso. Se eliminiamo l’indicatore temporale, l’imperfetto riprenderebbe la sua normale funzione narrativa, le azioni rimarrebbero cioè nello sfondo.

L’avverbio “ora” avvicina il tempo della narrazione al momento presente, attualizzando gli avvenimenti. L’“imperfetto storico” qui usato consente inoltre di avvicinare l’interlocutore-lettore all’evento e di renderlo partecipe del processo in atto.

Nei racconti che abbiamo esaminato è raro trovare esempi di “imperfetto storico”, in parte

¹ “L’imperfetto *storico* o *cronistico* serve a dare tono epico alla narrazione.” Dardano - Trifone 1985, 242.

² È detto “cronistico” perché viene usato spesso nella cronaca giornalistica e sportiva. Secondo Bertinetto questo imperfetto è “praticamente assente dal linguaggio parlato (...). L’unico stile orale in cui compare con una certa frequenza è quello delle radiocronache di avvenimenti sportivi, e precisamente nei punti in cui il cronista ricostruisce episodi di gioco avvenuti in precedenza. Ad esempio: [3] Al 35° Zoff *scendeva* sulla destra, *driblava* due avversari e *stringeva* al centro, mancando di un soffio la conclusione.” Bertinetto 1986, 382

³ Eggs 1993b, 117

⁴ ibidem, 117

⁵ “imparfait de rupture”; “imparfait flash” (cfr. Eggs 1998)

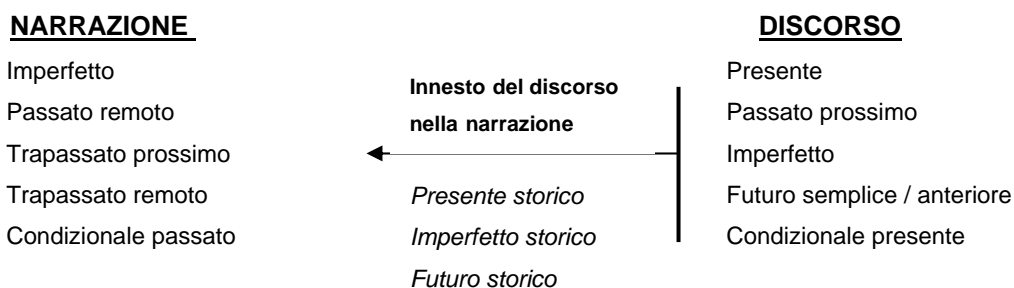
⁶ “ein links abgeschlossenes Ereignis” (Eggs 1993a, 12)

perché molti di questi racconti sono narrati al Tempo presente. Abbiamo un esempio di “presente storico”, mentre è assente il “futuro storico”¹:

(8) Gianni e Fedra sorridevano. Guardavano le vecchiette con amore. Adesso ridono, enormemente ridono per la folle assurdit  di una simile idea. Loro, Gianni e Fedra, sbarazzarsi della cara impagabile zia Tussi!
(*L'Entrümpelung*)

L'imperfetto storico, come il presente storico e il futuro storico, rappresenta un effetto stilistico nel sistema temporale narrativo. La funzione di questi Tempi consiste nell'immettere il sistema di riferimento del discorso (nel quale la prospettiva   determinata dalla condizione hic-ego-nunc), all'interno della narrazione (dove il sistema di riferimento   situato nel passato). Questa tecnica narrativa   definita da Damourette/Pichon² come “réinvasion nyn gocentrique”, ossia come “réinvasion du discours dans le récit”, che possiamo tradurre con: “innesto (o reintroduzione) del discorso nel racconto”. L'effetto stilistico provocato dall'uso improvviso ed inatteso di questi Tempi all'interno della narrazione, tende a mettere in rilievo gli avvenimenti e a coinvolgere maggiormente il lettore.

Nello schema seguente vengono riassunti i principali Tempi della narrazione e del discorso, oltre ai Tempi del fenomeno detto *ninegocentrismo*:



Abbiamo visto precedentemente, in (7a) e (8), come gli avverbi “ora” e “adesso”, usati assieme all'imperfetto storico o al presente storico, rendano pi  vivace e coinvolgente la narrazione. In altri casi l'avverbio “ora”, in frasi all'imperfetto, serve per richiamare l'attenzione del lettore sulla descrizione dello sfondo e prepararlo all'entrata di un evento nuovo, come negli esempi seguenti:

(9) (L'uomo) si tolse dalla schiena la macchina che lo faceva respirare e fare bolle, e dall'alto gliene calarono un'altra. Ora stava fermo, e respirava calmo. (...) Ora aspettava qualcosa. Dall'alto scese un oggetto oblungo ... (*Lara*)

(10) Ora [la vespa] era proprio sull'orlo della cavit  del tronco, e Michelino stava per calarle sopra il flacone, quando senti altre due grosse vespe avventarglisi contro come se volessero pungerlo al capo. (*La cura delle vespe*)

Secondo Bertinetto gli enunciati con il deittico “ora” appartengono esclusivamente allo stile

¹ Riportiamo un esempio di futuro storico in lingua francese, citato da Grevisse (1969) e ripreso da Eggs, 1993a, 13: “L'ancien maître de chapelle retourna souvent aux assemblées de Mme R camier. Il y verra un soir le général Morau.”

² J. Damourette / Pichon, 1936, *Des mots   la pensée. Essai de grammaire de la langue française*, riportato in : Eggs 1993a, 13-14.

letterario e

“sono consapevolmente costruiti dagli scrittori per creare situazioni di sostanziale ambiguità in rapporto alla sorgente del discorso, come se la scena venisse osservata da un testimone *in praesentia*. Si tratta, in fondo, di vie di mezzo tra narrazione obiettiva e discorso indiretto libero.”¹

Chatman contesta questa tesi, alla quale aveva aderito anche la Hamburger (*Die Logik der Dichtung*); secondo Chatman “la mescolanza di forme del passato e di avverbi al presente è una locuzione disponibile a qualsiasi parlante” e facilmente riscontrabile anche in testi non letterari. Egli concorda però sull’effetto che questo uso determina nella narrazione:

“Questa volta”, “adesso” [e “ora”] servono chiaramente a sottolineare l’ADESSO [del] personaggio. (...) Potremmo chiamarlo un espediente per “rendere presente il personaggio”.²

Secondo Kayser la compresenza di tempi narrativi al passato e forme temporali al presente rivela che il narratore vive in due diverse dimensioni temporali: quella dei suoi personaggi, che stanno vivendo in quel preciso momento la situazione, e la sua personale, secondo la quale la situazione descritta è già trascorsa.³

Si deve però osservare che l’avverbio “ora” presenta una certa flessibilità rispetto ad altri deittici di tempo: la sua frequenza nei testi letterari della lingua italiana, anche all’interno di una narrazione al Tempo passato, non determina necessariamente, accanto ad una “attualizzazione” della vicenda narrata, un passaggio di prospettiva dal narratore al personaggio. Con il deittico “ora” (e con il sinonimo “adesso”) si usa di preferenza, nella narrazione, il Tempo imperfetto; nei racconti di questa ricerca non troviamo mai il passato remoto. In realtà, come sostiene Bertinetto, si possono trovare altri Tempi, come il Futuro-nel-Passato (Condizionale passato) e il Piuçheperfetto; “nonché, più spesso di quanto non si creda, il Perfetto semplice [= passato remoto].”⁴

Nel racconto *Viaggio d’addio* l’avverbio “ora” viene usato per cadenzare il viaggio dei protagonisti, sottolineandone i luoghi e le situazioni più importanti che, con l’uso dell’imperfetto, rimangono sullo sfondo:

11) La strada **ora** dopo il valico discendeva brevemente per stretti tornanti in mezzo a solitudini sassose finché fummo in un ampio altipiano, aperto alla vista di altre cime violette in lontananza. (...)

L’immenso pascolo con le sue greggi e i suoi pastori immoti sfilò in tutta l’interminabile lunghezza e **ora** la macchina scesa alla strada nazionale rasentava il parco d’Abruzzo (...)

Si scendeva **ora** ad Alfedena addensata nella strozzatura della valle sulle ripe del Sangro e superato il ponte si tornava su un rettilineo nel mezzo a un vasto altipiano verde tra il turchino dei monti. (...)

La strada, oltrepassato Castel di Sangro, cominciava a risalire per ripidi gironi fra pendici boschive verso Roccaraso. La guardavo **ora** con la faccia più distesa manovrare con l’abituale morbidezza negli incroci e nei sorpassi. (...)

La macchina **ora** correva quasi giocondamente verso Lama dei Peligni, scendeva i gironi della montagna fino a Casoli e con i fari ormai accesi puntava su Lanciano.

¹ Bertinetto 1986, 363.

² Chatman 1981, 83

³ Kayser 1965, 197-216

⁴ Bertinetto 1986, 363, n. 5. Citiamo, per confermare l’uso del passato remoto assieme all’avverbio “ora”, un esempio tratto da un autore celebre, il Manzoni; si tratta comunque di uno dei pochi esempi riscontrabili in letteratura: “La lontananza di Renzo, senza nessuna probabilità di ritorno, quella lontananza che fin allora le era stata così amara, le parve ora una disposizione della Provvidenza. (A. Manzoni, *I Promessi Sposi*, Firenze, D’Anna, 1962, 525)

2.2.9. Comicità, ironia, umorismo

Già in un capitolo precedente¹ abbiamo accennato al fatto che molti racconti contemporanei, pur proponendo situazioni sociali e condizioni esistenziali problematiche e precarie, non risultano tragici, ma suscitano addirittura buonumore. Pur raccontando storie e situazioni di disagio, di insoddisfazione e di difficoltà, molti autori non usano conseguentemente uno stile grave ed oggettivo, ma preferiscono l'ironia e la comicità. In tal modo, però, la problematica presentata non è sminuita o vanificata: è solo resa meno austera o deprimente. I mezzi linguistici e stilistici usati conducono a gradi diversi di 'leggerezza' e 'piacevolezza' e gli effetti sul lettore sono molteplici: si va dal sorriso di compassione o tenerezza al sorriso appena abbozzato, dal sorriso canzonatorio fino al sorriso o alla risata di divertimento. Il sorriso ed il riso sono manifestazioni del comico, una categoria che è stata oggetto di molti studi, dagli esiti tuttavia incerti e deludenti.²

Si può trattare la questione del comico da molti punti di vista, ma è difficile ricondurre il comico ad una categoria astratta ed unitaria. La comicità è l'effetto di molteplici concause, che non devono necessariamente essere sempre presenti. Fra queste distinguiamo: l'intenzione di chi la produce (ma la comicità può anche essere involontaria); lo stato d'animo di chi la coglie; la condivisione di norme, necessaria per riconoscere quando queste vengono infrante³; la non realizzazione di un'attesa, ossia la produzione di sorpresa; il possesso di conoscenze ed informazioni necessarie, spesso implicite, sul cui confronto si basa la comicità.⁴ Il comico è, quindi,

“una tipica categoria «contingente»: ciò che provoca il riso – nelle sue diverse modulazioni – dipende *sempre* da forze, pragmatiche e culturali, che regolano, in un particolare *hic et nunc*, l'atto di comunicazione. Legato alle regole socioculturali proprie della comunità che lo esprime, il comico è anche strettamente connesso con la lingua in cui esso si realizza (...)”⁵

Per tutte queste ragioni è praticamente impossibile definire in modo astratto ed astorico il concetto di comico, come afferma Schmidt:

“Ein kontextdeterminierter pragmatischer qualitativer Begriff wie 'Komik' ist aus logischen Gründen nicht ahistorisch definierbar.”⁶

Proprio per la sua complessità, il comico non è sempre ed ugualmente riconoscibile: il suo effetto cambia non solo in situazioni ed ambienti differenti,⁷ ma è recepito diversamente

¹ Capitolo 2.1. Motivi e temi dei racconti contemporanei.

² Tra i filosofi e gli studiosi che si sono interessati del problema del comico ricordiamo: Platone (*Filebo e Repubblica*); Aristotele (*Poetica* V); E. Kant (*Critica del giudizio*); A. Schopenhauer: (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1818) H. Bergson (*Il riso. Saggio sul significato del comico*, 1916); S. Freud (*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, 1903).

³ Se, però, la norma è profondamente rispettata e diventa tabù, la sua infrazione scatena avversione, anziché comicità. Si pensi, ad esempio, alle barzellette su ideologie politiche o sulla religione, avvertite come aggressione o come pericoloso mezzo di destabilizzazione da chi non le condivide.

⁴ È il caso, ad esempio, della parodia e della caricatura.

⁵ Banfi 1995, 23

⁶ Schmidt 1976, 165-189

⁷ “(...) ciò che fa ridere a Londra o ad Atene non necessariamente ha lo stesso esito a Parigi o a Milano; ciò che faceva ridere i nostri nonni a noi pare talvolta francamente peregrino: le coordinate socio-culturali entro cui si manifesta il comico, prima ancora della sua concreta realizzazione linguistica, ne segnano la (tendenziale)

anche dalla stessa persona in condizioni ed in contesti diversi.¹

Non è nostra intenzione di inserirci nel dibattito sulla questione, e rimandiamo pertanto alla numerosa bibliografia relativa.² Ci limiteremo qui ad analizzare il problema da un punto di vista strettamente testuale: esamineremo cioè soprattutto le strategie linguistiche e stilistiche presenti nei racconti da noi scelti e che producono, a nostro avviso, effetti comici³.

Distinguiamo, innanzitutto, fra comicità, umorismo ed ironia.

2.2.9.1. Comicità e umorismo

Per comicità intendiamo, richiamandoci ad una definizione generalmente riconosciuta, l'infrazione di convenzioni condivise, lo scostamento dalla normalità.⁴ Quasi tutti gli studiosi sono concordi sul fatto che l'effetto comico si basa sempre sulla novità, sull'elemento di sorpresa, su un imprevisto che rompe il normale svolgimento degli eventi, che si discosta da modelli prevedibili e scontati.⁵ Non sempre, tuttavia, la comicità così intesa è anche divertente: abbiamo visto precedentemente come essa sia, infatti, frutto di una serie di fattori. Le situazioni descritte da Kafka, ad esempio, sono chiare deformazioni o esasperazioni della realtà e quindi, secondo la definizione, sono da considerare comiche. Eppure, sebbene Kafka stesso, secondo la testimonianza dell'amico Brod⁶, accompagnasse la lettura dei suoi brani con fragorose risate, la maggior parte dei critici considera le sue opere espressione di sofferenza esistenziale, di malessere psichico e di rifiuto delle anguste convenzioni familiari e sociali, e non certo come fonte di divertimento⁷.

peculiarità «localistica» e «temporale»." (Banfi 1995, 23)

¹ Questo spiega anche perché un autore o un attore "comico" debba ricorrere a strategie ed abilità più sofisticate e varie, rispetto ad un autore o attore "tragico": è più facile far piangere che ridere.

² Ad esempio: il già citato Banfi (a cura di) 1995; Preisendanz - Warning (a cura di) 1979; H. Plessner, 2000, *Il riso e il pianto*, Milano, Bompiani (1ª ed. ted. *Lachen und Weinen*, 1941); C. D'Angeli - G. Paduano, 1999, *Il comico*, Bologna, Il Mulino; A. Civita, 1984, *Teorie del comico*, Milano, Unicopli; G. Celli, 1982, *La scienza del comico*, Bologna, Calderini; G.P. Calasso, 1992, *Ipotesi sulla natura del comico*, Firenze, La Nuova Italia; G. Ferroni (a cura di), 1983, *Ambiguità del comico*, Palermo, Sellerio; G. Ferroni, 1975, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni. I testi citati rimandano, a loro volta, ad ulteriore bibliografia.

³ Citiamo a questo proposito le parole usate da U. Eco per spiegare la comicità di A. Campanile: "Sembra che di fronte alla sfida del comico più che una teoria generale si possa proporre una fenomenologia di meccanismi che producono effetti diversi." (U. Eco, "Campanile: Il comico come straniamento. Conferenza tenuta nel maggio 1991 al Salone del Libro di Torino", in: Eco 1998, 90)

⁴ L'aggettivo "comico" deriva dal latino *cōmicus* e dal greco *kōmikós*, con riferimento allo stile della commedia, contrapposto a quello della tragedia. Il significato comune è sinonimo di "ridicolo", "faceto". È interessante notare che nella lingua tedesca, oltre a questo significato, il termine "komisch" ha anche il significato di "strano" (sonderbar, seltsam) e non è, quindi, messo sempre in relazione con il senso del ridicolo.

⁵ La linea di confine fra la normalità e la violazione di essa deve tuttavia essere oltrepassata fuggevolmente e non deliberatamente, altrimenti il divertimento si trasforma in senso di allarme e di pericolo. Chi viola deliberatamente la norma e le convenzioni sociali è generalmente considerato un nevrotico, un pazzo, o un sovversivo. Il riso, infatti, presuppone e accetta la regola che viene infranta.

⁶ M. Brod scrive: "[Durante la lettura del primo capitolo di *Der Prozeß*] egli stesso rideva talmente che per qualche momento non era capace di continuare la lettura." M. Brod, 1956, *Franz Kafka*, Milano, Mondadori, 200

⁷ L'opera di Kafka è stata esaminata da un punto di vista psicoanalitico da R. Barilli ed interpretata come frutto di fantasia e di cosciente attività onirica, capace di ribaltare il monotono mondo della realtà e, quindi, come opera comica in grado di dispensare piacere. "Kafka, esasperando certe situazioni psichiche che potenzialmente sono di tutti, si è posto in grado di stabilizzare le condizioni stesse da cui sorgono gli episodi della comicità e del sogno, di ottenerli in modo duraturo e a occhi aperti, di registrarli tramite lo strumento principe (almeno fino ad oggi) della conservazione culturale, vale a dire la scrittura." (R. Barilli, 1982, *La comicità in Kafka*, Milano, Bompiani, 66)

Alcuni dei racconti che abbiamo esaminato sono comici nel senso sopra menzionato, eppure non tutti sono divertenti. La sorpresa più o meno inattesa che essi ci riservano nel finale può provocare il riso o il sorriso, come nei racconti *La chitarra magica*, *Salvatore*, *Lara*; perplessità e stupore, come nel racconto *Coincidenze*; ma anche impotenza ed amarezza, come nei racconti *Il lungo viaggio* e *Di nuovo lunedì*.

La comicità si manifesta in modi diversi anche in altri racconti: in *Pantomima* abbiamo lo smascheramento di convenzioni e comportamenti stereotipati e falsi, attraverso il contrasto fra comportamento ed espressione linguistica; in *L'Entrümpelung* ci troviamo in un mondo immaginario, dove non ci sono più freni morali e l'infrazione delle convenzioni si manifesta apertamente; in *L'attrazione del vuoto* assistiamo al cedimento improvviso dei freni inibitori in una situazione che richiederebbe particolare rispetto ed autocontrollo. La comicità dei racconti *La galleria* e *Scheletri senza armadio* si basa invece sull'ironia, ossia sul contrasto fra l'immagine positiva che si ha di sé (o che si vuole mostrare) e le debolezze della personalità autentica, contrasto che viene avvertito dal lettore, nonostante il tentativo (comico anch'esso), da parte dei personaggi, di mascherarlo¹. Anche nel racconto *Una goccia* la comicità si manifesta nel contrasto ironico fra l'ostentazione di una sicurezza razionale e l'ansia irrazionale di fronte ad un fenomeno che non si riesce a spiegare. La comicità può anche essere parodia (*La chitarra magica*) e caricatura (*Lara*, *Coincidenze*).

Ma per quale motivo la sorpresa o lo scostamento improvviso dalla norma, situazioni tipiche della comicità, non scatenano sempre ilarità, bensì suscitano addirittura sentimenti di tristezza e di sconcerto? Quale elemento, nel complesso meccanismo delle concause, non funziona in questi casi? Pirandello, in un suo celebre saggio², ci offre la risposta. Secondo Pirandello il riso nasce di fronte ad una situazione in cui vengono infrante le normali convenzioni sociali. Egli definisce il comico come "avvertimento del contrario", ossia come la percezione che qualcosa è diverso da quello che dovrebbe essere. Riportiamo il commento di Eco sulle osservazioni di Pirandello:

"[Pirandello] si allinea con le teorie classiche del comico. Per Aristotele il comico è qualcosa di sbagliato che si verifica quando in una sequenza di avvenimenti si introduce un evento che altera l'ordine abituale dei fatti. Per Kant il riso nasce quando si verifica una situazione assurda che fa finire nel nulla una nostra aspettazione. Ma per ridere di questo "errore" occorre anche che l'errore non ci coinvolga, non ci riguardi; e che di fronte all'errore di un altro ci si senta superiori (noi che *non* commettiamo l'errore). Per Hegel era essenziale al comico che chi ride si senta così sicuro della sua verità da poter guardare con superiorità alle contraddizioni altrui. Questa sicurezza, che ci fa ridere della disgrazia di un inferiore, è naturalmente diabolica.

Pirandello fa l'esempio di una vecchia ormai cadente che si copre di belletti, si veste come una ragazza e si tinge i capelli. Egli dice: "Avverto che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia signora rispettabile dovrebbe essere." Ecco l'incidente, la rottura delle aspettative normali, il senso di superiorità col quale io (che capisco l'errore altrui) rido. Ma a questo punto Pirandello ci dice che l'avvertimento del contrario può diventare *sentimento del contrario*. La riflessione compie qui un nuovo processo; cerca di capire le ragioni per cui la vecchia si maschera, illudendosi di riconquistare la giovinezza perduta: il personaggio non è più distaccato da me, io cerco di entrare

¹ Il contrasto fra la parte razionale, forte e controllata, e la parte istintuale, debole e meschina è evidenziata, nel racconto *La galleria*, soprattutto nella formulazione dei pensieri, mentre in *Scheletri senza armadio* emerge prevalentemente dal rapporto con gli altri personaggi. Si veda a questo proposito il capitolo 2.2.7.2.1. Esempi di relazione fra personaggi nei racconti moderni.

² L. Pirandello, 1995, *L'Umorismo*, Firenze, Giunti (1^a ed. 1908)

dentro di lui.

Facendo questo perdo la mia superiorità, perché penso che anch'io potrei essere lui. Il mio riso si mescola con la pietà, diventa un sorriso. Sono passato dal comico all'umoristico. Pirandello vede con molta chiarezza che per passare dal comico all'umoristico occorre *rinunciare al distacco e alla superiorità* (caratteristiche classiche del comico)."¹

L'umorismo è quindi la riflessione sul comico, che porta ad identificarsi con il personaggio oggetto della situazione comica, fino a provare pietà o commozione. L'umorismo va oltre le apparenze, e anziché provocare il riso può suscitare dispetto e sdegno.

Sotto questo punto di vista i racconti *Il lungo viaggio* e *Di nuovo lunedì* sono umoristici: dietro la beffa subita dai contadini che scoprono di non essersi mai allontanati dalla loro terra, si nascondono l'inganno, la prevaricazione, la cattiveria umana; dietro l'errore di valutazione e di interpretazione della realtà da parte dell'ingenua narratrice si nasconde la tragedia della violenza sui minori.

Il racconto *Il registratore* comincia con una situazione comica, ossia con un esasperato alterco fra uomo e donna, che sembra la caricatura divertente di un momento conflittuale di una qualsiasi coppia. Nel finale, tuttavia, la comicità dell'esagerazione e del ribaltamento di valutazione (l'idealizzazione iniziale diventa denigrazione e viceversa) non è divertente, ma amara: non ci troviamo più, infatti, di fronte ad un 'normale' episodio di cattivo funzionamento di rapporto, bensì alla totale mancanza di rapporto; l'identificazione con il destino tragico del protagonista rende la situazione umoristica.

2.2.9.2. Ironia

L'ironia è stata studiata ed analizzata accuratamente già nei tempi antichi come figura retorica; tuttavia, nonostante siano state individuate e catalogate da un punto di vista sia linguistico che pragmatico le intenzioni con cui viene prodotta, le condizioni per cui viene compresa e le funzioni che essa ha nell'atto comunicativo, si è giunti alla conclusione che non sia possibile definirla, perché non è riconducibile a modelli predefiniti.² Vari autori³ riportano una serie di definizioni per il concetto di ironia, alle quali facciamo riferimento nell'esame dei racconti: ironia è finzione (dal greco *eirōnéia*); simulazione (dal latino *simulatio*); inganno; inversione semantica⁴; gioco di parole; riferimento implicito a testi e ad atti linguistici preesistenti; improvviso cambio di registro o di stile; esaltazione, svilimento o banalizzazione di un concetto o di una situazione; accostamento di elementi provenienti da ambiti o da registri linguistici differenti.

¹ Eco, "Campanile: Il comico come straniamento. Conferenza tenuta nel maggio 1991 al Salone del Libro di Torino", in: Eco, 1998, 62-64

² Cfr. G. Almansi, 1984, *Amica ironia*, Milano, Garzanti; V. Jankélévitch, 1987, *L'ironia*, a cura di Fernanda Canepa, Genova, Il Melangolo (1^a ed. 1950).

³ Ad esempio: M. Mizzau, 1984, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli; H. Lausberg, 1969, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino (1^a ed. ted. 1949); P. Fontanier, 1977, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion (1^a ed. 1827-30).

⁴ Prevalso, in queste definizioni, la concezione di ironia come antifrasi: si usa cioè un'espressione con l'intenzione di dire l'opposto di quello che significa. Ad es.: *Idea brillante!* nel senso di: *Idea stupida!*

L'ironia si esercita spesso verso qualcosa o qualcuno che si vuole criticare, mettere in ridicolo, o da cui si vogliono prendere le distanze. La critica, sia essa larvata o manifesta, non è mai propositiva; a colui che è oggetto dell'ironia non vengono date indicazioni esplicite e costruttive, in base alle quali può proseguire la comunicazione: la vittima dell'ironia è, di fatto, privata del diritto di replicare.¹ Tuttavia la critica o il 'distanziamento' non sono sempre da intendersi in senso negativo, come disconoscimento o discredito dell'altro. Nei racconti che abbiamo esaminato, ad esempio, l'ironia ha piuttosto un effetto di bonaria commiserazione, di accondiscendente smascheramento di debolezze umane, di affettuoso ridimensionamento di atteggiamenti enfaticizzati. L'ironia può essere divertente, come nel racconto *La cura delle vespe*, ma può anche essere amara, sofferta, come nel racconto *Il lungo viaggio*. Si pensi ad esempio al contrasto ironico fra la presunta arguzia dei contadini, convinti di aver imbrogliato gli usurai per procurarsi i soldi del viaggio, e la loro ingenuità, che li porta ad essere vittime di un imbroglio ben più grave.

In generale si può osservare che l'ironia si basa su uno sdoppiamento dell'atto comunicativo. L'atteggiamento comunicativo normale è accompagnato, in questo caso, da un atteggiamento che possiamo chiamare paracomunicativo. Chi esercita l'ironia, infatti, usa il mezzo linguistico in modo convenzionale e sincero, ma segnala contemporaneamente all'interlocutore che in realtà intende esprimere qualcos'altro. La segnalazione di questa sfasatura (tra ciò che è detto e ciò che è inteso) caratterizza l'ironia e la distingue dalla bugia. In quest'ultima, infatti, la vera intenzione è nascosta.

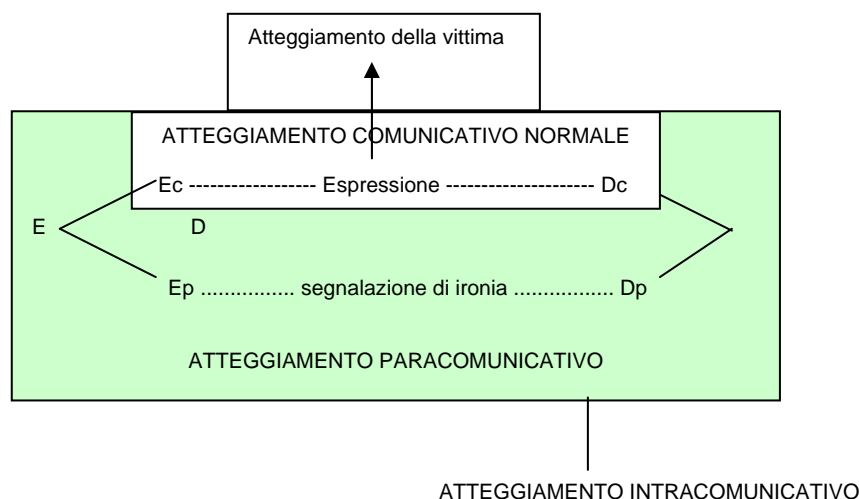
Lo sdoppiamento vale anche per il destinatario (ascoltatore o lettore): per afferrare il senso ironico, egli deve cioè comprendere sia i segnali comunicativi normali, sia quelli paracomunicativi.²

Lo schema seguente rappresenta lo sdoppiamento che avviene nella comunicazione con l'uso dell'ironia.³

¹ Per una comunicazione efficace e corretta, basata sul riconoscimento della positività dell'interlocutore, l'ironia rappresenta spesso, infatti, un mezzo di disturbo o, eventualmente, un espediente di difesa per 'aggiustare' situazioni comunicative negative. Si vedano a questo proposito testi sulla psicologia transazionale e sulle teorie della comunicazione. Kierkegaard definiva l'aspetto critico dell'ironia come "abstrakte Negativität", in quanto colpisce una persona o un'istituzione senza offrire indicazioni concrete e costruttive. Cfr. S. Kierkegaard, *Über den Begriff der Ironie*.

² Si spiega così in parte la difficoltà, da parte di destinatari che non padroneggiano la lingua usata nella comunicazione (ad esempio nei corsi di lingua straniera), di interpretare l'ironia del messaggio: la loro attenzione è focalizzata principalmente sul contenuto comunicativo e vengono trascurati o non compresi i segnali dell'ironia. Inoltre l'ironia, per essere efficace, deve essere immediatamente percepita, così come avviene per le barzellette: se vengono spiegate, perdono il loro effetto comico.

³ Lo schema è ripreso da Eggs 1979, 424.



E = emittente
 D = destinatario
 Ec ; Dc = emittente / destinatario comunicativo
 Ep ; Dp = emittente / destinatario paracomunicativo

Sulla base dello schema, Eggs¹ chiarisce le possibili situazioni che possono presentarsi nell'ironia. Normalmente i ruoli E, Ec e Ep sono rappresentati da una persona, ed i ruoli D, Dc e Dp da un'altra persona, che è anche la vittima dell'ironia: si ha in tal modo una "direkte Ironie". Nel caso dell'autoironia i ruoli sono riuniti o in un'unica persona², oppure l'emittente e la vittima sono la stessa persona, mentre il destinatario è un'altra persona.³

Nella finzione letteraria troviamo generalmente una "indirekte Ironie", perché il ruolo del destinatario è assunto dal lettore, mentre la vittima è un personaggio (o più di uno).⁴ Più raramente accade che i ruoli di Ec e di Ep siano assunti da persone diverse: in questo caso Ec non dispone di informazioni che possiede Ep e diventa così la vittima dell'ironia; si parla in tal caso di "tragische Ironie". Ne abbiamo degli esempi nel racconto *Di nuovo lunedì*.

Il racconto è in forma di diario, nel quale la protagonista annota gli avvenimenti ed i rapporti che riguardano soprattutto i suoi familiari, il marito e la figlia adottiva. Il lettore attento si accorge ben presto che non può prestare troppa fede alla versione della donna (io-narrante): essa è troppo preoccupata di manifestare la sua soddisfazione di moglie e madre

¹ Eggs 1979, 425-426. Lo sdoppiamento rappresentato nello schema ricorda il concetto di *Parakbasis* (o *Parekbase* o *Parabase*) evidenziato da Friedrich Schlegel, con cui caratterizza un particolare atteggiamento del coro nella commedia greca: si tratta del momento in cui il coro, avanzando sulla scena, si rivolge direttamente al pubblico, ricoprendo contemporaneamente il ruolo di attore e di commentatore. In questo doppio livello comunicativo Schlegel individua un'importante differenza tra la commedia e la tragedia. "[Die Parekbasis ist] eine Rede, die in der Mitte des Stückes vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde (...) in welcher, wie in diesem, die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proseniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden, was eine(r) gänzliche(n) Unterbrechung und Aufhebung des Stückes [gleichkam]." (F. Schlegel, "Geschichte der europäischen Literatur (1803-04). Die Griechische Literatur" in: F.S., *Wissenschaft der europäischen Literatur, Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795-1804*, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von J.J. Anstett und Hans Eichner, Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Paderborn, München, Wien, 1958, Bd. 11, 88)

² In questo caso si parla di "monologische Selbstironie" (autoironia monologica).

³ In questo caso si parla di "dialogische Selbstironie" (autoironia dialogica).

⁴ Se si attua una profonda identificazione con il protagonista, il lettore può anche assumere il ruolo di vittima.

e di interpretare in modo positivo gli atteggiamenti insoliti del marito ed i segnali di disagio della figlia. Sorge ben presto il sospetto che il diario sia una manipolazione della realtà, una fantasia, forse inconsapevole, per mascherare una situazione di sofferenza. Il lettore è portato perciò a prendere le distanze dalle affermazioni della donna, perché intuisce che la realtà è diversa da quella descritta. Alla fine del racconto i sospetti sono confermati e quello che viene rivelato è forse peggiore delle supposizioni: è rivelata infatti una grave situazione di violenza e di ottusa connivenza. In base a queste rivelazioni il racconto si può leggere come espressione di ironia tragica: a livello di comunicazione normale la donna idealizza il marito, si sforza di presentarlo come una persona squisita, attenta, sensibile, ma è proprio questo sforzo esagerato il segnale dell'ironia. Mentre il lettore intuisce il divario tra quello che viene detto e la realtà, la donna lo ignora, probabilmente in buona fede, ed è essa stessa vittima della situazione. In tal caso è anche la vittima inconsapevole dell'ironia.

Riportiamo degli esempi significativi:

Dorrie doveva fare un compito scritto per domani. Tema «Il mio papà». Lei che ha tanta facilità a scrivere, questa volta mi guardava smarrita, con la penna sospesa in aria sopra il foglio bianco. Così l'ho aiutata. Capisco, ho detto, che non sai cosa scrivere; il papà è talmente meraviglioso che è difficile trovare un argomento da cui cominciare! Le ho suggerito poi di scrivere che faceva l'avvocato, che difendeva sempre i poveri, somigliava a Robin Hood in qualche modo: alto, forte, così forte che avrebbe potuto soffocare un elefante con due dita sole o sollevarci entrambe sopra la balaustra del balcone senza nessuno sforzo, come se fossimo due fogli di carta.

Quando la piccola Dorrie si alza durante la notte dicendo di avere fame, il padre si alza contrariato e nervoso, la porta in cucina e poi l'accompagna a letto:

Jeff è un vero miracolo: anche quando è esausto trova sempre un briciolo di forza per esaudire i desideri di chi ama. Deve essere stato via parecchio, perché quando è tornato, dormivo di nuovo. Mi sono girata, gli ho dato un bacio. Poi ho stentato ad addormentarmi. In fondo al cortile c'era un gatto che piangeva come un bambino.

Negli esempi riportati l'ironia è veramente tragica, perché si basa sull'ingenuità della protagonista narratrice e sul suo travisamento della realtà..

Come abbiamo più volte sottolineato, l'ironia si comprende in presenza di segnali che la rendono manifesta. Nella comunicazione orale sono soprattutto gli elementi prosodici della lingua (tono, accento, intonazione, pause), oltre ai messaggi non verbali trasmessi dal corpo, a segnalare che il messaggio pronunciato non deve essere compreso nel suo significato letterale. Anche elementi extralinguistici segnalano l'uso dell'ironia: la conoscenza dell'emittente e del suo consueto stile comunicativo, la conoscenza della situazione contestuale e la conoscenza dell'oggetto (o destinatario) verso cui l'ironia è rivolta.¹ Nei testi scritti, dove manca la componente prosodica, può essere più difficile cogliere l'ironia, soprattutto quando si tratta di testi lontani da un punto di vista temporale e culturale e non si dispone di adeguate conoscenze di riferimento. Da un punto di vista strettamente linguistico l'ironia può essere annunciata da elementi che disturbano la normale coerenza comunicativa;

¹ Già Quintiliano, nel 95 d.C., aveva notato la presenza, all'interno del discorso, di elementi segnalatori di ironia: "In eo vero genere quo contraria ostenduntur ironia est (inclusionem vocant): quae aut pronuntiatione intelligitur aut persona aut rei natura; nam si qua earum verbis dissentit, apparet diversam esse orationi voluntatem." (M. Fabii Quintiliani, *Institutionis oratoriae libri duodecim*, VIII, 6, 54.)

non esistono particolari ‘segnalatori linguistici’ dell’ironia, ma elementi linguistici che, in particolari situazioni, segnalano al lettore che il messaggio non deve essere inteso come una comunicazione normale: può trattarsi di una parola non coerente con il testo o di un’improvvisa variazione di registro o di stile. Riportiamo a questo proposito le considerazioni di Warning:

“Ironiesignale verfügen über kein eigenes System, über keinen eigenen Code, sondern sie operieren parasitär auf den Faktoren, die an dem jeweiligen Sprechakt beteiligt sind. Sie können prinzipiell an jedem dieser Faktoren ansetzen, um von seiner Störung her den ganzen Sprechakt zu stören und ihn damit – als einen ironischen – gelingen zu lassen.”¹

Nell’esempio seguente, tratto dal racconto *Lara*, l’ironia è segnalata dall’ultima frase (qui sottolineata) che, a sorpresa, smentisce e ridimensiona la tensione che è stata precedentemente creata:

Anche se le aragoste possono sopportare grandi sbalzi di pressione, la paura di quella ascesa verso la luce bianca mi torceva la corazza, mi riempiva il cuore, che non ho.

Nell’esempio seguente, invece, il narratore indirizza l’ironia verso la protagonista usando espressioni insolite ed affermazioni iperboliche ed enfatiche che segnalano la duplicità del messaggio:

Anna fin dal giorno in cui, a vent’anni, abbandonò l’accademia di Belle Arti, e a ventidue si lasciò sposare dal quarantenne Aldo Bertarotto, magnate del cemento, e a ventisette, col secondo figlio maschio e una nurse di Zurigo, chiuse il tema discendenza, non ha fatto nient’altro. Troppo duro il mondo della competizione femminile per la sua fragilità psicofisica! Troppo pesante il mestiere di pittrice per la sua sensibilità fine e labile, priva di vere unità di misura. Troppo abituato ai privilegi il suo corpo, per combattere quotidiane battaglie di orari! L’ascolto, invece, si intonava così bene alla sua indole comprensiva (...)

La passività della protagonista è rimarcata dall’espressione “si lasciò sposare”, la sua indolenza e pigrizia sono sintetizzate nella frase “non ha fatto nient’altro.” Con l’ironia si insinua che l’attitudine all’ascolto, più che una dote del personaggio, è un rifugio, una manifestazione di debolezza e di mancanza di energia.

2.2.9.3. Esempi di comicità nei racconti contemporanei

Nel corpus testuale della ricerca sono numerosi i racconti che si possono definire “comici”, nel senso che presentano tecniche linguistiche, accorgimenti stilistici e situazioni che infrangono la linearità e l’omogeneità della narrazione. Ne prenderemo in esame due, a titolo esemplificativo, e ne evidenzieremo le strategie della comicità. La comicità dei racconti emerge anche dall’esame dei vari parametri di osservazione e si rimanda, perciò, ad altri capitoli di questo lavoro.²

¹ Warning 1976, 420.

² Si vedano soprattutto i capitoli: 2.2.4. Discorso dei personaggi (e particolarmente 2.2.4.4.4. Alternanza di forme narrative e di tipi di discorso riportato); 1.7.1. L’autore del racconto; 2.2.7.2.1. Esempi di relazione fra personaggi nei racconti contemporanei; 2.2.1.3. Finale; 2.2.8.1. La lingua usata nei racconti contemporanei (con i capitoli 2.2.8.1.1. e 2.2.8.1.2.).

La cura delle vespe

La storia narrata è comica di per sé: la situazione si basa su un errore iniziale, causato dalla superficialità con cui il protagonista valuta l'articolo di giornale e dalla sua ignoranza per quanto riguarda api e vespe: infatti, non solo non sa distinguere i due insetti, ma non conosce neppure il differente grado di tossicità delle loro punture. L'errore si somma al miraggio di un facile guadagno ed alla faciloneria con cui il protagonista organizza la cura, in modo da trarne il massimo vantaggio. La sua intraprendenza e la sua furbizia sono causa di beffa nei confronti degli ingenui pazienti, ma degenerano infine in una catastrofe generale, nella quale si trovano coinvolti tutti, vittime e responsabile.

La comicità della situazione è rafforzata da varie strategie narrative, che qui elenchiamo:

- alternarsi di stili diversi (lirico descrittivo - informale colloquiale);
- accostamento di espressioni popolari con espressioni elevate o ricercate (es.: i termini colti terga, lombi, dolere (verbo) collegati alla descrizione del povero abbigliamento pieno di buchi del vecchietto. / "Marcovaldo si diede a catturare vespe a tutt'andare": questa espressione colloquiale è collegata all'espressione ricercata: "per alimentare il consumo giornaliero");
- uso di espressioni metaforiche o tipiche della lingua parlata (es.: Marcovaldo mena una botta (= dà un colpo) sul fondo del barattolo; il cavalier Ulrico tira la gamba, ossia ha una gamba semi-paralizzata; la vespa si caccia (= si infila) nel cavo di un albero; Michelino caccia il barattolo sulla vespa (= cala, mette); i reumatismi serpeggiano (= si diffondono) tra la popolazione);
- iperbole: le situazioni sono spesso descritte con paragoni esagerati (il vecchietto si mette a camminare come un soldato che fa il passo di parata; i reumatismi serpeggiano come i tentacoli d'una piovra; la povera soffitta è invasa da una piccola folla; Michelino sembra che vada a vapore; lo sciame delle vespe sembra il fumo di una ciminiera; alla fine arrivano addirittura i pompieri e la Croce Rossa: le punture delle vespe si sono trasformate in tragedia);
- descrizioni caricaturali dei personaggi (tutta la descrizione del vecchietto e del suo povero abbigliamento; Marcovaldo ha la mano d'un medico provetto; i pazienti punti dalle vespe fanno prodigi d'agilità);
- paragoni insoliti o paradossali (Marcovaldo usa il barattolo di vetro come fosse una siringa; Michelino inseguito dalle vespe diventa un'apparizione fra la nuvola e l'essere umano);
- attenuazione ironica di una situazione spiacevole (la moglie Domitilla si lamenta per un po', se non altro, solo del bruciore della vespa; i bambini non piangono se vengono punti, perché sanno che fa loro bene).
- effetto sorpresa (con ribaltamento della situazione): mentre Marcovaldo e i suoi pazienti stanno aspettando le vespe, che i bambini catturano e sistemano singolarmente nei barattoli di vetro, improvvisamente le vespe irrompono in casa tutte assieme e si

avventano sui presenti.

Salvatore

La comicità del racconto si basa prevalentemente sulla sorpresa del finale e precisamente su una sola battuta, che introduce inaspettatamente l'informazione necessaria per valutare correttamente la situazione descritta e che era stata tenuta nascosta volutamente nell'intreccio; in tal modo le aspettative del lettore vengono bruscamente infrante.

Salvatore è un giovane pendolare che tutte le mattine, sul treno che lo porta al lavoro a Milano, si trova seduto di fronte ad una donna non più giovanissima, ma ancora piacente, che tiene occupati i suoi pensieri per tutta la durata del viaggio. Il contenuto dei pensieri, le sensazioni ad essi legate e le informazioni relative ai due personaggi sono rivelati prevalentemente dal punto di vista di Salvatore, attraverso il discorso indiretto libero (erlebte Rede) e il discorso diretto citato (discorso diretto senza indicatori grafici). L'ammirazione e l'affetto cosciente e dichiarato per quella donna lasciano pensare ad una storia d'amore che, seppure trascinata nel tempo, è destinata, prima o poi, a concretizzarsi. Attraverso i pensieri del protagonista avviene anche la sua caratterizzazione, segnata spesso dall'ironia. Ironica è la contrapposizione fra desiderio e realtà; fra tenerezza, che si rivela quasi sempre come regressione infantile, e banale quotidianità. Ironico è il contrasto tra l'idealizzazione della donna e la sua prosaica attività, che viene espresso con un diverso registro linguistico, elevato nell'idealizzazione, metaforico-popolare nella quotidianità:

(...) Lei che non aveva mai voluto ricostruirsi una vita, bella com'era, aveva continuato a tirar la carretta (...) e a farsi venire il gomito della lavandaia (...)

Ironica è anche la sintetica presentazione del personaggio da parte del narratore: apparentemente è obiettiva e distaccata, ma in realtà smaschera una personalità infantile, incline più al divertimento che all'assunzione di responsabilità:

Nato a Calolziocorte, cinque minuti in moto dalla gelateria di Mandello sul Lario, lago di Lecco. Giovane per hobby, fattorino per necessità.

Le coordinate geografiche sono tracciate dai suoi interessi: moto e gelateria, probabile punto d'incontro con gli amici. Veniamo inoltre a sapere che Salvatore passa le sere volentieri al bar, a bere birra con gli amici fino a tarda ora.

La contraddizione tra presunta emancipazione e attaccamento ai pregiudizi, si rispecchia anche nella mentalità: pur essendo nato e cresciuto nel Nord-Italia, Salvatore è rimasto legato al sistema di valori dell'Italia del Sud, che ha ereditato dai suoi genitori e che non ha mai messo in discussione.

Salvatore non era meridionale, d'anagrafe.

La puntualizzazione ("d'anagrafe") delimita il concetto e rimarca la mentalità di Salvatore.

La concezione etica di Salvatore si manifesta anche nell'uso linguistico, ad esempio nell'accostamento fra un termine tipicamente meridionale ("femmina") ad un termine nettamente spregiativo ("puttana"), con il quale definisce la donna per la quale il padre ha lasciato la famiglia. L'ammirazione, da parte di Salvatore, per la donna che gli siede davanti,

diventa venerazione, che si esprime con l'iperbole e lo sconfinamento verso l'irrealtà: la donna è l'incarnazione della perfezione, "l'unica, l'Assoluta", il rifugio dalle miserie del mondo. Solo alla fine del viaggio, quando Salvatore cessa di fantasticare per immettersi nella banalità della vita reale, si apprende che la donna è sua madre. Le battute pronunciate dalla donna nel finale, l'uso del vezzeggiativo nel rivolgersi al figlio (lo chiama "Turi", anziché "Salvatore") e il suo gesto affettuoso, preparano il lettore alla 'grande rivelazione': la sorpresa è affidata all'appellativo che Salvatore rivolge alla donna nell'accomiarsi da lei: "mamma". L'ilarità della sorpresa è legata in gran parte alla funzione critica, canzonatoria, della comicità: nel racconto è infatti messa in ridicolo una caratteristica proverbiale del "maschio italiano", soprattutto meridionale, ossia il "mammismo": l'attaccamento eccessivo verso la propria madre, la tendenza ad identificarla con l'ideale femminile.

3. PARTE: Interpretazione - Sintesi - Considerazioni

3.1. Esempi di analisi testuale di racconti contemporanei

Nel presentare gli obiettivi del nostro lavoro (Capitolo 1.1.), abbiamo esposto anche le nostre considerazioni relative ai parametri d'osservazione che abbiamo individuato per procedere ad un'analisi testuale; questi elementi, che ci permettono di scomporre un testo narrativo nelle sue singole parti, sono soprattutto strumenti che ci aiutano a cogliere il senso di ogni singolo racconto, punti di riferimento che mettono alla prova le nostre congetture interpretative. Si può attribuire (o riconoscere) un senso al racconto, solo se la struttura narrativa, dopo essere stata consapevolmente scomposta, viene nuovamente ricostruita e valutata nella relazione dei suoi elementi e, quindi, nella sua globalità. Teniamo a precisare, ancora una volta, che l'interpretazione non è mai univoca e definitiva, perché ad essa concorre la soggettività del lettore, con la sua sensibilità ed il suo vissuto. Riteniamo tuttavia necessario che l'interpretazione trovi riscontro nel testo.

Per esemplificare la nostra convinzione abbiamo eseguito l'analisi testuale di tre racconti, che qui presentiamo; abbiamo cercato di cogliere il senso profondo di ogni racconto, partendo dall'esame analitico dei vari elementi narrativi.

3.1.1. Erri de Luca: *Il violino*

Il racconto può essere riassunto individuando la 'fabula', intesa come successione consequenziale-cronologica degli eventi e delle azioni secondo l'*ordo naturalis*. La fabula ricostruisce in sintesi la vita del protagonista:

Un narratore in prima persona ricorda il rapporto che aveva da ragazzo con il nonno minatore, ammirato per il suo talento nel suonare il violino. Alla morte del nonno il ragazzo acquisisce il potere di produrre dentro di sé la musica del violino. Dopo un'infanzia passata in solitudine a contatto con la natura e dopo essersi salvato miracolosamente da una caduta in montagna, il protagonista trova lavoro come acrobata in un circo, e lì trascorre molti anni, finché precipita rovinosamente da un'impalcatura. In ospedale si trova accanto ad un ragazzo in gravi condizioni. Quando gli occhiali del ragazzo cadono a terra e producono un suono familiare, il protagonista si alza con un estremo sforzo e riesce, prima di morire, a raccogliere gli occhiali e a riportarli al ragazzo.

L'astrazione operata per ricavare la fabula ci permette di constatare come l'intreccio del racconto sia frutto di un uso sapiente ed efficace di tecniche e strumenti narrativi: in questa operazione l'autore è, come dice Aristotele, un "creatore di miti" (o "intrecci"). Anche l'uso della lingua, ricca di metafore, ripetizioni, assonanze e la creazione di un particolare ritmo narrativo concorrono a determinare la particolarità del racconto.

La nostra analisi riguarderà soprattutto tre aspetti dell'intreccio che, a nostro parere,

mostrano scelte ed applicazioni particolarmente originali ed interessanti e ci permettono di cogliere il senso del racconto. Essi sono:

1. struttura e tempo del racconto;
2. punto di vista della narrazione;
3. motivi ed immagini ricorrenti.

1. Struttura e tempo del racconto

Il problema del tempo è affrontato e svolto in questo racconto in modo nuovo, rispetto ai racconti di tipo tradizionale. Al posto di una successione di eventi posti in relazione causale-temporale, che determinano lo sviluppo della storia, vengono qui scelti alcuni momenti, che rappresentano le tappe significative della vita del protagonista. L'io-narrante conserva nella memoria il suo intero passato e riporta nella narrazione solo quei ricordi che hanno un significato particolare, concepiti come 'blocchi temporali', che abbracciano periodi più o meno lunghi, di durata imprecisata. Il fluire del tempo non è avvertito, anche perché il personaggio non si evolve, è statico: la sua personalità è cristallizzata in una profonda solitudine riempita solo dal suono del violino del nonno.

Nel racconto si distinguono quattro blocchi (o sequenze) principali:

- a. rapporto del protagonista con il nonno, fino alla morte di quest'ultimo (r. 1-20);
- b. gioventù del protagonista, passata in solitudine a contatto con la natura (r. 21-53);
- c. lavoro in un circo (r. 54-75);
- d. degenza in ospedale fino alla morte (r. 76-90).

Per la narrazione vengono usati nel racconto i Tempi del passato (imperfetto e passato remoto), quasi sempre in conformità alla norma: l'imperfetto descrive e riporta gli eventi dello sfondo, il passato remoto porta in primo piano i fatti narrati. La narrazione si interrompe a tratti per lasciare spazio al commento, che usa prevalentemente il Tempo presente, anche qui in conformità alla norma. L'alternanza del modo narrativo e del modo commentativo determina uno spostamento di prospettiva ed un particolare andamento ritmico. Nell'esame delle singole sequenze vedremo che l'uso dei Tempi e la loro alternanza sono strettamente collegati ai motivi del testo e al loro significato ed importanti, quindi, per l'esatta interpretazione del racconto.

A) Prima sequenza.

Il racconto inizia in "medias res" con un breve enunciato al passato remoto, seguito da una spiegazione all'imperfetto:

Quando morì il nonno mi venne quel potere: fissavo il suo violino e le corde suonavano da sole.

I due personaggi (io-narrante e nonno) sono definiti nella loro relazione di parentela ed introdotti immediatamente, senza una graduale presentazione. Il nonno è nominato per primo, citato con l'articolo determinativo, senza che il lettore sia stato prima informato su di

lui¹; la figura messa in risalto è però l'io-narrante, il nipote, depositario di un potere che acquisisce proprio nel momento in cui il nonno sembra uscire di scena; già nelle frasi d'esordio è perciò evidenziato il vincolo che unisce i due personaggi. Il potere nominato è accompagnato dall'aggettivo dimostrativo "quel", come se si riferisse ad un potere già noto. Grazie a queste tecniche di inizio il lettore viene coinvolto subito nella vicenda e prova un'immediata empatia con i personaggi. L'acquisizione del potere, ossia la facoltà di riprodurre suoni, è l'evento principale dell'intero racconto: esso viene messo in evidenza non solo dalla sua posizione di esordio, ma anche dall'uso del Tempo perfetto (passato remoto). L'evento è associato alla morte del nonno: la congiunzione temporale "quando" e l'uso dello stesso Tempo, il passato remoto, ne evidenziano la contemporaneità. L'esordio del racconto ha valore prolettico, anticipa cioè degli eventi che, nello svolgimento della storia, si collocano successivamente. La fabula inizia infatti in un tempo precedente alla morte del nonno, rievocato nell'intreccio dalle immagini e dalle sensazioni che il nipote riesce a provare grazie al nuovo potere acquisito. Viene così richiamata alla memoria la figura del nonno, con la sua duplice attività di minatore e di violinista. Una sequenza di azioni all'imperfetto lo caratterizza principalmente nel suo rapporto con la musica ed il violino, che condiziona a sua volta il rapporto con gli altri e con il nipote. Il periodo che precede la morte del nonno è dominato quindi dalla sua figura, e crea lo sfondo temporale iniziale del racconto. Il tono dominante dello sfondo è l'armonia, che viene interrotta bruscamente dalla sua morte; una breve frase al passato remoto ripete l'enunciato iniziale e specifica il modo in cui l'evento si è verificato:

Restò nella galleria crollata, sepolto lontano dal violino.

La frase è seguita da un nuovo enunciato, che richiama quello iniziale sia per il contenuto, sia per la struttura grammaticale, ma con una variazione semantica che ne specifica il significato:

Dopo che mi finirono le lacrime, spuntò quel potere.

L'enunciato focalizza l'attenzione sul nipote e chiarisce l'origine del potere: esso è subentrato al dolore ("le lacrime"), provocato dallo spezzarsi del profondo legame d'affetto con il nonno ed è comparso in modo spontaneo ed inaspettato ("spuntò"). La congiunzione temporale ("dopo che") sottolinea la successione causale-temporale dei due eventi, mentre la precedente congiunzione ("quando") ne rimarcava la contemporaneità. Alla corretta *consecutio temporum* della frase temporale, che prevede qui il trapassato prossimo ("dopo che mi erano finite le lacrime"), si sostituisce il passato remoto, scelta stilistica per mantenere il modello della frase di apertura. La ripetizione di queste due frasi al passato remoto non ha però solo la funzione di ribadire e puntualizzare l'evento, ma anche quella di caratterizzare il protagonista, funzione generalmente svolta dall'imperfetto. Il protagonista è considerato come detentore di un potere straordinario, specificato ulteriormente nelle successive frasi

¹ Secondo l'uso normale, l'articolo determinativo guida l'attenzione dell'ascoltatore o del lettore verso la preinformazione, accompagna cioè elementi che sono già stati menzionati precedentemente. L'articolo indeterminativo, invece, introduce elementi nuovi. L'uso dell'articolo determinativo (e il nome proprio) all'inizio del racconto, si accompagna spesso all'uso di pronomi personali che non si riferiscono a nessun sostantivo precedente. (cfr. Weinrich 1977)

all'imperfetto:

(Dopo che mi finirono le lacrime, spuntò quel potere.) Fissavo il violino e il violino suonava. Qualcuno mi spiava nell'ombra, sorrideva ascoltando quel gioco.

L'aggettivo dimostrativo ("quel potere"), che nell'enunciato iniziale non si riferiva ad alcuna preinformazione, si ricollega qui alla descrizione precedente. La prolessi iniziale risulta ora più chiara: le corde del violino non suonano da sole quando vengono fissate, come per opera di una strana magia; la musica è piuttosto il prodotto di una sensazione interiore soggettiva, che si manifesta per effetto di un legame telepatico, ed è collegata alla percezione di un'entità estranea.

La prima sequenza termina con un commento che non appartiene alla narrazione:

C'è sempre un santo di sentinella a un'infanzia muta. (r. 19-20)

Il commento è espresso al Tempo presente e rivela un livello diverso dell'istanza narrativa: possiamo chiamarlo "io-commentatore", che chiariremo meglio in seguito. Il commento ribadisce il legame fra nonno e nipote, che va oltre la morte fisica.

B) Seconda sequenza

La frase di commento con cui termina la prima sequenza rappresenta una pausa nella narrazione, che riprende nella seconda sequenza senza continuità con quella precedente. La narrazione dedica grande spazio allo sfondo, nel quale sono collocate le azioni del protagonista e sono descritti le sue attitudini ed i suoi atteggiamenti. Con una successione di frasi all'imperfetto il protagonista è caratterizzato come una persona fisicamente menomata (è muto), solitaria e schiva, che ha stabilito un profondo legame con la natura, soprattutto con le montagne, che egli scala con gioia e maestria, accompagnato dalla musica del violino. Di questo felice periodo della giovinezza, di cui non è specificata la durata, è riportato un unico episodio: durante una scalata in montagna il protagonista precipita, ma resta miracolosamente illeso. L'episodio è narrato con una rapida successione di azioni al passato remoto, che accelera il ritmo della narrazione, frenato a tratti da frasi implicite di tipo modale ("facendomi rotolare", "sbattendo la faccia"):

Una volta precipitai, persi la testa e sentii il corpo serrarsi dentro un guscio. Venni giù chiuso come una noce.

Sotto di me un ghiaione abbagliante mi accolse nel suo pendio, facendomi rotolare lungo le sue rapide. Non misi le mani a protezione della caduta, nel volo le strinsi sotto le ascelle perché solo quelle ossa non volevo rompermi. Tutto quello che mi ruppero fu il naso, sbattendo la faccia contro l'ultimo sasso.

Le immagini scelte per descrivere la sensazione provata durante la caduta ("guscio", "chiuso come una noce") evocano compattezza e protezione: la salvezza deriva proprio da questo serrarsi spontaneo e disperato nel tentativo di salvare le mani, considerate come la parte più preziosa del corpo, perché permettono di provare l'ebbrezza di restare appeso nel vuoto, così come erano indispensabili al nonno per ricavare melodie dal violino.

La sequenza si conclude con un lungo commento al Tempo presente, che stigmatizza il rapporto uomo-natura come l'accettazione di una forza superiore e pericolosa, a cui ci si può abbandonare con fiducia e felicità, solo se si conoscono e si sanno sfruttare le proprie

capacità.

C) Terza sequenza

In questa sequenza è condensato un lungo periodo della vita del protagonista, dalla giovinezza fino alla vecchiaia, caratterizzato globalmente dall'attività svolta in un circo.

Il passaggio dalla sequenza precedente avviene con la descrizione della situazione in cui si trova il giovane protagonista, riportata come causa del cambiamento di vita: inattitudine a lavorare come guida in montagna e necessità di guadagnarsi da vivere. Due brevi frasi al passato remoto definiscono la svolta e concentrano gli eventi essenziali di un considerevole arco di tempo:

Così seguii un circo passato dal villaggio e imparai i numeri di destrezza degli acrobati.

La frase che segue, espressa anch'essa al passato remoto, ha invece funzione "globalizzante"; essa riassume infatti un intero periodo di tempo, considerato come un tutto, con un inizio ed una fine, pur senza specificarne la durata:¹

Anch'io mi guadagnai da vivere offrendo il rischio di cadere, saltando da una corda all'altra, eseguendo voli per un pubblico povero sotto tendoni rattoppati.

La scelta stilistica del passato remoto con funzione globalizzante indica che questo particolare periodo di vita è da considerarsi come qualcosa di omogeneo ed in sé concluso. L'uso dell'imperfetto ("Anch'io mi guadagnavo da vivere...") lo avrebbe ricondotto sullo sfondo, sottolineando la ripetitività delle azioni e creando l'attesa di un evento particolare. Questa fase della vita ha invece significato come evento concluso, caratterizzato dal pericolo e dal rapporto che tramite esso si stabilisce fra l'acrobata ed il pubblico. Nella descrizione dell'attività svolta dal protagonista nel circo, un io-commentatore (al Tempo presente) si alterna all'io-narrante, e con prolessi di tipo simbolico-evocativo allude ad una minaccia incombente. Varie espressioni linguistiche focalizzano l'attenzione sul rischio del lavoro dell'acrobata: "cadere", "appiglio mancato", "presa viscida", "precipitare", "tonfo al suolo", "rischi", "angolo di scampo", "caricare", "abisso", "buio", "bestia infuriata".

Dopo la pausa commentativa la narrazione riprende all'imperfetto e riconferma l'attitudine del protagonista a librarsi nell'aria, accompagnato dal suono del violino:

Qualche sera potevo sentirmi leggero come l'archetto di violino del nonno ...

Le informazioni successive creano un nuovo sfondo narrativo ricco di allusioni e prolessi che stimolano l'attesa di un evento significativo. L'aspettativa è rafforzata ulteriormente dall'uso del trapassato prossimo ("ero rimasto nel circo"), che colloca l'azione sullo sfondo e preannuncia il verificarsi di un evento successivo:

Prima di diventare vecchio ero già tarlato di fratture. Ero rimasto nel circo da inserviente, montavo e smontavo la volta di tela sotto la quale ogni sera si svolgeva lo spettacolo.

L'espressione "tarlato di fratture" evoca ancora una volta il pericolo che minaccia il protagonista, rafforzato dalla ripetitività di un'attività rischiosa.

¹ cfr. capitolo 2.2.8.2. Tempi della narrazione – Sistema dei tempi nell'atto del riferire.

Gli eventi attesi si verificano in rapida successione, riportati al passato remoto, e culminano con il verificarsi della disgrazia annunciata: la salsedine ha reso scivolosa l'impalcatura e la caduta è inevitabile. Ma questa volta non si tratta di una caduta rimediabile, ed il miracolo verificatosi in montagna non si ripete: la gravità della caduta è espressa con un'immagine simbolica, il sapore della cenere:

Ebbi sangue in bocca, sapore come di cenere.

D) Quarta sequenza

L'ultima sequenza riferisce la degenza in ospedale del protagonista, ultima tappa della sua vita. Il tempo intercorso fra la caduta dall'impalcatura e l'arrivo in ospedale è completamente omesso nella narrazione; la prima frase di questa sequenza è tuttavia strutturalmente e concettualmente legata alle ultime frasi della sequenza precedente: presenta infatti la stessa struttura sintattica (tutte le frasi sono al passato remoto), ed è la diretta conseguenza e la logica conclusione degli eventi precedenti:

fine della 3^a sequenza: In una città di costa issammo l'impalcaturala salsedine la rese scivolosa, caddi ancora Ebbi sangue in bocca, sapore come di cenere.

inizio della 4^a sequenza: In ospedale mi appesero a dei fili....

Nella camera dell'ospedale il protagonista si trova accanto ad un ragazzo in gravi condizioni che porta gli occhiali, da cui non vuole assolutamente separarsi. La solitudine e la compassione danno inizio ad un inconsapevole processo di identificazione da parte del protagonista. L'ultima tappa della sua vita è narrata con una successione di azioni consequenziali, riportate in tempo reale: le condizioni del ragazzo peggiorano; perde gli occhiali che, cadendo a terra, producono il suono della nota del diapason; il protagonista sente l'impulso di alzarsi, rischiando la vita; raccoglie gli occhiali; li rimette sul naso del ragazzo; cade a terra; vede la sponda del letto e sente la musica del violino; muore; il ragazzo riprende a respirare.

In questa rapida successione di eventi si stabilisce una continuità tra le vite dei tre personaggi, nonno, protagonista, ragazzo, legate dalla musica del violino. L'immagine finale si ricollega quindi alla frase d'inizio del racconto: la vita non si esaurisce nella morte, ma continua nell'empatia che si stabilisce con un'altra vita. Questo sembra essere il messaggio del racconto. Il violino, l'immagine del titolo, rappresenta così il simbolo della continuità dell'esistenza oltre la morte.

2. Punto di vista

La storia è narrata in prima persona dal protagonista il quale, in punto di morte, ripercorre nella memoria le tappe fondamentali della sua vita. La narrazione è caratterizzata da un costante alternarsi del punto di vista. Il racconto è di tipo omodiegetico: l'io-narrante fa cioè parte del mondo narrato, di cui è protagonista, e la prospettiva è prevalentemente interna al racconto. Il narratore, tuttavia, non rappresenta un punto di riferimento narrativo stabile e

costante: il punto di vista e la focalizzazione si spostano infatti continuamente su tre livelli differenti. Il livello fondamentale è rappresentato dalla figura di un narratore di tipo autorevole che, da distanza temporale, riferisce di se stesso, attingendo ai ricordi depositati nella memoria e riportandoli con un certo distacco, secondo la prospettiva di un uomo maturo e consapevole. Questo narratore usa i Tempi tradizionali del racconto, ossia principalmente l'imperfetto e il passato remoto. Il suo ruolo e la sua presenza sono rimarcati già all'inizio, quando riferisce una caratteristica del nonno in un tono ironico ed affettuoso, che rivela la consapevolezza dell'adulto, non priva però di nostalgia e partecipazione:

Credo che [il nonno] si lavasse con cura e si cambiasse i panni solo per abbracciare il violino.

L'affermazione ha un valore contemporaneamente diegetico e commentativo.

Talvolta l'io-narrante lascia spazio all'io-protagonista, ossia alla figura che sta vivendo l'episodio narrato. In questi casi l'io-narrante assume il punto di vista che aveva il protagonista in quel preciso momento e lo riporta attraverso la 'erlebte Rede'. Questa forma di discorso riportato testimonia la contemporanea presenza del narratore e del personaggio e sposta la prospettiva, senza però spezzare la narrazione. Il punto di vista si sposta da un piano 'sopraelevato' e distaccato, ad un piano interno più immediato.

Riportiamo i due momenti nel racconto, in cui si assiste a questo passaggio: la voce del narratore è in caratteri normali, quella del protagonista che vive la vicenda (in 'erlebte Rede') è in corsivo. I sentimenti riportati nella 'erlebte Rede' riproducono l'immediatezza e la spontaneità provate al momento in cui si è verificato l'episodio:

1. [Il nonno] tornava a casa con quelle note in testa e le faceva uscire a tutta forza e *come era possibile che un legno così piccolo avesse tanta voce?*
2. [Gli stranieri] volevano che io andassi con loro con una fune attorno alla vita a insegnare un percorso. Ma scappavo lontano, *non ero un cane da stare legato ad una corda.*

Il terzo livello della narrazione è rappresentato dalla funzione commentativa dell'io, che si aggiunge a quelle di narratore e di protagonista.¹

In certi momenti l'io-narrante si interrompe e lascia la parola all'io-commentatore, che prende spunto da determinati eventi per esprimere giudizi in modo assertivo e perentorio. Il Tempo usato in questi momenti è quasi esclusivamente il presente, il Tempo utilizzato di norma per commentare o "parlare di qualcosa", in contrapposizione all'atto di "raccontare qualcosa".² Nel corso della narrazione l'io-commentatore svolge funzioni diverse: la principale è quella di caricare di significato fatti che potrebbero avere, altrimenti, valore di semplici azioni ed eventi, di isolarli e fissarli con una pausa meditativa.

Vediamo qualche esempio. Quando il nonno muore, il protagonista si accorge di aver acquisito il potere di produrre melodie, fissando il violino che apparteneva al nonno. In questo fatto eccezionale l'io-commentatore (in grassetto) riconosce la presenza protettrice e benevola di un'entità spirituale:

¹ Ricordiamo che io-narrante, io-protagonista ed io-commentatore non sono figure distinte, ma sono funzioni diverse dello stesso elemento diegetico, le quali prendono alternativamente il sopravvento nell'attività narrativa.

² Cfr. Weinrich 1978.

Fissavo il violino e il violino suonava. Qualcuno mi spiava nell'ombra, sorrideva ascoltando quel gioco. **C'è sempre un santo di sentinella a un'infanzia muta.** (r. 18-20)

Le scalate sulle montagne diventano, per il ragazzo muto e solitario, la principale fonte di felicità. L'io-commentatore sottolinea il legame ed il rispetto che si stabilisce fra il protagonista e le rocce:

Quello che sapevo fare in salita, ripetevo in discesa. **Una parete di roccia va carezzata a pelo e a contropelo in discesa,** quando gli appoggi dovevo cercarli in basso tra le gambe. (r. 33-35)

Quando poi, durante una scalata, il protagonista precipita e riesce a salvarsi per miracolo, l'io-commentatore ribadisce la forza indomabile della natura, che risparmia solo colui che la accetta e la rispetta e sa servirsi con umiltà e sicurezza degli appigli che essa offre (r. 49-53).

In alcuni momenti l'io-commentatore assume la funzione di anticipatore degli eventi; le prolessi che usa sono per lo più di tipo evocativo-simbolico e possono essere comprese nel loro preciso significato solo dopo che gli eventi preannunciati si sono verificati. La lingua delle prolessi è ricca di paragoni e metafore, con immagini che evocano pericolo ed apprensione; questi momenti creano l'aspettativa di una svolta negativa nella vicenda. Esse anticipano infatti la sciagura, la caduta rovinosa dall'impalcatura del circo, che causerà la morte del protagonista. Le metafore usate, "la cenere" e "la schiena nera di una bestia infuriata", possono essere comprese allora come raffigurazioni della morte.

1. Dal legno si ricavano due polveri: la segatura o la cenere. I circhi odorano di segatura. L'ho avuta in bocca molte volte cadendo da un appiglio mancato, da una presa viscida.¹ (r. 58-59)
2. Gli esercizi di un acrobata sono complementari alle movenze di un torero, cercano l'esatto angolo di scampo. C'è un toro e un vuoto che caricano entrambi, sfiorandoli. In verità non so se nell'arena l'uomo sente di roteare intorno a un abisso, so invece che il buio della pista sotto di me somigliava alla schiena nera di una bestia infuriata. (r. 64-67)

Nell'ultima sequenza del racconto la narrazione procede con un rapido alternarsi di differenti punti di vista e di focalizzazione.² Il protagonista si trova in ospedale dopo la grave caduta dall'impalcatura del circo. Nel letto accanto al suo c'è un ragazzo, che egli giudica gravemente ammalato. Con laconica precisione egli descrive quello che gli accade attorno, interpretando a volte, come un narratore onnisciente, le reazioni dell'altro (in corsivo). La narrazione è interrotta dalle considerazioni dell'io-commentatore (in grassetto), che sottolineano la gravità e la solennità del momento.

In ospedale mi appesero a dei fili, tubi, cavi, disteso come una marionetta.

Nel letto accanto un ragazzo stava peggio di me. La sera il camerone si svuotava.

Un ragazzo non dovrebbe trovarsi da solo quando la vita d'improvviso somiglia a un rumore di passi che in una corsia vanno verso il fondo.

Portava gli occhiali. Durante il giorno una infermiera fece per levarglieli e lui pregò di no, di no con una voce sfinita *in cui si era irrigidito l'ultimo sforzo di una volontà.*

Focalizzazione interna

Io-commentatore

Focalizzazione interna

Focalizzazione zero

¹ In questo esempio, oltre al Tempo presente, viene usato dall'io-commentatore il passato prossimo, tipico Tempo del passato nel commento e nel discorso.

² Per "focalizzazione" intendiamo il rapporto fra la percezione di colui che narra e di colui che vive la vicenda. Distinguiamo quindi tra f. zero, se il narratore dispone di maggiori conoscenze rispetto al personaggio; f. interna, se il narratore ne sa quanto i personaggi; f. esterna, se il narratore ne sa meno dei personaggi. Cfr. capitolo 2.2.3.

Durante la notte il protagonista sente i rantoli del ragazzo ed un rumore di ferro sbattuto. La descrizione presenta una focalizzazione esterna: il narratore descrive cioè quello che vede e che sente e le proprie reazioni, senza riuscire a comprenderle. L'effetto che ne deriva è di oggettività e straniamento.

Gli ultimi momenti di vita sono cadenzati da una rapida sequenza di avvenimenti riportati dal punto di vista dell'io-narrante e protagonista, che sono ora una figura unica. Il ragazzo ha bisogno degli occhiali, sembra che non ne possa fare a meno. Il protagonista comprende che gli occhiali rappresentano, per il ragazzo, il suo contatto con la vita. Durante la notte essi cadono a terra e producono il suono della nota "la", lo stesso suono che egli aveva imparato ad emettere, sollecitato dal nonno: in questo momento avviene l'identificazione del protagonista con il ragazzo, avvertita non a livello cosciente, ma come spinta interiore, come ansia frenetica ad alzarsi e rischiare la vita per raccogliarli e riportarli al ragazzo. La vita del protagonista / io-narrante si conclude con questa azione e con le sue ultime percezioni visive ed uditive; qui termina la narrazione, riportata secondo il suo punto di vista. Ma il racconto non è ancora concluso. Una voce fuori campo, che appartiene ad un narratore neutrale, riporta l'ultimo evento in forma impersonale; il rumore del respiro del ragazzo non ha infatti testimoni diretti:

L'ultima cosa udita fu il respiro del ragazzo che ricominciava.

Il verbo finale all'imperfetto esprime l'inizio di un'azione, senza delimitarne la fine, e la proietta nel futuro. Nell'ultima azione del protagonista, nella sua generosità, si concretizza quindi la continuità della vita.

Il passaggio da un punto di vista interno ad un punto di vista esterno al racconto risolve il problema del finale, non semplice nel caso in cui l'io-narrante è destinato a morire.¹ Il passaggio è improvviso ed appena percettibile; un narratore esterno e neutrale riprende lo stesso tipo di percezione che aveva provato l'io-narrante prima di morire, ossia la percezione uditiva: al suono del violino, avvertito dall'io-narrante come sensazione interiore e soggettiva, si sovrappone e si sostituisce in un continuum il rumore del respiro del ragazzo, avvertito come sensazione esterna ed oggettiva.

3. Motivi ed immagini ricorrenti

Nel racconto si possono individuare alcuni motivi che percorrono come fili conduttori le tappe della vita rievocate dall'io-narrante; il violino è il motivo principale, la cui importanza è già anticipata nel titolo. Esso è presentato all'inizio del racconto in relazione con il nonno, come oggetto di sua proprietà: nonno e violino sono caratterizzati dal loro reciproco rapporto. Nulla sembra contare di più per il vecchio minatore, che lo considera come una persona cara, disponibile e generosa come lui:

Suonava per tutti e mai per denaro. "La musica si offende." (r. 16-17)

¹ Cfr. capitolo 2.2.1.3. Finale

La sua bravura nel suonare ed il legame speciale che ha con il violino vengono enfatizzati nel ricordo del nipote narratore:

Il nonno lo suonava tornando a casa dal turno di lavoro. Era la sua destrezza e la sua consolazione. Credo che si lavasse con cura e si cambiasse i panni solo per abbracciare il suo violino. (r. 3-5)

Nel rapporto tra nonno e violino riesce ad inserirsi il nipote, con la sua capacità di emettere il suono del diapason, la nota "la", sulla quale il nonno accorda lo strumento. Il campo semantico predominante nella prima sequenza, centrata su questo rapporto, è legato all'immagine del violino; oltre a questo termine, ripetuto sette volte, viene usata una metonimia ("un legno così piccolo") e vengono nominate le sue parti ("le corde", "la tastiera"). Il campo semantico si allarga notevolmente se consideriamo anche l'effetto sonoro prodotto dal violino, espresso con verbi legati a sensazioni acustiche: "suonare", "calare sulla tastiera", "uscire di nota", "fare uscire le note", "scaturire musica", "colpire / fracassare materia", "accordare", "produrre la nota"; il suono è menzionato anche con metafore e metonimie: "musica a onde", "solfeggio di alveari", "api sopra un campo di margherite", "musica", "note", "voce", "suoni", "balli", "canti", "gioco".

Attraverso il suono del violino si stabilisce un forte legame fra nipote e nonno, che si concretizza dopo la morte di quest'ultimo. Ad accompagnare il protagonista in varie situazioni della vita non è solo il suono, ma una vera presenza che lo consola e lo rincuora. Questa entità buona e rassicurante si manifesta sempre assieme al suono del violino, ma il protagonista non ne dichiara l'identità, anche se la considera "un santo di sentinella" e, in cuor suo, la identifica forse con il nonno. Preferisce nominarla con un generico pronome indefinito: "qualcuno". Egli ne avverte la presenza già la prima volta che si manifesta il potere:

Fissavo il violino e il violino suonava. Qualcuno mi spiava nell'ombra, sorrideva ascoltando quel gioco. (r. 18-20)

In seguito, sui precipizi delle montagne e sotto il tendone del circo, è l'entità stessa a produrre musica, infondendo calma e forza:

Qualcuno mi osservava da una scalfittura dell'abisso. Seguendo la sua musica salivo più svelto alla cima. (r. 28-29)

Qualcuno ammansiva il vuoto e io passavo nell'aria senza sforzo. Una musica cantata a bocca chiusa mi accompagnava in volo. (r. 69-70)

La percezione dominante dell'intero racconto è quella acustica, che dal suono del violino si estende ad altri elementi della realtà: in montagna cadono i sassi "fischiando" ed avvengono "scariche di pietre"; il vento "soffia e gonfia i panni"; le cadute nel circo provocano "tonfi"; nell'ospedale risuona "un rumore di passi", si odono "i rantoli" del malato e "il rumore ferro di branda sbattuto"; l'ultima percezione del racconto è infine "il respiro del ragazzo". Si deve tuttavia riconoscere che i ricordi evocati dall'io-narrante fanno riferimento a tutti i sensi: oltre all'udito, le sensazioni implicano anche la vista, il tatto, il gusto e l'olfatto.

Al motivo del violino è collegato quello delle mani, strumento prezioso per il nonno, con le quali può estrarre ferro e musica. Ma mentre il ferro è estratto con fatica e per necessità ed è utilizzato da altri, la musica è fonte di energia e di gratificazione per se stesso:

Estraeva ferro per la miniera e musica per sé, fracassando materia. (r. 11-12)

Attraverso le mani e le sue parti (“dita”, “polpastrelli”) si stabilisce il reale contatto tra il nonno e lo strumento. I motivi del violino e delle mani sono ripresi nelle sequenze successive e rappresentano l’elemento di raccordo tra i vari periodi di vita riportati dall’io-narrante. Alla morte del nonno il nipote acquisisce la facoltà di riprodurre dentro di sé il suono del violino, dietro il quale si nasconde la presenza consolatoria e protettiva del nonno. Anche le mani forti e robuste del nipote rappresentano una continuità con il nonno: egli le usa dapprima per aggrapparsi alle rocce e per librarsi sui precipizi, in seguito per eseguire i numeri acrobatici nel circo; sono il suo bene più prezioso, tanto che cercherà istintivamente ed assurdamente di salvarle durante una pericolosa caduta dalla montagna, riparandole sotto le ascelle.

Nell’ultima sequenza il protagonista, ormai vecchio, si trova all’ospedale in seguito ad una grave caduta dall’impalcatura del circo. Nel letto accanto osserva un ragazzo in gravi condizioni, che non vuole separarsi dai suoi occhiali. Quando, durante la notte, le condizioni del ragazzo peggiorano e gli occhiali, cadendo a terra, emettono la nota “la” del diapason, il protagonista prova l’impulso di alzarsi e raccogliergli, pur rischiando la vita, e rimmetterglieli sul naso. In quest’ultimo sforzo egli sente per l’ultima volta il suono del violino. Il tema del violino conclude quindi il racconto e gli conferisce significato: esso rappresenta simbolicamente la continuità della vita, il superamento della morte attraverso il legame tra esistenze diverse.

Oltre al violino e alle mani, un altro motivo percorre il racconto come filo conduttore; inizialmente esso è meno evidente ed immediato degli altri due, ma nel corso della narrazione acquista sempre più importanza. Si tratta del motivo della “caduta”, collegato al tema della morte. Nella prima sequenza il “crollo” di una galleria nella miniera è la causa della morte del nonno. Il pericolo di morte legato ad un crollo si ripresenta indirettamente nella sequenza successiva: pur evitando il pericoloso lavoro nella miniera, il protagonista si espone ugualmente al rischio di un crollo fatale, al rischio di precipitare:

Preferivo i precipizi ai cunicoli. A volte, sospeso sopra uno strapiombo, sentivo sassi cadere sfiorandomi...

I termini usati per descrivere la sua attività in montagna alludono al pericolo: “precipizi”, “strapiombi”, “cadere di sassi”, “abissi”. Nonostante l’accento ripetuto alla forza delle dita e delle mani, che suggerisce abilità e sicurezza, la situazione è caratterizzata da un senso di equilibrio precario, che ha funzione prolettica¹: si crea infatti nel lettore l’aspettativa di un evento legato all’azione di cadere. La situazione è descritta con una serie di attività rischiose: il protagonista scala le montagne senza chiodi e funi, cioè senza protezione; talvolta le scalate avvengono di notte, con poca luce e scarsa visibilità; gli appigli sono distanti e difficili. Le immagini metaforiche legate al concetto di cecità rafforzano l’idea di pericolo e di insicurezza e creano una continuità con il destino del nonno:

Facevano così le dita del nonno sulla tastiera cieca del violino. (...) (r. 37)

(È qui ripresa la stessa immagine metaforica della prima sequenza: “Calava preciso sulla

¹ Si tratta di “prolessi incerta” (“zukunftsungewisse Vorausdeutung”, cfr. Lämmert 1967 e capitolo 2.2.2.1.1. Anacronie: analessi - prolessi), che crea nel lettore l’aspettativa di un evento che potrà essere in seguito confermata o delusa. Il lettore viene in tal modo coinvolto emotivamente nella vicenda.

tastiera cieca i polpastrelli anneriti..." r. 6)

(...) sotto lo strapiombo di un tetto, la mano frugava cieca l'appiglio dell'uscita, aldilà dell'ostacolo spiovente. (r. 41)

Il motivo del "buio" ricorrerà altre volte nel racconto, per segnalare una situazione di inquietudine e di pericolo: "il buio della pista" del circo e il "buio" della corsia d'ospedale.

L'evento atteso e paventato si verifica puntualmente:

Una volta precipitai, persi la presa... (r. 45)

Ma le conseguenze non sono disastrose, il pericolo è miracolosamente scongiurato e con questo episodio si conclude il ricordo della fanciullezza.

Il periodo trascorso nel circo come acrobata è nuovamente caratterizzato dal pericolo costante di cadere, sottolineato da termini e metafore di riferimento: "rischio di cadere", "appiglio mancato", "presa viscida", "precipitare", "tonfo al suolo". L'aspettativa di una disgrazia è inoltre rafforzata dal paragone fra l'attività dell'acrobata nel circo e l'attività del torero nell'arena (r. 64-67).

Gli anni successivi, passati come inserviente nel circo, sono sintetizzati in due brevi frasi, nelle quali sono messe in relazione la malandata condizione del protagonista e la sua pericolosa attività:

Prima di diventare vecchio ero già parlato di fratture. Ero rimasto nel circo da inserviente, montavo e smontavo la volta di tela sotto la quale ogni sera si svolgeva lo spettacolo. (r. 71-72)

Le attese create nella narrazione si risolvono in una nuova caduta, questa volta definitiva. Non si ripete più il miracolo della salvezza, e la vita del protagonista si avvia alla conclusione. Caduto al suolo, egli sente in bocca il sapore della cenere. Risulta ora chiara l'immagine enigmatica suggerita precedentemente dall'io-commentatore:

Dal legno si ricavano due polveri: la segatura o la cenere. I circhi odorano di segatura. L'ho avuta in bocca molte volte cadendo da un appiglio mancato, da una presa viscida. (r. 58-59)

La segatura si ricava dal legno vivo ed attutisce le cadute; la cenere è ciò che resta del legno bruciato, ma è anche un simbolo di morte. Segatura e cenere, vita e morte, sono quindi idee sempre presenti nell'esistenza dell'io-narrante, ma sembrano escludersi a vicenda: quando, durante l'ultima caduta, manca la segatura, subentra al suo posto la cenere:

(...) caddi ancora, ma al suolo non c'era la pista con la segatura. Ebbi sangue in bocca, sapore come di cenere. (r. 74-75)

All'ospedale, poco prima di morire, si rinnova il sapore della cenere:

Strinsi i denti, la bocca era piena di cenere calda. (r. 88)

In ospedale si ripresenta il motivo della caduta: gli occhiali del ragazzo del letto accanto, che sta morendo, cadono a terra ed emettono il suono del diapason, il "la". L'evento inatteso provoca una successione di altri eventi: accompagnato dalla musica del violino, il protagonista si alza dal letto e riporta gli occhiali al ragazzo, appena in tempo prima di precipitare a terra e morire. Al tonfo della caduta fa eco il rumore del respiro del ragazzo, che riprende a vivere.

I vari motivi: violino, mani, caduta e morte, sono strettamente collegati e percorrono come fili conduttori le varie sequenze. Essi si spostano, con il loro campo semantico, da un

personaggio all'altro, e contribuiscono nell'intreccio a determinare il significato del racconto. La continuità della vita oltre la morte si manifesta, infatti, anche nel legame semantico che unisce le esistenze dei tre personaggi.

Sintesi

L'osservazione analitica di alcuni parametri individuati nel racconto intende focalizzare l'attenzione sulle tecniche narrative usate dall'autore per coinvolgere il lettore nella storia presentata ed indurlo a riflettere o, quantomeno, a partecipare emotivamente o a condividere il destino del protagonista e la 'tragicità della sua muta esistenza'.

La caratterizzazione del protagonista è essenziale, frammentaria e non sistematica: egli si presenta come un individuo fondamentalmente solo, sia per inclinazione caratteriale, sia per la menomazione fisica (il suo essere muto), che lo allontana e lo emargina dagli altri. Il lettore prova spontaneamente empatia per questa persona, che si presenta dapprima come bambino e fanciullo solo, privato, con la morte del nonno, del suo unico legame d'affetto e spinto istintivamente a cercare un punto di riferimento ed una protezione nella natura, che non lo delude, ma che non può neppure garantirgli il sostentamento. In seguito, divenuto adulto e acrobata di circo "per guadagnarsi da vivere", appare estraniato, separato persino dalla natura, quotidianamente esposto al pericolo per divertire un pubblico indifferenziato ed estraneo, che l'altezza delle impalcature gli rende impossibile avvicinare e conoscere. Infine da vecchio, segnato fisicamente dalle frequenti cadute, costretto ad un lavoro umile e pericoloso, appare votato ad una solitudine senza più speranza.

Il lettore è indotto a provare simpatia o compassione per questa figura solitaria dotata di estrema sensibilità e di poteri medianici, grazie ai quali può trovare conforto e sollievo senza disturbare nessuno, e che arriva persino a sacrificare l'ultimo istante della sua vita per il bene di un giovane sconosciuto.

L'intrecciarsi dei motivi ricorrenti (mani, violino, caduta, morte) ed il loro costante ripetersi in modo spesso allusivo e simbolico, creano tensione per lo sviluppo e per la risoluzione della vicenda e, nello spostamento semantico da un personaggio all'altro, evidenziano il legame tra i personaggi. La tensione è rafforzata inoltre dall'alternarsi di punti di vista differenti e dal costante inserimento di commenti allusivi. L'uso di una lingua quasi lirica, ricca di metafore e di costruzioni sintattiche più o meno complesse e fortemente ritmiche, conferisce alla narrazione una cadenza irregolare, che accompagna come una colonna sonora i vari momenti dell'esistenza del protagonista e ne sottolinea di volta in volta le sensazioni e gli stati d'animo; in tal modo si accentua nel lettore la tensione, la sua partecipazione emotiva e la sua possibile identificazione con il personaggio. La tensione si libera nel finale inatteso, dal quale si può intuire un messaggio di speranza, secondo il quale ogni esistenza, per quanto solitaria ed infelice, non si esaurisce sterilmente in se stessa, ma è misteriosamente legata ad altre esistenze.

3.1.2. Dino Buzzati: *Il registratore*

Per l'analisi di questo racconto si prende in considerazione principalmente il modello di composizione perché, a nostro avviso, dalla sua configurazione dipendono quasi tutte le scelte narrative operate: caratterizzazione dei personaggi; punto di vista della narrazione; Tempi verbali. La storia è semplice e lineare:

Riascoltando un vecchio nastro registrato, un uomo ricorda una sua storia d'amore finita. Ora la donna non c'è più, ma di lei rimangono sul nastro del registratore i rumori che provocava, probabilmente per dispetto, mentre l'uomo registrava musica classica dalla radio. Quei rumori, un tempo disprezzati e motivo di astio, acquistano ora, nel ricordo e nella solitudine, inestimabile valore.

Il racconto è costruito su contrasti, che non riguardano solo la struttura, ma anche i mezzi linguistici e il contenuto. Li elenchiamo:

- contrasto fra momenti differenti (situazione precedente <—> situazione successiva);
- contrasto fra realtà differenti all'interno delle singole situazioni (purezza della musica <—> vita quotidiana = ideale <—> realtà);
- contrasto fra realtà e ricordo (situazione presente <—> idealizzazione del passato);
- contrasto fra personaggi (lui <—> lei);
- contrasto fra ritmi (incalzante all'inizio <—> rallentato alla fine);
- contrasto fra tempi verbali (passato <—> presente);
- contrasto fra determinanti (questo <—> quello);
- contrasto fra valutazioni, aggettivi e apostrofi (positivi <—> negativi);
- contrasto fra sentimenti (rabbia / aggressività <—> tristezza / abbandono);
- contrasto fra soggettività e oggettività;
- contrasto fra sfera emotiva e sfera estetico-intellettuale;
- contrasto fra suoni (divini <—> odiati)

Il tema di molti contrasti è ripetuto costantemente nel corso della narrazione, seppure con lievi variazioni: si crea così un andamento tipico della 'fuga'. Le ripetizioni conferiscono al racconto un particolare ritmo, a volte rallentato, a volte accelerato.

- *Contrasto fra momenti diversi e contrasto fra vita quotidiana e ideale*

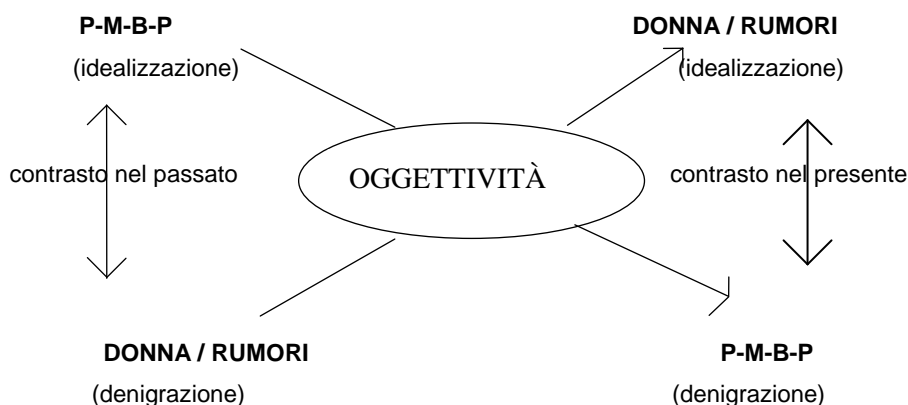
Il racconto inizia immediatamente presentando una situazione passata rivissuta nel ricordo del protagonista. Il passaggio dalla situazione passata a quella attuale avviene bruscamente, con un cambiamento di tempo e di prospettiva (dalla prospettiva del personaggio si passa a quella del narratore). All'interno di questo primo contrasto se ne inserisce un secondo, quello fra ideale, rappresentato dalla musica e dai musicisti, e realtà quotidiana, rappresentata dalla donna e dai rumori; esso accompagna le 3 fasi che segnano l'evoluzione della storia:

1. (Righe 1 - 7) Situazione del passato, presentata in modo esagerato (iperboli). Entrambi gli elementi della contrapposizione: ideale (rappresentato dalla musica) e vita quotidiana

(rappresentata dal rapporto conflittuale dei protagonisti) sono espressi in crescendo, rispettivamente verso il positivo e verso il negativo e raggiungono entrambi il culmine. L'idealizzazione della musica è anticipata dalla citazione di un'opera di Purcell: "Re Arturo"; la citazione del titolo dell'opera può essere interpretata in chiave simbolica: "Re Arturo" è l'eroe, il mitico personaggio cantato dai poemi epici, la figura leggendaria che ci porta in un mondo irreali, ideale. I quattro musicisti menzionati vengono definiti "puri", "divini" e il loro canto così elevato non ha nessuna possibilità di interferire nella realtà: "cantavano inutilmente" si dice alla riga 7. La donna, attraverso la descrizione del suo comportamento, appare già all'inizio in una luce esageratamente negativa. Essa viene definita "dispettosa, menefreghista, carogna". L'intensificarsi della sua aggressività (o cattiveria) è rimarcato dalla triplice ripetizione: "e poi" ("e poi si schiariva la voce e poi tossiva e poi ridacchiava", riga 4); infine viene apostrofata in un crescendo di distruttività: "miserabile, pulce, pidocchio, angustia della mia vita". I quattro epiteti rappresentano la sintesi del rapporto fra l'uomo e la donna, il riassunto della loro relazione. Il culmine del contrasto è espresso nella frase: "così non era possibile durare" (riga 7), che può essere contemporaneamente la considerazione del protagonista maschile e l'opinione del narratore.

- (Righe 8 - 11) Gli elementi del contrasto sono ripresi in modo 'neutrale', su un piano informativo: "Torna Purcell Bach Mozart Palestrina" (riga 9) e: "Lei non c'è più" (riga 10). Questa seconda fase rappresenta il punto di svolta nell'evoluzione del contrasto, la stasi prima del suo ribaltamento. La successione dei quattro musicisti è lievemente mutata rispetto alla prima fase (P-B-M-P).
- (Righe 12 - 19) I quattro musicisti vengono menzionati nuovamente nella successione iniziale (P-M-B-P) e definiti con iperboli in gradazione ascendente: "stupidissimi, maledetti, nauseabondi". Al contrario la donna (rappresentata dai suoi rumori) viene ora idealizzata: "Questa sì, musica divina" (riga 14)

Il contrasto nelle sue tre fasi può essere rappresentato nel seguente schema:



L'esagerazione nel rappresentare il contrasto nella situazione passata può avere un effetto comico. La stessa esagerazione, nella situazione presente, produce invece un effetto tragico. È precluso infatti qualsiasi sviluppo positivo.

- *Contrasto fra ritmi*

Fra la parte che riporta la situazione del passato (righe 1 - 7) e quella che riporta la situazione del presente (righe 8 - 19) c'è una differenza di ritmo. La prima parte è formata da due lunghi periodi, formati a loro volta da una serie di frasi quasi esclusivamente principali. Nel primo periodo (righe 1- 3) ci sono otto frasi principali legate per asindeto e da due sole virgole:

(1) Le aveva detto (...), (2) l'aveva supplicata (3) sta' zitta (4) ti prego, (5) il registratore sta registrando (...) (6) non far rumore (7) lo sai (...), (8) sta registrando (...).

Il secondo periodo (righe 3 - 8) inizia con la congiunzione avversativa ma, che lega concettualmente i due periodi e introduce due frasi ellittiche di verbo ("Ma lei dispettosa menefreghista carogna su e giù con i tacchi secchi per il solo gusto di farlo imbestialire"), seguite da sei frasi principali legate sia per polisindeto (la congiunzione e compare sei volte), sia per asindeto (ci sono tre virgole). La rapida successione delle frasi principali in questa prima parte, che esprime lo stato emotivo carico di rabbia e di aggressività dell'uomo (seppure nel ricordo), crea un ritmo sostenuto che contrasta con la parte successiva, dove abbiamo prevalentemente frasi principali brevi e slegate:

Lei non c'è più, se ne è andata, lo ha lasciato, ha preferito lasciarlo, (...) (r. 10)

Nell'ultima parte del racconto (righe 15 - 19) il ritmo è ulteriormente rallentato: il verbo delle varie frasi è collocato alla fine, creando in tal modo una sospensione, una attesa:

Sotto la luce (...), ascolta. Pietrificato (...), ascolta. Senza muovere (...), siede ascoltando.

Nella frase conclusiva il movimento cessa definitivamente:

[Quei rumori...] che non esistono più, che non esisteranno mai più.

Gli avverbi con cui termina il racconto ("mai più") negano ogni possibilità di sviluppo alla vicenda.

- *Contrasto fra tempi verbali*

Nel descrivere le due situazioni (situazione passata vissuta nel ricordo - situazione presente) ci sono differenze nell'uso dei Tempi verbali. Nella prima situazione vengono usati il trapassato prossimo (TP) e l'imperfetto (I) per descrivere le azioni dei protagonisti e per esprimere un giudizio ("così non era possibile durare" - riga 7), mentre sono al presente (P) le frasi che nel ricordo pronuncia l'uomo usando il discorso diretto citato¹:

le aveva detto (TP) / l'aveva supplicata (TP) / non era possibile (I) / si schiariva la voce (I) / tossiva (I) / ridacchiava (I) / accendeva (I) / cantavano (I)
sta zitta (P) / ti prego (P) / non far rumore (P) / lo sai che ci tengo (P) / sta registrando (P)

Il passaggio alla situazione attuale (righe 8 - 9) è espresso con una frase al Tempo presente.

¹ Chiamiamo "discorso diretto citato" il discorso diretto non evidenziato da elementi grafici. Cfr. capitolo 2.2.4.2.3.

Questa frase ha la funzione di introdurre la nuova situazione, mantenendo il legame con quella passata. Vari elementi linguistici (qui sottolineati) concorrono a questa funzione:

E	congiunzione copulativa
adesso, dopo tanto tempo	contrapposizione di due momenti diversi
fa andare <u>il</u> vecchio tormentato nastro	l'articolo indica l'oggetto di cui si è già a conoscenza
<u>torna</u> il maestro, il sommo, <u>torna</u> Purcell Bach Mozart Palestrina	il verbo, ripetuto, richiama la situazione passata

La frase successiva (righe 10 -11) esprime con il passato prossimo (PP) il motivo che ha determinato il cambiamento di situazione, il cui effetto perdura nel presente:

se ne è andata (PP) / lo ha lasciato (PP) / ha preferito lasciarlo (PP)

La parte conclusiva è prevalentemente al presente. Il futuro dell'ultima frase (“non esisteranno mai più”) esprime la drammaticità della situazione: non c'è alcuna prospettiva di cambiamento, nessuna speranza di miglioramento.

- *Contrasto fra protagonisti: LUI <—> LEI*

Di entrambi i protagonisti non sappiamo quasi nulla: vengono definiti solo attraverso i pronomi personali LUI e LEI. Si tratta di personaggi 'tipo', in cui il lettore può facilmente identificarsi.

Il primo riferimento al personaggio maschile compare nella riga 4, dove troviamo il pronome LO (complemento oggetto) legato all'infinito di un verbo: “farlo”.

Per il personaggio femminile abbiamo invece vari riferimenti linguistici:

- pronomi personali con funzioni varie: le (c. di termine) / la (c. oggetto) / lei (soggetto);
- aggettivi (zitta / dispettosa / proterva);
- avverbio (da sola);
- participio passato (supplicata);

In riferimento alla donna ci sono alcune informazioni che provengono dal personaggio maschile e sono, quindi, soggettive. L'intenzionale aggressività della donna nella situazione passata e la sua idealizzazione nella situazione presente non sono prove attendibili del suo carattere. Del personaggio maschile apprendiamo qualcosa dalle parole del narratore e dall'esame del suo atteggiamento nei confronti della donna. La descrizione del narratore nella parte conclusiva non è esente da partecipazione emotiva: la scelta dell'aggettivo “pietrificato” (riga 15) definisce molto bene lo stato d'animo del protagonista. Della donna il narratore ci dice che se ne è andata e che non tornerà più.

Il rapporto fra l'uomo e la donna è raccontato quasi esclusivamente dal punto di vista del personaggio maschile. Egli 'interpreta' i movimenti ed i rumori della donna, le attribuisce cattiveria ed aggressività, riversa su di lei la sua rabbia e la sua insofferenza, apostrofandola

in modo offensivo. Solo quando resta solo, l'uomo rivaluta la donna e sovverte completamente la sua scala di valori: dalla denigrazione passa all'idealizzazione.

Nella comunicazione di coppia l'uomo usa un linguaggio prevalentemente verbale, mentre la donna usa un linguaggio non verbale: in entrambi i casi la comunicazione è fortemente emotiva ed i messaggi non passano in modo corretto.

Il narratore dice che la relazione è finita perché la donna se ne è andata: è stata lei a lasciarlo. Dagli scarsi elementi che abbiamo a disposizione possiamo farci un'idea del carattere della donna: è attiva, vivace, determinata. L'uomo, al contrario, appare succube, passivo, immobile. Questa immagine viene rafforzata dalle parole che il narratore usa per descriverlo: "pietrificato", "senza muovere menomamente alcuna delle sue membra".

- *Contrasto fra determinanti: QUESTO <—> QUELLO*

Anche gli aggettivi determinativi QUESTO e QUELLO concorrono, nel racconto, a creare contrasto. Il determinante QUELLO si riferisce grammaticalmente a persone, cose e situazioni lontane nel tempo e/o nello spazio. Nel racconto è riferito alla donna e ai rumori da lei prodotti nel passato, e che vengono risentiti nel presente (righe 13 – 18):

quel ticchettio / quei tacchi / quelle risatine / quel raschio in gola / quei rumori / quei versi / quella tosse / quei suoni adorati.

È contrapposto al termine di paragone: questi musicisti / questa musica, che rimane sottinteso. Il determinante QUESTO si riferisce grammaticalmente a persone, cose e situazioni vicine nel tempo e/o nello spazio. La musica di P-B-M-P resta nel presente, è eterna, mentre i rumori della donna sono legati ad una situazione passata irripetibile ed esistono solo perché sono stati involontariamente registrati. La contrapposizione è quindi tra i due concetti:

QUEL rumore (non ripetibile) ↔ QUESTA musica (eterna)

Riascoltando la registrazione l'uomo sente nuovamente i suoni ed i rumori, ma ora la sua preferenza è per questi ultimi. Il cambiamento del giudizio di valore è espresso dal determinante QUESTO, usato in riferimento alla donna: "Questa sì, musica divina". Il rumore è diventato musica, ancora più cara e più gradita dell'altra.

- *Contrasto fra valutazioni (giudizi positivi – giudizi negativi)*

Nella prima parte del racconto abbiamo una netta contrapposizione fra espressioni negative che caratterizzano la donna e termini positivi riferiti ai musicisti e alla loro musica:

DONNA	MUSICISTI
dispettosa / menefreghista / carogna / proterva / miserabile / pulce / pidocchio / angustia della mia vita	bellissimo / puro / divino / maestro / sommo

Nel cambiamento di situazione (solitudine dell'uomo), la donna e i musicisti, assieme ai suoni da loro prodotti, hanno invertito i ruoli: quelli che nel ricordo erano suoni amati, ora sono suoni odiati; quelli che nel passato erano suoni odiati, ora sono suoni amati. Entrambi i gruppi di suoni possono essere "musica divina", a seconda delle circostanze.

Il concetto può essere rappresentato dal seguente schema:

SUONI		
POSITIVO (AMATO)	<----->	NEGATIVO (ODIATO)
"Re Arturo" (opera) cantare suonare	<----- musica divina ----->	tacchi secchi schiarirsi la voce tossire ridacchiare (strofinare) il fiammifero passi risentiti ticchettio risatine raschio in gola tosse versi

Sintesi

La struttura ed il ritmo della narrazione portano il lettore ad identificarsi con il personaggio, a provare gli stessi sentimenti che prova l'uomo: dapprima impazienza e rabbia, infine senso di abbandono e completa impotenza. Il continuo gioco di contrasti permette però al lettore attento di distanziarsi dalla situazione e di poterla valutare in modo imparziale. Infatti, sebbene la narrazione avvenga soprattutto attraverso il punto di vista del protagonista maschile, che descrive la donna in modo chiaramente soggettivo, il lettore può farsi un'idea autonoma di entrambi i personaggi: nel confronto tra i due è la donna che risulta più simpatica, perché, pure con i suoi difetti, è viva; l'uomo, invece, colpisce per la sua passività e per la sua rassegnazione. La solitudine è vista allora come la conseguenza del suo comportamento, la condanna per una 'colpa', su cui il lettore può riflettere.

L'analisi testuale offre la chiave per l'interpretazione. Il racconto è una riflessione sulla vita in generale: sugli errori di valutazione che siamo portati a fare quando siamo condizionati da uno stato emotivo; sull'incapacità di godere del momento attuale, salvo poi rimpiangerlo quando ormai è troppo tardi; sulla condizione di solitudine e vuoto affettivo che ci porta ad idealizzare anche un rapporto logoro e conflittuale.

3.1.3. Gino & Michele: *La galleria*

La caratteristica principale di questo racconto è la frequente alternanza di forme diverse di discorso riportato, con cui si ottiene un'oscillazione costante fra punti di vista differenti.

La fabula presenta un episodio semplice, quasi banale, che l'intreccio sviluppa in modo insolito e imprevedibile:

La protagonista del racconto si trova nello scompartimento del treno che va da Bologna a Firenze, assieme ad altri tre passeggeri. Il treno passa attraverso numerose gallerie e lo scompartimento resta completamente al buio. Nell'oscurità della galleria più lunga la donna si sente improvvisamente toccare e baciare, ma non riesca a capire chi, dei tre compagni di viaggio, sia il colpevole. La donna, che da quasi un anno non ha rapporti sessuali con nessuno, nonostante sia giovane e bella, si sente combattuta tra l'indignazione e il compiacimento; vorrebbe sapere chi è l'autore del gesto, ma scende dal treno prima di scoprirlo.

Il racconto è presentato dal punto di vista della protagonista che, attraverso vari flussi di coscienza, registra in modo spontaneo ed analogico quello che le sta succedendo, riporta sensazioni, pensieri, riflessioni, ricordi, fantasie ed esprime giudizi e desideri.

Nel racconto si fanno riferimenti extratestuali che il cittadino italiano medio, che coincide molto probabilmente con il "lettore modello"¹, conosce bene. Il tragitto ferroviario Bologna-Firenze, sempre molto frequentato da turisti, studenti e uomini d'affari, è caratterizzato da numerose gallerie, tutte piuttosto brevi, tranne l'ultima, di 18 chilometri. Prima della recente introduzione dei treni intercity ed eurostar, il viaggio durava circa un'ora e mezza e talvolta accadeva che durante il giorno l'impianto elettrico del treno non entrasse in funzione, lasciando al buio gli scompartimenti. Le gallerie del tratto ferroviario Firenze-Bologna sono tristemente famose perché il 4 agosto 1974, all'uscita della galleria lunga, a S.Benedetto Val di Sangro, sul treno espresso Roma-Monaco "Italicus" esplose una bomba rivendicata dal gruppo neofascista Ordine Nuovo, causando 12 morti e molti feriti.

Nel racconto vengono citati inoltre due personaggi televisivi di successo in Italia, Rita Dalla Chiesa e Fabrizio Frizzi, che per molti anni sono stati legati sentimentalmente, nonostante la differenza d'età: Rita ha infatti undici anni più di Fabrizio. La cronaca rosa ha seguito puntualmente le vicende di questa coppia famosa, che si è poi separata nel 1998. Anche il giornalino con le avventure di Dylan Dog, che il ragazzo dello scompartimento sta leggendo, è molto noto in Italia ed ha una tiratura mensile piuttosto alta. Dylan Dog è un ex-poliziotto ed ex-alcolista, protagonista di una fortunata serie di fumetti creata nel 1986 dallo sceneggiatore Tiziano Sclavi.

Le informazioni extratestuali aiutano ad inquadrare esattamente la situazione e contribuiscono alla caratterizzare dei personaggi.

Nell'analisi del racconto prenderemo in esame soprattutto l'alternanza di focalizzazione; le

¹ Il "lettore modello" o "lettore implicito" è l'idea di lettore che l'autore (modello) si prefigura nell'attuare la propria strategia narrativa. In altre parole, è il destinatario immaginato dall'autore. (v. n. 5 e n. 6, p. 21)

differenze linguistiche che emergono dai discorsi del personaggio; la caratterizzazione del personaggio.

- *Alternanza di focalizzazione nella narrazione.*

Nel racconto predomina il punto di vista del personaggio. Il narratore in terza persona appare in modo molto discreto: la sua funzione è essenzialmente quella di presentare l'evoluzione degli avvenimenti e di collegare i pensieri del personaggio protagonista. Secondo la definizione di Genette, ci troviamo di fronte al caso di "focalizzazione esterna", secondo la quale il narratore ne sa meno dei personaggi. Si può parlare anche di "narratore impersonale" o di "camera eye": il narratore si ritrae completamente dietro il punto di vista dei personaggi, tanto che il lettore ha l'illusione di apprendere lo svolgersi della vicenda direttamente dai personaggi, come se assistesse quasi ad una rappresentazione scenica. Nella prima metà del racconto il narratore si manifesta esclusivamente per riportare in modo diretto i pensieri della protagonista; ricorrono costantemente verbi che introducono un discorso: "pensare"; "dire"; "domandarsi":

Questo si domandava la donna. (r. 1)

Si diceva. (r.3)

Questo pensava la donna. (r. 14)

La donna pensava questo, per ultimo. (r. 28)

La donna pensava. (r. 32)

La donna pensa. (r. 36)

Dopo l'avvenimento che determina una svolta nella vicenda (lo sfioramento e il bacio), il narratore emerge per scandire in successione le azioni della donna; egli interviene in parte come osservatore distaccato ("focalizzazione esterna") e in parte come interprete delle sensazioni della donna, ossia come narratore onnisciente ("focalizzazione zero"). Alla semplice descrizione di atti oggettivi:

La donna si alza, esce un attimo sul corridoio, rientra. (...) Si risiede. (...) La donna guarda l'ora. (...) Il treno si ferma. La donna si alza lentamente. (...) La donna esce. (...) La donna si gira." (r. 61 – 91)

si alterna una descrizione psicologica che presuppone la perfetta conoscenza, da parte del narratore, del suo personaggio:

La donna intravede appena la bocca e il naso di quello che le fa schifo. (r. 54-55)

La donna cerca uno sguardo. (r. 60)

Ha una gran confusione in testa ha una gran delusione nelle gambe. (r. 86)

Alcune osservazioni che sembrano riflettere il punto di vista del narratore, potrebbero però essere interpretate come pensieri e sensazioni della protagonista, espressi attraverso la 'erlebte Rede'. La linea di demarcazione fra *narrazione* e *rappresentazione* non è infatti sempre chiara, come mostrano gli esempi seguenti:

La donna è sola. L'uomo se n'è andato con i suoi capelli prima che la donna potesse toccarglieli. Non c'è più. (r.52)

Cerca di farsi venire in mente un pensiero profondo che dia un senso a ciò che è accaduto. (r.60-61)

In entrambi i casi le percezioni della donna possono essere comprese sia come interpretazioni del narratore, sia come punti di vista del personaggio. La predominanza di

forme mimetico-drammatiche fanno propendere per la seconda alternativa. Anche la descrizione delle persone nello scompartimento del treno oscilla fra il punto di vista del narratore e il punto di vista della protagonista:

Il ragazzo ha gli occhi socchiusi, batte il tempo del walkman con la punta delle dita. L'uomo bello si accarezza lentamente la guancia e guarda fuori dal finestrino. La donna cerca uno sguardo. Niente, nessuno sembra farle caso. Cerca di farsi venire in mente un pensiero profondo che dia un senso a ciò che è accaduto. (r. 58-61)

Il punto di vista del personaggio viene espresso attraverso un'intera gamma di forme mimetico-drammatiche: discorso diretto citato, monologo interiore, flusso di coscienza, 'erlebte Rede'.¹ L'unica forma non rappresentata è il discorso diretto, mentre le altre forme si alternano in continuazione, tanto che a volte risulta difficile distinguerle.

Se prendiamo come esempio la prima sequenza del racconto (r. 1- 18), vediamo come le varie forme si susseguono ininterrottamente ed il passaggio da una forma all'altra è impercettibile. Il racconto inizia con una domanda della protagonista, riferita con un discorso diretto citato (in grassetto). Dopo le parole del narratore (caratteri normali) segue una 'erlebte Rede' (sottolineata):

Quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze? Questo si domandava la donna. Si domandava questo perché di tutto il resto in fondo non le fregava molto, in quel momento. Era strano. C'erano delle situazioni in cui le risultava difficile pensare profondo. (r. 1-3)

A questa riflessione segue una lunga associazione di pensieri, riportata inizialmente attraverso la 'erlebte Rede', riconoscibile perché i Tempi sono quelli del passato ed i pronomi si riferiscono alla terza persona:

(...) e che in fondo sua madre non stava benissimo (...) e che se viveva ancora sua nonna voleva dire che lei era a posto (...) e che insomma le avanzavano ancora un bel sessant'anni di vita... (r. 6-8)

Improvvisamente, all'interno della stessa catena di pensieri, la 'erlebte Rede' si trasforma in flusso di coscienza, con i Tempi al presente (e futuro) e con l'uso della prima persona. In questo continuum sono completamente assenti i segni di interpunzione:

(...) e bisognerà andare a vedere se è proprio quello il negozio e già che ci vado quasi quasi faccio un salto dentro a Borsalino se ci sono ancora i saldi. (r. 12-13)

Nello sviluppo della storia si passa da una narrazione al Tempo passato ad una narrazione al Tempo presente. In questo modo si ottiene un maggiore coinvolgimento del lettore. Anche la 'erlebte Rede' si adegua a questo cambiamento, come si può notare nell'esempio seguente.

La ER è sottolineata, il discorso diretto citato è in grassetto:

La donna pensava - che caldo. Una mano calda le sfiora la mano. Una mano calda le accarezza i seni. Erano trecentoventotto giorni che nessuno le sfiorava i seni. La donna era bella. La donna pensava questo - **perché nessuno da trecentoventotto giorni mi sfiora i seni?** La donna era bella, i seni piccoli, la mano di chi era? La donna pensa - boh. La donna pensa che è strano che la prima cosa che le viene in mente non è un pensiero di rabbia insomma è un pensiero di seni insomma è che è una sensazione piacevole insomma è che vorrebbe tanto sentirsi a disagio ma non è così cazzo... (r. 32-39)

¹ Per la particolarità e la differenza di queste forme si rimanda ai capitoli 2.2.4. Discorso dei personaggi e seguenti.

- *Differenze linguistiche nei discorsi dello stesso personaggio.*

Il discorso del personaggio viene riportato in forme diverse, più o meno dirette: 'erlebte Rede', monologo interiore, flusso di coscienza¹, discorso diretto citato; la lingua usata nelle varie forme non è sempre uguale.

Attraverso il discorso diretto citato e il monologo interiore la protagonista esprime dei pensieri e fa delle riflessioni in modo logico e coerente, usando una lingua sintatticamente corretta, con un'interpunzione adeguata alla forma scritta; nei flussi di coscienza, invece, i pensieri si susseguono senza controllo in modo analogico e la lingua assume le caratteristiche della forma parlata autentica. Qui l'interpunzione è praticamente assente; ci sono frequenti ripetizioni, anacoluti, pleonasmi (es.: "Quello lì che c'ho davanti"; "È bello però è bello io quasi quasi io." "Va be' che se proprio lo voglio ci sto insomma"); vengono inserite interiezioni ed esclamazioni volgari tipiche del parlato (es.: "boh"; "cazzo"; "che culo"; "che sfiga"; "chi se ne frega"); vengono usate espressioni metaforiche tipiche della lingua orale-informale (es.: "un bel sessant'anni di vita" = almeno, come minimo sessant'anni di vita"; "su questo non ci piove" = questo è sicuro; "mica me l'ordina il parroco" = non sono obbligata; "un bello stronzo" = un essere ignobile; "se proprio lo voglio ci sto" = accetto le proposte); inoltre i pensieri sono collegati con ripetute interiezioni, avverbi, locuzioni congiuntive, che nello scritto risultano ridondanti ("insomma"; "be' insomma"; "non è che perché"; "mica"; "in fondo"; "pensa che figura se"). Attraverso questi elementi linguistici il lettore ha la sensazione di seguire il flusso dei pensieri direttamente dal personaggio e di trovare sulla carta una trascrizione fedele di questi pensieri, così come sono stati formulati dal personaggio.

In un testo scritto è praticamente impossibile riportare esattamente un discorso orale.² In questo racconto il tentativo sembra abbastanza riuscito, anche se si sono resi necessari, sicuramente, degli aggiustamenti e delle integrazioni da parte dell'autore: il fluire illogico-analogico del pensiero, infatti, è spesso caratterizzato da ellissi ed allusioni, che qui sono ridotte al minimo.

Anche nella 'erlebte Rede' vengono riportate espressioni tipiche della lingua orale-informale di tipo volgare ("inutile menarcela" = inutile illuderci; "se c'hai culo" = se hai fortuna); generalmente mancano qui, però, le altre caratteristiche linguistiche che abbiamo evidenziato sopra e che rimangono prerogative del flusso di coscienza.

Ma quando nella 'erlebte Rede' i pensieri vengono riportati in modo illogico-associativo, ritroviamo le stesse caratteristiche del flusso di coscienza, come si può notare nel seguente esempio:

¹ Il flusso di coscienza è da considerarsi come un modo psicologico di riportare i pensieri di un personaggio, una forma particolare di monologo interiore e non come forma stilistica autonoma di discorso riportato. (Cfr. capitolo 2.2.4.2.4.)

² Cfr. 2.2.8.1.2. Lingua dei personaggi.

(...) sua nonna era vissuta molto a lungo e che se viveva ancora sua nonna voleva dire che lei era a posto perché la longevità pare sia ereditaria e che insomma le avanzavano ancora un bel sessant'anni di vita e non come quella sua amica che le erano morti i genitori prestissimo e allora forse era già spacciata in partenza e chissà quella sua amica dove aveva preso le scarpe rosa ma non rosa normale quel rosa boh un rosa davvero strano non si sa nemmeno che nome dare a un rosa così e chissà forse la sua amica quelle scarpe le aveva prese sotto i portici e bisognerà andare a vedere se è proprio quello il negozio e già che ci vado quasi quasi faccio un salto dentro a Borsalino se ci sono ancora i saldi.

(r. 6-13)

in genere: totale assenza di interpunzione; ripetizioni
----> espressione informale ("poteva stare tranquilla")

----> interiezione; espressione informale

----> anacoluti

----> interiezione

----> pleonasma

----> flusso di coscienza: espressioni di tipo orale-informale (= "siccome devo andarci"; "passo da B.")

----> ellissi ([per vedere] se ci sono ancora saldi")

Nell'esempio sopra riportato si susseguono senza interruzione due forme mimetico-drammatiche: la 'erlebte Rede' e il flusso di coscienza; dall'uso della terza persona si passa alla prima persona. Il passaggio da una forma all'altra ("e già che ci vado") è improvviso, mancano addirittura segni di interpunzione.

Anche nell'esempio seguente si assiste al passaggio da una 'erlebte Rede' ad un flusso di coscienza (da: "cazzo..."). Vengono qui evidenziate le caratteristiche linguistiche della lingua orale di tipo informale-colloquiale:

La donna pensa che è strano che la prima cosa che le viene in mente non è un pensiero di rabbia insomma è un pensiero di seni insomma è che è una sensazione piacevole insomma è che vorrebbe tanto sentirsi a disagio ma non è così cazzo come è possibile che non mi venga da gridare insomma non sono poi neanche tanto impaurita insomma sento un senso di caldo soltanto anzi di tiepido. E chi sarà chi sarà chi sarà? È una mano su questo non ci piove è una delle sei mani a disposizione escluse le mie. (r. 37-42)

In grassetto: voce del narratore (si adegua alla lingua parlata: al verbo "pensa" segue l'indicativo anziché il più corretto congiuntivo)

----> intercalare ripetuto

----> interiezione volgare, usata generalmente solo nel parlato

----> ripetizioni

----> espressione metaforica informale ("questo è sicuro")

- *Caratterizzazione del personaggio.*

Le informazioni relative al personaggio e la sua caratterizzazione si deducono principalmente dai suoi pensieri. Sappiamo che è partita da Bologna ed è diretta a Firenze, dove ha un appuntamento; che ha una madre "che sta benissimo" ed una nonna molto anziana; ha 27 anni, è bella, ha i seni piccoli; è single per libera scelta e non ha una relazione con un uomo da quasi un anno; probabilmente non è soddisfatta di questa condizione, perché conta i giorni di "libertà": sa che sono esattamente 328 giorni. Ha un gatto che le è stato regalato dalla madre; è informata sulle vicende sentimentali dei personaggi televisivi (il rapporto di Frizzi con Rita Dalla Chiesa); è combattuta fra il desiderio di accettare un'avventura con uno

dei compagni di scompartimento e l'indignazione di essere stata toccata e baciata a tradimento nel buio della galleria. Quello che sembra dispiacerle di più è il fatto di non riuscire a capire chi sia l'autore del gesto. È cattolica praticante: in caso di cedimento al peccato pensa di andare a confessarsi; la sua convinzione religiosa si dimostra però piuttosto superficiale: il sacramento della confessione è visto infatti come un rituale non associato al pentimento e, quindi, privato del suo significato profondo. La curiosità di sapere chi è il possibile amante è più forte dell'offesa subita e la rabbia si trasforma in accondiscendenza. Nessuno però approfitta della sua disponibilità, né soddisfa la sua curiosità. Anche la lingua usata nei flussi di coscienza rivela tratti del carattere: è una donna emancipata che ricorre senza inibizioni ad espressioni piuttosto volgari, per lo meno nell'intimità dei suoi pensieri. Cerca di darsi un contegno serio ed impegnato, imponendosi "pensieri profondi", ma le vengono in mente solo pensieri banali e superficiali.

Sintesi

L'intreccio del racconto trasforma un episodio insignificante in una storia simpatica ed avvincente. Quello che avviene nello scompartimento del treno è riportato dal punto di vista soggettivo della protagonista, mescolato a pensieri incoerenti e ad associazioni dettate da uno stato emotivo alterato. Il lettore deve fidarsi delle sensazioni riportate dalla protagonista, oppure provare a distinguere tra fantasia e realtà. La vicenda dello sfioramento e del bacio può perciò essere non vera, ma frutto dell'immaginazione della donna, influenzata da fantasie e desideri erotici. Il contrasto tra fantasia e realtà è rafforzato dall'alternanza del punto di vista della narrazione: non è sempre certo, infatti, il confine tra voce del narratore e voce del personaggio. L'ironia, intesa come ambivalenza, caratterizza quindi il racconto. L'ironia si esprime anche nel confronto tra l'immagine positiva e razionale di sé che la donna cerca di costruire e la sua autentica personalità, incline a questioni banali e prosaiche. La contrapposizione fra le due personalità avviene anche a livello linguistico: a livello razionale la lingua è sostenuta e raffinata, senza freni inibitori diventa però bassa e farcita di espressioni volgari. Lo smascheramento della parte istintuale, che la donna non riesce a contenere perfettamente, provoca un effetto comico.

Il racconto può essere visto anche come parodia di uno stile letterario che, a partire dall'inizio del secolo, ha fortemente influenzato la narrativa occidentale ed è stato oggetto della critica letteraria e filosofica: il "flusso di coscienza", una modalità comunicativa di tipo psicologico del monologo interiore. Con il flusso di coscienza si ribadisce il predominio della soggettività del singolo individuo sull'obiettività dei fatti, e si riconosce il crollo delle certezze ideologiche che hanno determinato la crisi del mondo borghese occidentale. Il racconto fa riferimento a questa tecnica con cui viene scandagliato l'animo umano, ma nel contempo la ironizza: la confusione mentale della protagonista non è dovuta infatti ad una profonda crisi esistenziale, come per i protagonisti dei grandi romanzi di Proust, Svevo, Musil e Joyce, ma potrebbe essere causata più banalmente da povertà di pensiero o da astinenza sessuale.

3.2. Sintesi e considerazioni della ricerca

L'analisi di un certo numero di racconti, oggetto del presente lavoro, ci permette di valutare la correttezza della nostra ipotesi iniziale; ci eravamo infatti proposti di verificare la possibilità di costruire un 'modello di racconto italiano contemporaneo', riconoscibile dalla presenza più o meno costante di elementi comuni. Facciamo notare nuovamente che la scelta che abbiamo operato riguardo i testi è senz'altro riduttiva rispetto alla vasta produzione letteraria italiana degli ultimi decenni. D'altra parte si è cercato di allargare il più possibile il numero degli autori; ciascun autore presenta nei suoi racconti caratteristiche proprie e diverse, tanto che si può affermare che i racconti scelti offrono un'immagine abbastanza fedele del genere *racconto* nella produzione letteraria italiana contemporanea.

L'analisi condotta sui racconti evidenzia differenze tra i vari livelli (o parametri) narrativi: ogni autore sceglie soluzioni diverse per dare una forma alla storia che vuole raccontare. Troviamo ad esempio diversi tipi di composizione: accanto a strutture di tipo tradizionale, dove si riconoscono chiaramente un inizio, uno sviluppo ed un finale, compaiono strutture circolari e sviluppi 'a fuga'; spesso il finale è aperto, manca la risoluzione del conflitto o del punto di svolta. Talvolta manca addirittura un vero e proprio sviluppo nella vicenda.

Sarebbe troppo riduttivo, quindi, voler tracciare un modello generale che riassuma le molteplici particolarità offerte dai singoli racconti. Tuttavia i vari racconti presentano numerose affinità e caratteristiche che li accomunano. Innanzitutto possiamo osservare che l'oggetto dei racconti è sempre un piccolo evento, una 'storia minima' che si riferisce alla realtà quotidiana attuale, narrata da un punto di vista chiaramente soggettivo: è significativo, ad esempio, il fatto che numerosi racconti siano narrati in prima persona. Sotto questo aspetto si può affermare che il racconto italiano contemporaneo si inserisce perfettamente nella tendenza generale che accomuna la narrativa del mondo occidentale dell'epoca recente, definita "postmoderna": il crollo dell'illusione di poter spiegare la realtà con le scienze o con la filosofia, ossia di poter fare riferimento a certezze ideologiche, ha segnato la fine della narrativa tradizionale, basata sulla rappresentazione oggettiva della realtà e sull'offerta di modelli ideologici.¹

I temi preferiti dei racconti italiani contemporanei sono di tipo personale-esistenziale, anche se non mancano temi di tipo politico-sociale. Questa caratteristica riflette la tendenza della società italiana (ed occidentale) attuale, caratterizzata da un progressivo affievolimento delle ideologie e dell'impegno politico e sociale dei cittadini e dal loro disinteresse per una vita politica attiva. Gli scrittori partono perciò da storie semplici, da storie quotidiane. In questo senso i racconti sono lo specchio della realtà odierna e narrano spesso di situazioni difficili e di problemi gravi. L'atteggiamento con cui le varie realtà sono presentate, tuttavia, non è mai tragico o disperato, ma permette un distacco ironico o una partecipazione

¹ Cfr. capitolo 1.4. Tendenze della narrativa occidentale dalla fine del XIX secolo.

umoristica. I racconti non contengono messaggi eclatanti, ma il lettore che vuole interpretarli trova tuttavia numerosi spunti di riflessione.¹

La figura del narratore è caratterizzata dalla discrezione, dalla tendenza, cioè, di non prendere il sopravvento sui personaggi, ma di dare loro spazio, assumendo il loro punto di vista. Predomina in tal modo il tipo di “focalizzazione interna”: il narratore, sia esso in prima o in terza persona, è sullo stesso piano del protagonista e a volte passa anche da un personaggio all'altro, offrendo punti di vista differenti. Nei rari casi in cui compare un narratore onnisciente, il suo punto di vista non è assoluto, ma si alterna a quello dei personaggi. In tal modo la riproduzione dei pensieri e delle parole dei personaggi avviene attraverso forme che si discostano dal modo diegetico-narrativo e si avvicinano al modo mimetico-drammatico: alla forma più tradizionale del discorso indiretto, si preferiscono la 'erlebte Rede', il monologo interiore ed il flusso di coscienza. Si assiste così ad una 'plurivocità' del testo, che in alcuni casi prevede stili e registri linguistici differenti.

La narrazione dal punto di vista del personaggio offre inoltre una descrizione prospettica dei luoghi, e permette al lettore di mettersi facilmente nei panni del personaggio e di orientarsi negli ambienti presentati.

Un altro elemento comune dei racconti moderni è il modo di presentare i personaggi; la loro caratterizzazione è ridotta all'essenziale e si ricava da elementi indiretti disseminati all'interno del racconto, ad esempio: l'uso della lingua nelle varie forme di discorso riportato, il comportamento e l'atteggiamento nei confronti della vicenda, il rapporto con altri personaggi. Il personaggio è a volte nominato esclusivamente con il pronome, il suo nome è sconosciuto e la sua identità rimane indefinita. Più che descrizioni, abbiamo tipizzazioni dei personaggi: la loro personalità è appena abbozzata, intenzionalmente ridotta in funzione della narrazione.

I racconti si assomigliano anche per l'uso linguistico; la lingua della narrazione e la lingua adoperata per riportare le parole ed i pensieri dei personaggi è quasi sempre l'italiano standard, ossia la lingua usata abitualmente per la comunicazione scritta ed orale, corretta nel lessico e nella sintassi, comprensibile per un pubblico di lettori quanto mai vasto. La 'colloquialità' è la caratteristica linguistica più evidente nei racconti moderni: il lettore diventa in tal modo l'interlocutore diretto del narratore. Narratore e personaggi usano spesso lo stesso tipo di lingua, tanto che, soprattutto quando il personaggio si esprime con la 'erlebte Rede' o con il flusso di coscienza, non è sempre facile distinguere fra la voce dell'uno e quella dell'altro. Non mancano, tuttavia, momenti in cui stile e lingua si elevano ed assumono toni quasi lirici. In questi casi l'intenzione del narratore è raramente di tipo puramente estetico; più spesso si tratta di tecniche linguistiche che mirano ad effetti particolari, ad esempio per esprimere ironia o comicità.

Per quanto riguarda l'uso dei Tempi della narrazione, tutti i racconti moderni presi in esame si attengono alla norma grammaticale: l'imperfetto indica una condizione o un'azione

¹ Cfr. capitolo 2.2.9. Comicità, ironia, umorismo.

dello sfondo, che è già esistente al momento in cui avvengono le vicende narrate, mentre il passato remoto mette in rilievo (o “in primo piano”) un nuovo avvenimento. Un uso diverso dei Tempi può essere usato dagli autori per creare effetti stilistici all’interno della narrazione, ad esempio per mettere in risalto un avvenimento, per creare tensione o per ottenere un maggior coinvolgimento del lettore. Lo stesso effetto è ottenuto per mezzo di una ‘contaminazione’ tra narrazione e discorso (o commento), ossia con la sostituzione del passato remoto con il passato prossimo (il fenomeno è detto “*réinvasion nynégocentrique*”¹). Accanto ad un considerevole numero di racconti narrati al Tempo presente, si segnalano racconti in cui si assiste ad un cambiamento di Tempo: da una narrazione al passato si passa bruscamente ad una narrazione al presente. Questo passaggio produce un avvicinamento nello spazio, un maggiore coinvolgimento da parte del lettore e testimonia ancora una volta la ricerca di una colloquialità.

Per tutta questa serie di considerazioni possiamo dire che i racconti italiani contemporanei scelti come campione per la nostra ricerca, non mostrano una rottura radicale con la tradizione narrativa, ma, pur con le individuali diversità, rappresentano l’espressione di una società che è comunque diversa da quella di appena trenta o quaranta anni fa. La produzione letteraria, come altre manifestazioni artistiche, ha subito l’influenza delle condizioni sociali-culturali e le ha fatte proprie. La narrativa breve propone spesso temi e problemi attuali con leggerezza ed ironia, incontrando il favore di un pubblico certamente più distratto e frettoloso di un tempo, ma conserva tuttavia una certa autonomia rispetto a quasi tutti gli strumenti di comunicazione moderni, soprattutto la televisione ed il computer, caratterizzati dall’immediatezza e dalla superficialità. La buona narrativa dimostra solidità e coerenza nella sua struttura e, come abbiamo più volte riconosciuto, invita il lettore ad un’attività di concentrazione e di riflessione che, in condizioni di vita sempre più incalzanti e stressanti, può rappresentare un’importante pausa con effetti benefici sia sul piano emotivo che sul piano intellettuale.

¹ Cfr. 2.2.8.2.2. Uso stilistico dei Tempi nei racconti contemporanei.

4. PARTE: Progettazione didattica

4.1. Vantaggi di un'attività didattica di tipo linguistico-letterario basata sull'esame di racconti brevi

Nel definire gli obiettivi che hanno determinato l'oggetto e le modalità della nostra ricerca abbiamo riconosciuto un'importanza particolare all'aspetto didattico: l'analisi condotta su un campione di racconti contemporanei, basata su parametri di osservazione scientificamente validi ed applicabili ad altri testi, non intende infatti esaurirsi in se stessa, ma essere punto di riferimento nella costruzione di un percorso didattico. L'intenzione è quella di aiutare i destinatari (ipotizzati come studenti di italiano sia come lingua madre che come lingua straniera) ad appropriarsi di conoscenze e di competenze adeguate per analizzare ed interpretare testi letterari, con le quali possano sperimentare il piacere di una lettura attiva e consapevole.

L'utilizzo di testi narrativi brevi o brevissimi si rivela particolarmente efficace per raggiungere tali obiettivi, sia che l'insegnamento contempli la lingua madre (L_1), sia che esso abbia per oggetto la lingua straniera (L_2 , L_3 ...). Citiamo alcuni motivi:

1. un testo breve può essere letto e compreso in un tempo limitato e può essere quindi subito gratificante per lo studente;
2. un testo breve offre un esempio completo e concluso di testo, a differenza di brani (stralci) riportati da testi più lunghi;
3. l'attenzione dello studente durante l'analisi della struttura e del lessico è concentrata su un materiale limitato e, quindi, più facilmente gestibile;
4. l'analisi di un testo breve richiede (in genere) meno tempo di un testo lungo e lascia perciò spazio per nuove letture, soddisfacendo la curiosità dello studente;
5. in un testo breve si possono identificare, più facilmente che non in un testo a respiro più vasto, particolari tecniche linguistiche che l'autore utilizza per ottenere effetti particolari (di tipo estetico-letterario o di tipo puramente comunicativo);
6. utilizzando testi brevi si possono presentare, nell'arco dell'attività didattica, testi diversi, aumentando così le possibilità di stabilire paragoni e confronti;
7. si possono approfondire ed esercitare campi semantici e situazioni linguistiche differenti;
8. in testi brevi compare generalmente un numero limitato di temi, sui quali si possono concentrare l'interpretazione e l'individuazione di "chiavi di lettura".

La progettazione didattica può fare riferimento essenzialmente al corpus testuale della ricerca, ma può anche ampliare il campo di indagine ed includere altri racconti contemporanei, ad esempio attingendo alle raccolte che indichiamo in appendice.

4.2. Obiettivi generali e obiettivi specifici

Il percorso didattico che intendiamo proporre si compone di una serie di unità di insegnamento in sé concluse, indipendenti e interscambiabili, legate tuttavia fra di loro come parti di un sistema. Queste singole parti, che chiameremo "unità didattiche"¹ (UD), fanno riferimento ai principali *parametri di osservazione* che abbiamo individuato ed utilizzato per l'analisi testuale dei racconti contemporanei. Ogni singola UD mira al raggiungimento di precisi obiettivi parziali e contribuisce alla formazione di quella che possiamo definire "competenza globale" e che rappresenta il successo dell'intero percorso didattico: essa consiste nel saper cogliere il senso profondo di un racconto, partendo da una lettura intellettualmente attiva. Dopo un lavoro di scomposizione del testo e di individuazione dei singoli elementi narrativi, si deve arrivare infatti alla ri-costruzione del testo ed alla sua interpretazione.

Il corpus testuale su cui si basa il progetto didattico si riferisce ad un contesto storico, sociale e culturale omogeneo: l'Italia degli ultimi 40 anni. Prima di iniziare il lavoro specifico di analisi testuale, si può perciò prevedere un breve momento introduttivo, per inquadrare storicamente i racconti, utilizzando ad esempio i capitoli 1.4. e 1.5. della prima parte di questa ricerca. Nel rivolgere l'attenzione soprattutto agli aspetti strutturali interni al testo, non ci dimentichiamo infatti che un testo è sempre in correlazione con contesti esterni, che lasciano tracce più o meno evidenti.²

Prima di stabilire il piano di lavoro ci sembra opportuno fare una distinzione tra obiettivi di carattere generale ed obiettivi specifici.

Gli *obiettivi generali* hanno in parte carattere formativo/educativo e sono quindi difficili da verificare concretamente; il loro raggiungimento ha bisogno di tempi lunghi, e spesso è necessario l'apporto di sinergie interdisciplinari. Concretamente possono essere così espressi:

1. migliorare l'abilità di lettura di testi narrativi in italiano;
2. migliorare le capacità di analisi e di sintesi;
3. sviluppare capacità critiche, con le quali saper motivare i propri giudizi;
4. saper stabilire confronti fra i testi esaminati e individuare gli elementi comuni o di differenziazione;
5. provare curiosità verso l'autore e ottenere motivazioni per proseguire individualmente la ricerca personale di informazioni "fuori dal testo";

¹ Preferiamo usare il termine "unità didattica" anziché "modulo", perché l'attenzione non è rivolta principalmente al "processo formativo" del discente, bensì al raggiungimento di obiettivi specifici, per i quali si prendono in considerazione conoscenze, abilità e competenze.

² A questo proposito si veda, ad esempio, il "Metodo di analisi contestuale-dinamica del testo letterario" della professoressa Tatiana Slama-Cazacu di Bucarest. (Slama-Cazacu 1988) Nel riassumere le tesi principali della teoria e del metodo, che fanno riferimento alla psicolinguistica, l'autrice confronta brevemente questo metodo con quelli di altre correnti della stilistica o della teoria letteraria. Nel testo sono riportati anche esempi di applicazione del metodo nella didattica.

6. saper riutilizzare strutture morfologico-sintattiche e lessico contenuti nei racconti, in altri contesti.
7. acquisire e/o potenziare il piacere ad una lettura 'attiva'.¹

Gli *obiettivi specifici* si riferiscono al raggiungimento di conoscenze e competenze precise e verificabili: essi dichiarano quello che gli studenti devono conoscere e quello che devono saper fare alla fine del lavoro svolto. Il livello di raggiungimento degli obiettivi rappresenta in tal modo la verifica delle competenze dello studente e, contemporaneamente, la valutazione dell'operato del docente alla fine del suo intervento. La nostra progettazione per "unità didattiche" terrà conto principalmente di questi obiettivi.

4.3. Piano generale dell'attività didattica: "analisi ed interpretazione di racconti italiani contemporanei".

La progettazione dell'attività didattica è riassunta nella seguente tabella. La successione delle singole unità non è fissa, perché ognuna di esse è indipendente e non vincolata da rapporti di tipo consequenziale o gerarchico. Per ogni unità didattica vengono espressi gli obiettivi specifici ed i principali concetti o "parole chiave" di riferimento, che rappresentano le conoscenze su cui costruire le competenze. Sono indicati inoltre i capitoli della ricerca che trattano gli argomenti affrontati nelle singole unità didattiche: ad essi si può ricorrere come riferimento ed approfondimento teorico per le esercitazioni degli studenti.

Non vengono indicate le metodologie e gli strumenti da adottare per lo svolgimento dell'attività didattica, perché ogni docente è libero di intervenire secondo le modalità che più ritiene consone ed adatte. Si consiglia tuttavia di partire dalla lettura dei racconti e di lasciare che gli studenti si esprimano spontaneamente sugli elementi narrativi di volta in volta evidenziati e che facciano ipotesi sul significato del testo; la partecipazione attiva degli studenti nell'attività di analisi e di interpretazione dovrebbe essere favorita dall'esecuzione di esercitazioni guidate. Il riferimento alla teoria si può fare in un secondo momento, come confronto con i risultati a cui giungono gli studenti e come approfondimento dei concetti che necessariamente emergono durante la discussione dei risultati.

¹ La lettura di un testo (questo vale per qualsiasi genere di testo, ma particolarmente per un testo letterario) non deve essere usata solo come strumento epistemico, ossia come mezzo per far passare una conoscenza, come avviene tradizionalmente nella prassi scolastica. La lettura dovrebbe avere anche valore affettivo-psicologico; dovrebbe cioè sollecitare non solo la sfera cognitiva - razionale, ma anche quella emotiva. Ermanno Detti (1987) parla di "lettura sensuale" e distingue, al suo interno, tre livelli, di cui deve tenere conto la scuola per stimolare (o almeno "non guastare") il bisogno-piacere di leggere dello studente. Nel primo livello l'attenzione è catturata dalla storia, dal tipo di informazione, dalle sensazioni che vengono suscitate o trasmesse; nel secondo livello, durante la rilettura, si rivivono le prime sensazioni in una forma nuova, in modo più o meno intenso; nel terzo livello la lettura diventa distaccata, va oltre l'impressione immediata e si impegna nel gioco intellettuale dell'analisi, della scomposizione e della ricostruzione. Anche a questo livello la lettura può impegnare la sfera emotiva, in modo meno immediato ed esplicito, ma più evoluto e consapevole, come sollecitazione e cimento di capacità intellettive. L'obiettivo che ci prefiggiamo (educare al piacere di una lettura attiva) tiene conto di tutti e tre i livelli di lettura, ma si concentra particolarmente sul terzo livello.

N°	UNITÀ DIDATTICHE	OBIETTIVI SPECIFICI	CONCETTI / PAROLE CHIAVE	CAPITOLI DI RIFERIMENTO
1	TITOLO	1. Ipotizzare quale funzione (o funzioni) assume il titolo in un racconto.	- Funzioni linguistiche - Uso dell'articolo determinativo e indeterminativo	2.1.1.
2	MOTIVI e TEMI	1. Individuare in un racconto i principali nuclei tematici. 2. Individuare a quali ambiti e problematiche fanno riferimento i racconti.	- Epoca postmoderna - Ambiti della vita quotidiana	2.1.
3	COMPOSIZIONE	1. Riconoscere in un racconto il modello di composizione narrativo di tipo tradizionale. 2. Riconoscere in un racconto strutture narrative diverse dal modello tradizionale. 3. Tracciare graficamente la struttura di un racconto. 4. Osservare come inizia e come termina un racconto. 5. Individuare la struttura temporale di un racconto, riconoscere eventuali anacronie e definire la loro funzione. 6. Cogliere la differenza tra la fabula e l'intreccio.	- Fabula e intreccio - Tipi di struttura: tradizionale, circolare, a fuga, a contrasti ... - Incipit / finale - Anacronie: analessi / prolessi - Tempo narrato / tempo della narrazione	2.2.1. e sottocapitoli
4	NARRATORE e PUNTO DI VISTA	1. Riconoscere nei racconti la figura del narratore. 2. Individuare il punto di vista della narrazione.	- Narratore / punto di vista - Focalizzazione - Modalità: diegetico-narrativa / mimetico-drammatica	2.2.3. e sottocapitoli
5	DISCORSO DEI PERSONAGGI	1. Distinguere in un racconto forme differenti per riportare i pensieri e le parole dei personaggi e definire le particolarità di ciascuna forma. 2. Riconoscere la 'erlebte Rede' e definire le caratteristiche che la distinguono da altre forme di discorso riportato. 3. Individuare la funzione della 'erlebte Rede' nella narrazione.	- Tipi di discorso riportato - Erlebte Rede - Flusso di coscienza	2.2.4. e sottocapitoli

6	TIPOLOGIA e CARATTERIZZAZIONE DEI PERSONAGGI	<ol style="list-style-type: none"> 1. Riconoscere la costellazione dei personaggi ed il loro ruolo nel racconto. 2. Raccogliere nel testo le informazioni che riguardano i personaggi. 3. Analizzare come avviene la caratterizzazione dei personaggi in un racconto. 	<ul style="list-style-type: none"> - Costellazione di personaggi - Ruoli - Tipi - Caratterizzazione - Tematiche relazionali 	2.2.7. e sottocapitoli
7	DESCRIZIONE DEL LUOGO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ipotizzare quale funzione ha la descrizione di un luogo nel racconto. 2. Distinguere fra descrizione prospettica e descrizione aprospettica. 	<ul style="list-style-type: none"> - Forme narrative: narrazione e descrizione - Descrizione prospettica / aprospettica 	2.2.5. 2.2.5.1. 2.2.6. 2.2.6.1.
8	LINGUAGGIO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Riconoscere eventuali differenze tra la lingua del narratore e la lingua dei personaggi. 2. Analizzare l'uso dei Tempi in un racconto. 3. Riconoscere le figure retoriche in un racconto e specificarne la funzione. 4. Individuare le tecniche linguistiche usate per ottenere effetti speciali: suspense, ironia, umorismo, comicità. 	<ul style="list-style-type: none"> - Colloquialità - Stile - Figure retoriche - Sistema dei Tempi nella narrazione - Comicità, ironia e umorismo 	2.2.8. e sottocapitoli 2.2.9. e sottocapitoli
9	ANALISI GLOBALE e INTERPRETAZIONE	<ol style="list-style-type: none"> 1. Individuare in un racconto gli elementi narrativi più significativi. 2. Esaminare le tecniche narrative usate e ipotizzare la loro funzione. 3. Cogliere il senso di un racconto in base all'analisi dei suoi elementi narrativi. 	<ul style="list-style-type: none"> - Parametri di osservazione - Analisi testuale - Interpretazione 	3.1. e sottocapitoli

Elenco dei racconti con indicazioni sugli autori e sulle raccolte da cui sono stati tratti

1. "L'avventura di due sposi" (1958) di Italo Calvino (Santiago de Las Vegas (Cuba) 1923 - Siena 1985): fa parte della raccolta *Gli amori difficili* pubblicata con altri racconti nel 1970.
2. "La cura delle vespe" di Italo Calvino (Santiago de Las Vegas (Cuba) 1923 - Siena 1985): fa parte del ciclo di racconti *Marcovaldo ovvero Le stagioni in città* del 1963.
3. "Il registratore" di Dino Buzzati (Belluno 1906 - Milano 1972): fa parte della raccolta *Le notti difficili* pubblicata nel 1971.
4. "Una goccia" di Dino Buzzati (Belluno 1906 - Milano 1972): pubblicato nel 1958 nella raccolta *Sessanta racconti*.
5. "L'Entrümpelung" di Dino Buzzati (Belluno 1906 - Milano 1972): tratto dalla raccolta *Il colombre* del 1966.
6. "Il violino" di Erri de Luca (Napoli 1950): è tratto dal libro *In alto a sinistra*, uscito nel 1991.
7. "Il racconto della ragazza col ciuffo. La chitarra magica" di Stefano Benni (Bologna 1947): è preso dal libro *Il bar in fondo al mare* del 1987.
8. "Coincidenze" di Stefano Benni (Bologna 1947): fa parte della raccolta *L'ultima lacrima* del 1994.
9. "Lara" di Stefano Benni (Bologna 1947): fa parte della raccolta *L'ultima lacrima* del 1994.
10. "Scheletri senza armadio" (1990) di Carmen Covito (Castellamare di Stabia (Napoli) 1948): è stato pubblicato assieme ad altri racconti dalla casa editrice La Tartaruga nel 1997, e dà il nome alla raccolta.
11. "Indole comprensiva" di Grazia Livi (Firenze 1930): fa parte del ciclo *Piccoli ritratti*, pubblicato assieme ad altri racconti dalla casa editrice La Tartaruga nel 1997.
12. "Di nuovo lunedì" di Susanna Tamaro (Trieste 1957): è tratto dalla raccolta *Per voce sola* del 1991.
13. "Pantomima" di Achille Campanile (Roma 1900 - Lariano 1977): fa parte della raccolta *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, pubblicata nel 1974, che raccoglie racconti dal 1925 in poi.
14. "L'attrazione del vuoto" di Achille Campanile (Roma 1900 - Lariano 1977): fa parte della raccolta *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, pubblicata nel 1974, che raccoglie racconti dal 1925 in poi.
15. "Il lungo viaggio" (1960?) di Leonardo Sciascia (Recalmuto (AG) 1921 - Palermo 1989): è tratto dalla raccolta *Il mare colore del vino*, pubblicata nel 1973, che riunisce racconti scritti fra il 1959 e il 1972.
16. "L'esame" di Leonardo Sciascia (Recalmuto (Agrigento) 1921 - Palermo 1989): è tratto dalla raccolta *Il mare colore del vino*, pubblicata nel 1973, che riunisce racconti scritti fra il 1959 e il 1972.

17. "Salvatore" della coppia di autori comici Gino & Michele (Gino Vignali - Michele Mozzati) (Milano, 1951): fa parte della raccolta di racconti umoristici *La locomotiva*, pubblicata nel 1994.
18. "La galleria" della coppia di autori comici Gino & Michele (Gino Vignali - Michele Mozzati) (Milano 1951): fa parte della raccolta di racconti umoristici *La locomotiva*, pubblicata nel 1994.
19. "Viaggio d'addio" di Mario Luzi (Castello (Firenze) 1914): è tratto dal libro *Trame*, uscito per la prima volta a Lucca nel 1963 e pubblicato, assieme ad altri brani in prosa inediti, nel 1982 dall'editore Rizzoli.
20. "La scoperta dell'alfabeto" di Luigi Malerba, pseudonimo di Luigi Bonardi (Berceto 1927): fa parte del volume *La scoperta dell'alfabeto* pubblicato la prima volta nel 1963, uscito nell'edizione definitiva dell'editore Bompiani nel 1971, arricchita di nuovi racconti.
21. "Federico e Napoleone" di Luigi Malerba, pseudonimo di Luigi Bonardi (Berceto (Parma) 1927): fa parte dell'edizione definitiva della raccolta *La scoperta dell'alfabeto*, pubblicata nel 1971.

Ulteriori racconti italiani contemporanei

Il panorama letterario italiano degli ultimi decenni si è notevolmente arricchito di pubblicazioni di racconti. Oltre alle raccolte già citate, da cui sono stati tratti i racconti per questa ricerca, ne ricordiamo altre fra le più interessanti e significative e le riportiamo con l'anno di pubblicazione, secondo l'ordine alfabetico degli autori. Si tratta di racconti di estensione più o meno ampia: si va da testi brevissimi, di poche righe, a testi che possono essere definiti "brevi novelle". Per una lista più esaustiva di scrittori contemporanei italiani, autori di racconti, si rimanda alla recente opera in tre volumi, curata da Enzo Siciliano, *Racconti italiani del Novecento* (Milano, Mondadori, 2001) e particolarmente al terzo volume, che raccoglie i racconti più recenti. L'opera, oltre ad una vasta antologia di racconti, offre anche indicazioni biografiche e bibliografiche sui rispettivi autori.

Questo materiale letterario relativamente abbondante può servire sia come verifica e confronto con quanto è stato esposto nel presente lavoro, sia come punto di partenza per ulteriori lavori di ampliamento, di approfondimento o di integrazione.

- Ballestra, Silvia, *Gli orsi*, (1994)
Banda, Alessandro, *Dolcezza del rancore*, (2001)
Bassani, Giorgio, *L'odore del fieno*, (1972)
Bigiaretti, Libero, *L'uomo che mangia il leone*, (1937-70)
Bonura, Giuseppe, *Dieci amori coniugali*, (1998)
Cacucci, Pino, *Forfora e altre sventure*, (1997)
Camilleri, Andrea, *Un mese con Montalbano*, (1998); *Gli arancini di Montalbano*, (1999)
Cancogni, Manlio, *L'ultimo ad andarsene*, (1990)
Capriolo, Paola, *La grande Eulalia*, (1988)
Castellaneta, Carlo, *Tante storie*, (1973)
Celati, Gianni, *I narratori delle pianure*, (1985); *Cinema naturale*, (2001)
Cerami, Vincenzo, *L'ipocrita*, (1991), *La gente*, (1993)
Chiara, Piero, *Il capostazione di Casalino e altri 15 racconti*, (1986)
Conti, Guido, *Il coccodrillo sull'altare*, (1998)
Doninelli, Luca, *Le decorose memorie*, (1994)
Ferrero, Sergio, *Il cancello nero*, (2003)
Fois, Marcello, *Piccole storie nere*, (2002)
Landolfi, Tommaso, *Le labrene*, (1974)
Levi, Primo, *Il sistema periodico*, (1975); *Lilit e altri racconti*, (1981)
Lodoli, Marco, *Grande Raccordo*, (1989); *I professori e altri professori*, (2003)
Lucarelli, Carlo, *Autosole*, (1998); *Il lato sinistro del cuore*, (2003)
Loy, Rosetta, *All'insaputa della notte*, (1984)

- Mancinelli, Laura, *I racconti della mano sinistra*, (1994)
Mozzi, Giulio, *Questo è il giardino*, (1993)
Pardini, Vincenzo, *La volpe bianca*, (1981); *Rasoio di guerra*, (1995)
Parise, Goffredo, *Il crematorio di Vienna*, (1969); *Sillabario n. 1*, (1972); *Sillabario n. 2*, (1982)
Petrignani, Sandra, *Poche storie*, (1993)
Piersanti, Claudio, *L'amore degli adulti*, (1989)
Pressburger, Giorgio, *La neve e la colpa*, (1998)
Romagnoli, Gabriele, *Navi in bottiglia*, (1993)
Rosso, Renzo, *Gli uomini chiari*, (1974)
Sartori, Giacomo, *Di solito mi telefona il giorno prima*, (1996)
Severini, Gilberto, *Quando Chicco si spoglia sorride sempre*, (1998)
Siciliano, Enzo, *Il bagno della regina*, (1994)
Tabucchi, Antonio, *Piccoli equivoci senza importanza*, (1985)
Tamburini, Alessandro, *Ultima sera dell'anno*, (1988)
Trevisan, Vitaliano, *Trio senza pianoforte. Oscillazioni*, (1995)
Tutino, Saverio, *La ragazza scalza*, (1975)

Bibliografia

- AAVV (Balboni, Cipolla e Mosca, Danisi, Mininni, Pavan De Gregorio, Pinto, Ponzio, Sciar-Cabral, Slama-Cazacu, Stefanelli), 1988, *Analisi del testo letterario. Dieci applicazioni del metodo contestuale-dinamico*, Roma, Bulzoni
- AAVV (Barthes, Greimas, Bremond, Eco, Gritti, Morin, Metz, Todorov, Genette), ³1984, *L'analisi del racconto*, Milano, Studi Bompiani (1^a ed. 1969)
- AAVV (Coletti, Guglielmi, Ravazzoli, Tamburini, Pressburger, Relle, Tondelli, Piersanti, Calandri, Lodoli), 1989, *Sul racconto – Raccolta degli atti del convegno: "Il racconto: attualità della letteratura" – Trento, marzo 1987*, Ancona, Il lavoro editoriale
- AAVV, 1997, *El análisis textual. Comentario filológico, literario, lingüístico, sociolingüístico y crítico*, Salamanca, Ed. Colegio de España
- Andreotti, Mario, 1983, *Die Struktur der modernen Literatur*, Bern-Stuttgart, Haupt
- Armellini, Guido, 1990, *Il piacere di aver paura*, Firenze, La Nuova Italia
- Auerbach, Erich, 1956, *Mimesis*, Torino, Einaudi (1^a ed. 1946, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern)
- Authier, Jacqueline, 1978, "Autour du discours rapporté", Paris, DRLAV 17
- Balletta, Felice – Barwig, Angela (a cura di), 2003, *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre*, Frankfurt/M, Peter Lang
- Barthes, Roland, 1969, "Introduzione all'analisi strutturale dei racconti", in: AAVV, ³1984, *L'analisi del racconto*, Milano, Studi Bompiani (1^a ed. 1969); 5-46
- Battaglia, Salvatore, ³1970, *Mitografia del personaggio*, Milano, Rizzoli
- Bauer, Matthias, 1997, *Romantheorie*, Stuttgart-Weimar, Metzler
- Behrmann, Alfred, ⁵1982, *Einführung in die Analyse von Prosatexten*, Stuttgart, Metzler (1^a ed. 1967)
- Bellonci, Goffredo (a cura e introduzione di), 1986, *Novelle italiane*, Roma, Lucarini Ed., vol. I
- Benedetti, Carla, 1999, *L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli
- Benveniste, Émile, 1971, *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore (1^a ed. 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris)
- Bertinetto, Pier Marco, 1986, *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca
- Bessière, Jean – Eva Kushner - Roland Mortier – Jean Weisgerber (a cura di), 1997, *Histoire des poétiques*, Paris, Presses Universitaires de France; trad. it. *Storia delle poetiche occidentali*, Roma, Meltemi, 2001
- Bonura, Giuseppe, 1998, *Il gioco del romanzo. Ventisei anni (1970-1995) di narrativa italiana*, Firenze, Giunti
- Booth, Wayne C., 1961, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London, The University of Chicago Press (trad. it. *Retorica della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996)

- Bourneuf, Roland – Quellet, Réal, 1976, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi (1^a ed. francese 1972, *L'univers du roman*)
- Brackert, Helmut – Lämmert, Eberhard (a cura di), 1977, *Funk-Kolleg Literatur 1*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt a.M.
- Bremond, Claude, 1969, "La logica dei possibili narrativi", in: AAVV, ³1984, *L'analisi del racconto*, Milano, Studi Bompiani (1^a ed. 1969); 96-122
- Bremond, Claude, 1977, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani (1^a ed. 1973, *Logique du récit*, Paris)
- Castoldi, Alberto, 1996, "Leggere", in: Mario Lavagetto (a cura di), 1996, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Bari, Laterza; 103-130
- Cerami, Vincenzo, 1996, *Consigli a un giovane scrittore*, Torino, Einaudi
- Cerina, Giovanna – Mulas, Luisa (a cura di), 1978, *Modi e strutture della comunicazione narrativa. Il racconto breve da Dossi a Pirandello*, Torino, Paravia
- Ceserani, Remo, 1999, *Guida allo studio della letteratura*, Torino, Einaudi
- Chatman, Seymour, 1981, *Storia e discorso*, Parma, Pratiche Editrice (1^a ed. 1978, *Story and Discourse*, N.Y.)
- Chines, Loredana – Varotti, Carlo, 2001, *Che cos'è un testo letterario*, Roma, Carocci
- Chon, Dorrit, 1969, "Erlebte Rede im Ich-Roman", in: *GRM*, N.F. 19, 303-313
- Conte, Maria-Elisabeth (a cura di), 1977, *La linguistica testuale*, Milano, Feltrinelli
- Corti, Maria, ⁶1997, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani (1^a ed. 1976)
- Dardano, Maurizio - Trifone, Pietro, 1985, *La lingua italiana*, Bologna, Zanichelli
- De Man, Paul, 1979, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, Yale University Press, New Haven; trad. it. *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino, 1997.
- Debenedetti, Giacomo, 1971, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti
- Detti, Ermanno, 1987, *Il piacere di leggere*, Firenze, La Nuova Italia
- Di Fazio Alberti, Margherita, 1984, *Il titolo e la funzione paraletteraria*, Torino, ERI
- Dressler, Wolfgang Ulrich, 1994, *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino (1^a ed. 1981, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen)
- Eco, Umberto, 1965, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani
- Eco, Umberto, 1971, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani
- Eco, Umberto, 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani
- Eco, Umberto, 1990, *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani
- Eco, Umberto, 1995, "Riflessioni teorico-pratiche sulla traduzione", in: Siri Nergaard (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani; 121-146
- Eco, Umberto, 1998, *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani

- Eggs, Ekkehard (avec la collaboration de Christophe Bouyssi), 1998, *Maîtrise de la langue et économie*, Paris, Liris
- Eggs, Ekkehard, 1979, "Eine Form des 'uneigentlichen' Sprechens: Die Ironie", in: *Folia Linguistica*, 413-435
- Eggs, Ekkehard, 1993a, "Discours, récit, exposé – Vergangenheitstempora im Französischen", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Band CIII, Heft 1, Stuttgart, Franz Steiner Verlag; 1-22
- Eggs, Ekkehard, 1993b, "Vergangenheitstempora im Spanischen und Französischen", in: *Grammatikographie der romanischen Sprachen. Akten der gleichnamigen Sektion des Bamberger Romanistentages (23. – 29.9.1991)*, a cura di Christian Schmitt, Bonn, Romanistischer Verlag; 97-134
- Eggs, Ekkehard, 2002, "Doxa in Poetry: A Study of Aristotle's *Poetics*", in: *Poetics Today* 23; 395-426
- Escarpit, Robert, 1977, *Sociologia della letteratura*, Napoli, Guida (1^a ed. 1968, *Sociologie de la littérature*, Paris)
- Felten, Hans – Nelting, David (a cura di), 2000, *...una veritate ascosa sotto bella menzogna... Zur italienischen Erzählliteratur der Gegenwart*, Frankfurt/M, Peter Lang
- Forster, Edward Morgan, 1990, *Aspects of the Novel*, London, Penguin Books (1^a ed. 1927)
- Foucault Michel, 1984, *Scritti letterari*, (a cura di Cesare Milanese), Milano, Feltrinelli (1^a ed. francese 1971)
- Friedemann, Käte, 1965, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Darmstadt, Neudruck Darmstadt (1^a ed. 1910)
- Friedman, Norman, 1955, "Point of View in Fiction. The Development of a Critical Concept". *PMLA* 70, 1160-1184
- Fröhlicher, Peter - Georges Güntert (a cura di), 1997, *Teoria y interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang
- Fruttero, Carlo - Lucentini, Franco, 1993, *Incipit*, Milano, Mondadori
- Gadamer, Hans Georg, 1960, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen (trad. it. *Verità e metodo*, Milano, Fabbri, 1972)
- Gadamer, Hans Georg, 1988, *Persuasività della letteratura*, Ancona-Bologna, Transeuropa; (contiene la traduzione di articoli e relazioni tenute tra il 1980 e il 1984. Introduzione di Riccardo Dottori)
- Ganeri, Margherita, 1998, *Postmodernismo*, Milano, Ed. Bibliografica
- Garroni, Emilio, 1996, "Interpretare", in: Mario Lavagetto (a cura di), 1996, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Bari, Laterza; 245-282
- Gazzola Stacchini, Vanna - Luperini, Romano, 1984, *Letteratura e cultura dell'età presente*, Bari, Laterza
- Genette, Gérard, 1969, "Frontiere del racconto", in: AAVV, ³1984, *L'analisi del racconto*, Milano, Studi Bompiani (1^a ed. 1969); 271-290
- Genette, Gérard, 1976, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi (1^a ed. 1972, *Figures III*, Paris)
- Genette, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil
- Genette, Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil
- Gerth, Klaus, 1983, *Elemente des Erzählens. Lesen und Verstehen epischer Texte*, Hannover, Schroedel

- Goldmann, Lucien, 1964, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard; trad. it. *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1967
- Granese, Alberto, 1991, *Il labirinto delle analisi infinite. L'interpretazione delle strutture profonde nel testo letterario*, Salerno, Edisud
- Granieri, Giuseppe (a cura di), 2000, *Istruzioni per un racconto*, Potenza, Litalia
- Greimas, Algirdas Julien, 1966, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Larousse; trad. it. *Semantica strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968
- Greimas, Algirdas Julien, 1969, "Elementi per una teoria dell'interpretazione del discorso mitico, in: AAVV, ³1984, *L'analisi del racconto*, Milano – Studi Bompiani (1^a ed. 1969); 47-95
- Grosser, Hermann, 1985, *Narrativa*, Milano, Principato
- Günther, Werner, 1928, *Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und erlebten Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen*, Marburg
- Hamburger, Käte, 1968, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett (1^a ed. 1957)
- Hamon, Philippe, 1977, *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Ed. (1^a ed. 1974, *Analyse du récit: Eléments pour un lexique*, Università Urbino)
- Hartig, Willfred, ¹²1993, *Moderne Rhetorik und Dialogik*, Heidelberg, Sauer-Verlag GmbH
- Herczeg, Giulio, 1963, *Lo stile indiretto libero in italiano*, Firenze, Sansoni
- Hillebrand, Bruno (a cura di), 1978, *Zur Struktur des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Hillebrand, Bruno, 1971, *Mensch und Raum im Roman*, München, Winkler
- Hirsch, Eric Donald jr., 1967, *Validity in Interpretation*, New Haven and London; trad. it. *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1973
- Iser, Wolfgang, 1972, *Der implizite Leser*, München, Fink
- Iser, Wolfgang, 1987, *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino (1^a ed. tedesca 1976, *Der Akt des Lesens*)
- Janik, Dieter, 1973, *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell*, Bebenhausen, Rotsch
- Kayser, Wolfgang, 1965, „Wer erzählt den Roman?“, in: Volker Klotz (a cura di), *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1965
- Kelle, Antje, 1984, *Texte interpretieren*, München, Mentor
- Kierkegaard, Søren, 1976, *Über den Begriff der Ironie*, Frankfurt/M, Suhrkamp
- Klotz, Volker (a cura di), 1965, *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Kopp-Kavermann, Maria, 2002, *Die neue Unterhaltsamkeit in der italienischen Literatur 1970-1990*, Frankfurt/M, Peter Lang
- Koskimies, Rafael, 1966, *Theorie der Romans*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1^a ed. 1935)
- Kundera, Milan, 1988, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, (1^a ed. francese: 1988, *L'art du roman: essai*)

- La Porta, Filippo, 1995, *La nuova narrativa italiana*, Torino, Bollati Boringhieri
- La Porta Filippo (a cura di), 1998, *Racconti italiani d'oggi. Da Celati alla Ballestra*, Milano, Einaudi Scuola
- Lämmert, Eberhard (a cura di), 1975, *Romantheorie: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland seit 1880*, Köln, Kiepenheuer & Witsch
- Lämmert, Eberhard (a cura di), 1982, *Erzählforschung. Ein Symposium*, Stuttgart, Metzler
- Lämmert, Eberhard, 1967, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler (1^a ed. 1955)
- Lavagetto, Mario (a cura di), 1996, *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Bari, Laterza
- Lavinio, Cristina, "Fiaba orale, trascritta e scritta nella scuola", in: Irene Loffredo (a cura di), 1983, *Racconto: tra oralità e scrittura*, Milano, Emme Ed.; 33-57
- Levorato, Maria Chiara, 1988, *Racconti, storie e narrazioni*, Il Mulino, Bologna
- Levorato, Maria Chiara, 2000, *Le emozioni della lettura*, Il Mulino, Bologna
- Lodge, David, 1995, *L'arte della narrativa*, Milano, Bompiani (1^a ed. 1992, *The art of fiction*, London)
- Loffredo, Irene (a cura di), 1983, *Racconto: tra oralità e scrittura*, Milano, Emme Ed.
- Lorck, Etienne, 1921, *Die 'erlebte Rede': eine sprachliche Untersuchung*, Heidelberg, Carl Winter
- Lotman, Jurij M., 1985, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia (1^a ed. russa 1970)
- Lubbock, Percy, ¹⁰1972, *The Craft of Fiction*, New York, Viking Pr. (1^a ed. 1922, London)
- Lukàcs, Gyorgy, 1962, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962 (1^a ed. tedesca 1948, *Die Theorie des Romans*)
- Luperini, Romano, 1990, *L'allegoria del moderno*, Roma, Ed. Riuniti
- Luti, Giorgio – Rossi, Paolo, 1976, *Le idee e le lettere. Un intervento su trent'anni di cultura italiana*, Milano, Longanesi
- Marchese, Angelo, 1983, *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Milano, A. Mondadori
- Mariani Ciampicacigli, Franca, 1979, *La struttura narrativa. Come funziona la macchina del racconto*, Ravenna, Longo
- Martinez, Matias – Scheffel, Michael, 1999, *Einführung in die Erzähltheorie*, München, C. H. Beck
- Masiello, Vitilio, 1993, *L'interpretazione del testo: il problema dell'interpretazione testuale*. Atti del convegno: Seminario di Aggiornamento e Produzione per Docenti di Italiano, 15-19 marzo / 30 novembre – 2 dicembre 1993, Liceo Scientifico "Niccolò Copernico", Bologna; 19-33
- Mortara Garavelli, Bice, 1985, *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio
- Mortara Garavelli, Bice, 1988, *Manuale di retorica*, Sonzogno, Bompiani
- Mortara Garavelli, Bice, 1995, "Il discorso riportato", in: Renzi, Salvi, Cardinaletti (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino, vol. III
- Mozzi, Giulio, 1997, *Parole private dette in pubblico. Conversazioni e racconti sullo scrivere*, Roma-Napoli, Teoria

- Müller, Günther, 1947, *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Bonn, Universitäts-Verl.
- Müller, Günther, 1968, *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*, Tübingen
- Musarra Schroder, Ulla, 1989, *Narciso e lo specchio: il romanzo moderno in prima persona*, Roma, Bulzoni
- Muzzioli, Francesco, 2000, *Le teorie della critica letteraria*, Roma, Carocci
- Muzzioli, Francesco, 2000, *Le teorie letterarie contemporanee*, Roma, Carocci
- Nobili, Claudia Sebastiana, 1999, *Il lavoro della scrittura*, Firenze, Sansoni
- Orlando, Francesco, 1973, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi
- Pagnini, Marcello, 1967, *Struttura letteraria e metodo critico*, Messina-Firenze, G. D'Anna
- Pagnini, Marcello, 1980, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio
- Pedullà, Walter, 1995, *La narrativa italiana contemporanea. 1940-1990*, Roma, Newton
- Petersen, H. Jürgen, 1991, *Erzählsysteme, Eine Poetik epischer Texte*, Stuttgart-Weimar, Metzler
- Petronio, Giuseppe – Spanu, Massimiliano (a cura di), 2000, *Postmoderno?*, Roma, Gamberetti
- Petronio, Giuseppe, 1977, *Teoria e realtà del romanzo*, Roma-Bari, Laterza
- Petrucciani, Mario (a cura e introduzione di), 1987, *Novelle italiane*, Roma, Lucarini Ed., vol. III
- Preisendanz, Wolfgang – Warning, Rainer (a cura di), 1976, *Das Komische*, München, W. Fink
- Pressburger, Giorgio, 1989, "Il racconto e le radici dell'oralità", in: AAVV, 1989, *Sul racconto – Raccolta degli atti del convegno: "Il racconto: attualità della letteratura" – Trento, marzo 1987*, Ancona, Il lavoro editoriale; 103-110
- Prince, Gerald, 1982, *Narratology*, Berlin, Walter de Gruyter and Co. (trad. it. *Narratologia*, Parma, Pratiche, 1984)
- Propp, Vladimir Jakovlevic, 1968, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi (1^a ed. 1928, *Morfologija skazki*, Leningrad)
- Pugliatti, Paola, 1985, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Bologna, Zanichelli
- Raimondi, Ezio, 1990, *Ermeneutica e commento: teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Firenze, Sansoni
- Ravazzoli, Flavia, "Il racconto come turno dialogico" in: AAVV, 1989, *Sul racconto – Raccolta degli atti del convegno: "Il racconto: attualità della letteratura" – Trento, marzo 1987*, Ancona, Il lavoro editoriale; 33-45
- Ravazzoli, Flavia, 1991, *Il testo perpetuo. Studi sui moventi retorici del linguaggio*, Milano, Bompiani
- Renzi, Lorenzo – Salvi, Giampaolo (a cura di), 1991, *Grande grammatica italiana di consultazione*, Bologna, Il Mulino
- Ricœur, Paul, 1986-88, *Tempo e racconto*, vol. I-II-III, Milano, Jaca Book (1^a ed. 1983-85 *Temp et récit*, Paris)
- Rivero, Julio Peñate, 1997, "El cuento y la teoría de los sistemas", in: Peter Fröhlicher - Georges Günter (a cura di), 1997, *Teoría y interpretación del cuento*, Bern, Peter Lang

- Robbe-Grillet, Alain, 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éd. De Minuit
- Saussure, Fernand de, 1916, *Cours de linguistique générale*, Lausanne-Paris (trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1968)
- Savoca, Giuseppe, 1989, *Strutture e personaggi*, Roma, Bonacci Ed.
- Schmidt, Siegfried J., 1976, "Komik im Beschreibungsmodell kommunikativer Handlungsspiele", in: Preisendanz - Warning (a cura di), 1976, *Das Komische*, München, W. Fink,
- Scholes, Robert - Kellogg, Robert, 1970, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino (1^a ed. 1966, *Nature of Narrative*, London)
- Schramke, Jürgen, 1980, *Teoria del romanzo contemporaneo*, Napoli, Liguori (1^a ed. 1974, *Zur Theorie des modernen Romans*, München)
- Segre, Cesare, 1969, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi
- Segre, Cesare, 1974, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi
- Segre, Cesare, 1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi
- Segre, Cesare, 2001, *Ritorno alla critica*, Torino, Einaudi
- Simone, Raffaele, 2000, *La Terza Fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza
- Šklovskij, Viktor Borisovic, 1966, *Una teoria della prosa*, Bari, Laterza (1^a ed. 1925, *O teorii prozy*, Mosca)
- Slama-Cazacu, Tatiana, 1984, *Analisi contestuale-dinamica del testo letterario*, Bari, Adriatica
- Slama-Cazacu, Tatiana, 1988a, "L'analisi contestuale-dinamica del testo letterario", in: AAVV, 1988, *Analisi del testo letterario. Dieci applicazioni del metodo contestuale-dinamico*, Roma, Bulzoni; 15-50
- Slama-Cazacu, Tatiana, 1988b, "Applicazioni nel campo scolastico del metodo contestuale-dinamico di analisi di testo letterario", in: AAVV, 1988, *Analisi del testo letterario. Dieci applicazioni del metodo contestuale-dinamico*, Roma, Bulzoni; 65-97
- Spitzer, Leo, 1928, *Stilstudien*, München, Hueber; (trad. it. *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Laterza, Bari, 1954)
- Spitzer, Leo, 1956, "L'originalità della narrazione nei 'Malavoglia'", in *Belfagor*, XI, 1
- Stanzel, Franz Karl, ¹⁰1981, *Typische Formen des Romans*, Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht (1^a ed. 1964)
- Stanzel, Franz Karl, 1955, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien u. Stuttgart, Braumüller
- Stanzel, Franz Karl, ⁶1995, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (1^a ed. 1979)
- Starnone, Domenico, 1983, "Oralità subalterna e dominio della scrittura", in: Irene Loffredo (a cura di), 1983, *Racconto: tra oralità e scrittura*, Milano, Emme Ed.; 59-81
- Stern, A. (a cura di), 1891, *Epische Studien. Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Leipzig
- Tamburini, Alessandro, 1989, "La nuova fortuna del racconto", in: AAVV, 1989, *Sul racconto – Raccolta degli atti del convegno: "Il racconto: attualità della letteratura" – Trento, marzo 1987*, Ancona, Il lavoro editoriale; 59-69
- Tamburini, Alessandro, 1993, *L'interpretazione del testo: il problema dell'interpretazione testuale*. Atti del convegno: Seminario di Aggiornamento e Produzione per Docenti di Italiano, 15-19 marzo / 30 novembre

– 2 dicembre 1993, Liceo Scientifico “Niccolò Copernico”, Bologna; 99-100

Tamburini, Alessandro, 2000, *La narrativa italiana di fine secolo nella retrospettiva di un osservatore partecipe – 1979-1999*, Trento, Provincia Autonoma di TN

Titzmann, Manfred, 1977, *Strukturelle Textanalyse*, München, Fink

Todorov, Tzvetan (a cura di), 1965, *Théorie de la littérature*, Paris, Ed. du seuil

Todorov, Tzvetan, 1967, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, Paris

Todorov, Tzvetan, 1969, "Le categorie del racconto letterario", in: AAVV, ³1984, *L'analisi del racconto*, Milano, Studi Bompiani (1^a ed. 1969); 227-270

Traversetti, Bruno - Andreani, Stefano, 1988, *Incipit. Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Torino, Nuova ERI

Van Dijk, Teun A., 1972, *Some aspects of text grammars. A Study in theoretical poetics and linguistics*, The Hague, Mouton

Vita, Nicola, 1955, "Genesi del 'discorso rivissuto' e suo uso nella narrativa italiana", in *Cultura neolatina*, XV, 1-2

Vogt, Jochen, ⁵1984, *Aspekte der erzählenden Prosa*, Westdeutscher Verlag (1^a ed. 1972)

Warning, Rainer, 1976, "Ironiesignale und ironische Solidarisierung", in: Preisendanz – Warning (a cura di) 1976, *Das Komische*, München, W. Fink

Weinrich, Harald, 1977, "Sintassi testuale dell'articolo francese", in: Maria-Elisabeth Conte (a cura di), *La linguistica testuale*, 1977, Milano, Feltrinelli; 53-65 (1^a ed. 1976, "Textsyntax des französischen Artikels", in: H. Weinrich, *Sprachen in Texten*, Klett, Stuttgart, 1976; 186-198)

Weinrich, Harald, 1978, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino (1^a ed. 1964, *Tempus: besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart)

Wellek, René – Warren, Austin, 1956, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, Il Mulino (1^a ed. inglese 1949, *Theory of Literature*)

Zeraffa, Michel, 1976, *Romanzo e società*, Bologna, Il Mulino (1^a ed. 1971, *Roman et société*, Paris)

Zifonun, G. - Hoffmann, L. - Strecker, B., 1997, *Grammatik der deutschen Sprache*, Berlin New York, Walter de Gruyter, Band 3

APPENDICE: TESTI DEI RACCONTI

L'AVVENTURA DI DUE SPOSI (*Italo Calvino*)

L'operaio Arturo Massolari faceva il turno della notte, quello che finisce alle sei. Per rincasare aveva un lungo tragitto, che compiva in bicicletta nella bella stagione, in tram nei mesi piovosi e invernali. Arrivava a casa tra le sei e tre quarti e le sette, cioè alle volte un po' prima alle volte un po' dopo che suonasse la sveglia della moglie, Elide.

5 Spesso i due rumori: il suono della sveglia e il passo di lui che entrava si sovrapponevano nella mente di Elide, raggiungendola in fondo al sonno, il sonno compatto della mattina presto che lei cercava di spremere ancora per qualche secondo col viso affondato nel guanciale. Poi si tirava su dal letto di strappo e già infilava le braccia alla cieca nella vestaglia, coi capelli sugli occhi. Gli appariva così, in cucina, dove Arturo stava tirando fuori i recipienti vuoti dalla borsa che si portava
10 con sé sul lavoro: il portavivande, il termos, e li posava sull'acquaio. Aveva già acceso il fornello e aveva messo su il caffè. Appena lui la guardava, a Elide veniva da passarsi una mano sui capelli, da spalancare a forza gli occhi, come se ogni volta si vergognasse un po' di questa prima immagine che il marito aveva di lei entrando in casa, sempre così in disordine, con la faccia mezz'addormentata: Quando due hanno dormito insieme è un'altra cosa, ci si ritrova al mattino a riaffiorare entrambi
15 dallo stesso sonno, e si è pari.

Alle volte invece era lui che entrava in camera a destarla, con la tazzina del caffè, un minuto prima che la sveglia suonasse; allora tutto era più naturale, la smorfia per uscire dal sonno prendeva una specie di dolcezza pigra, le braccia che s'alzavano per stirarsi, nude, finivano per cingere il collo di lui. S'abbracciavano. Arturo aveva indosso il giaccone impermeabile; a sentirselo vicino lei capiva il
20 tempo che faceva: se pioveva o faceva nebbia o c'era neve, a secondo di com'era umido e freddo. Ma gli diceva lo stesso: -Che tempo fa?- e lui attaccava il suo solito brontolamento mezzo ironico, passando in rassegna gli inconvenienti che gli erano occorsi, cominciando dalla fine: il percorso in bici, il tempo trovato uscendo di fabbrica, diverso da quello di quando c'era entrato la sera prima, e le grane sul lavoro, le voci che correvano nel reparto, e così via.

25 A quell'ora, la casa era sempre poco scaldata, ma Elide s'era tutta spogliata, un po' rabbrivendo, e si lavava, nello stanzino da bagno. Dietro veniva lui, più con calma, si spogliava e si lavava anche lui, lentamente, si toglieva di dosso la polvere e l'unto dell'officina. Così stando tutti e due intorno allo stesso lavabo, mezzo nudi, un po' intirizziti, ogni tanto dandosi delle spinte, togliendosi di mano il sapone, il dentifricio, e continuando a dire le cose che avevano da dirsi, veniva il momento della
30 confidenza, e alle volte, magari aiutandosi a vicenda a strofinarsi la schiena, s'insinuava una carezza, e si trovavano abbracciati.

Ma d'un tratto Elide: -Dio! Che ora è già!- e correva a infilarci il reggicalze, la gonna, tutto in fretta, in piedi, e con la spazzola già andava su e giù per i capelli, e sporgeva il viso allo specchio del comò, con le mollette strette tra le labbra. Arturo le veniva dietro, aveva acceso una sigaretta,

35 e la guardava stando in piedi, fumando, e ogni volta pareva un po' impacciato, di dover stare lì senza poter fare nulla. Elide era pronta, infilava il cappotto nel corridoio, si davano un bacio, apriva la porta e già la si sentiva correre giù per le scale.

Arturo restava solo. Seguiva il rumore dei tacchi di Elide giù per i gradini, e quando non la sentiva più continuava a seguirla col pensiero, quel trotterellare veloce per il cortile, il portone, il
40 marciapiede, fino alla fermata del tram. Il tram lo sentiva bene, invece: stridere, fermarsi, e lo sbattere della pedana a ogni persona che saliva. "Ecco, l'ha preso", pensava, e vedeva sua moglie aggrappata in mezzo alla folla d'operai e operaie sull'"undici", che la portava in fabbrica come tutti i giorni. Spegneva la cicca, chiudeva gli sportelli alla finestra, faceva buio, entrava in letto.

Il letto era come l'aveva lasciato Elide alzandosi, ma dalla parte sua, di Arturo, era quasi intatto,
45 come fosse stato rifatto allora. Lui si coricava dalla propria parte, per bene, ma dopo allungava una gamba in là, dov'era rimasto il calore di sua moglie, poi ci allungava anche l'altra gamba, e così a poco a poco si spostava tutto dalla parte di Elide, in quella nicchia di tepore che conservava ancora la forma del corpo di lei, e affondava il viso nel suo guanciale, nel suo profumo, e s'addormentava.

50 Quando Elide tornava, alla sera, Arturo già da un po' girava per le stanze: aveva acceso la stufa, messo qualcosa a cuocere. Certi lavori li faceva lui, in quelle ore prima di cena, come rifare il letto, spazzare un po', anche mettere a bagno la roba da lavare. Elide poi trovava tutto malfatto, ma lui a dir la verità non ci metteva nessun impegno in più: quello che lui faceva era solo una specie di rituale per aspettare lei, quasi un venirle incontro pur restando tra le pareti di casa, mentre fuori
55 s'accendevano le luci e lei passava per le botteghe in mezzo a quell'animazione fuori tempo dei quartieri dove ci sono tante donne che fanno la spesa alla sera.

Alla fine sentiva il passo per la scala, tutto diverso da quello della mattina, adesso appesantito, perché Elide saliva stanca dalla giornata di lavoro e carica della spesa. Arturo usciva sul pianerottolo, le prendeva di mano la sporta, entravano parlando. Lei si buttava su una sedia in
60 cucina, senza togliersi il cappotto, intanto che lui levava la roba dalla sporta. Poi: -Su, diamoci un indirizzo, - lei diceva, e s'alzava, si toglieva il cappotto, si metteva in veste da casa. Cominciavano a preparare da mangiare: cena per tutt'e due, poi la merenda che si portava lui in fabbrica per l'intervallo dell'una di notte, la colazione che doveva portarsi in fabbrica lei l'indomani, e quella da lasciare pronta per quando lui l'indomani si sarebbe svegliato.

65 Lei un po' sfaccendava un po' si sedeva sulla seggiola di paglia e diceva a lui cosa doveva fare. Lui invece era l'ora in cui era riposato, si dava attorno, anzi voleva far tutto lui, ma sempre un po' distratto, con la testa già ad altro. In quei momenti lì, alle volte arrivavano sul punto di urtarsi, di dirsi qualche brutta parola, perché lei lo avrebbe voluto più attento a quello che faceva, che ci mettesse più impegno, oppure che fosse più attaccato a lei, le stesse più vicino, le desse più
70 consolazione. Invece lui, dopo il primo entusiasmo perché lei era tornata, stava già con la testa

fuori di casa, fissato nel pensiero di far presto perché doveva andare.

Apparecchiata tavola, messa tutta la roba pronta a portata di mano per non doversi più alzare, allora c'era il momento dello struggimento che li pigliava tutti e due d'aver così poco tempo per stare insieme, e quasi non riuscivano a portarsi il cucchiaino alla bocca, dalla voglia che avevano di

75 star lì a tenersi per mano.

Ma non era ancora passato tutto il caffè e già lui era dietro la bicicletta a vedere se ogni cosa era in ordine. S'abbracciavano. Arturo sembrava che solo allora capisse com'era morbida e tiepida la sua sposa. Ma si caricava sulla spalla la canna della bici e scendeva attento le scale.

Elide lavava i piatti, riguardava la casa da cima a fondo, le cose che aveva fatto il marito, scotendo
80 il capo. Ora lui correva le strade buie, tra i radi fanali, forse era già dopo il gasometro. Elide andava a letto, spegneva la luce. Dalla propria parte, coricata, strisciava un piede verso il posto di suo marito, per cercare il calore di lui, ma ogni volta s'accorgeva che dove dormiva lei era più caldo, segno che anche Arturo aveva dormito lì, e ne provava una grande tenerezza.

LA CURA DELLE VESPE (*Italo Calvino*)

L'inverno se ne andò e si lasciò dietro i dolori reumatici. Un leggero sole meridiano veniva a rallegrare le giornate, e Marcovaldo passava qualche ora a guardar spuntare le foglie, seduto su una panchina, aspettando di tornare a lavorare. Vicino a lui veniva a sedersi un vecchietto, ingobbito nel suo cappotto tutto rammendi: era un certo signor Rizieri, pensionato e solo al mondo,
5 anch'egli assiduo delle panchine soleggiate. Ogni tanto questo signor Rizieri dava un guizzo, gridava - Ah! - e s'ingobbiva ancora di più nel suo cappotto. Era carico di reumatismi, di artriti, di lombaggini, che raccoglieva nell'inverno umido e freddo e che continuavano a seguirlo tutto l'anno. Per consolarlo, Marcovaldo gli spiegava le varie fasi dei reumatismi suoi, e di quelli di sua moglie e di sua figlia Maggiore Isolina, che, poveretta, non cresceva tanto sana.

10 Marcovaldo si portava ogni giorno il pranzo in un pacchetto di carta da giornale; seduto sulla panchina lo svolgeva e dava il pezzo di giornale spiegazzato al signor Rizieri che tendeva la mano impaziente, dicendo: - Vediamo che notizie ci sono, - e lo leggeva con interesse sempre uguale, anche se era di due anni prima.

Così un giorno ci trovò un articolo sul sistema di guarire dai reumatismi col veleno d'api.

15 - Sarà col miele, - disse Marcovaldo, sempre propenso all'ottimismo.

- No, - fece Rizieri, - col veleno, dice qui, con quello del pungiglione, - e gli lesse alcuni brani. Discussero a lungo sulle api, sulle loro virtù e su quanto poteva costare quella cura.

Da allora, camminando per i corsi, Marcovaldo tendeva l'orecchio ad ogni ronzio, seguiva con lo

sguardo ogni insetto che gli volava attorno. Così, osservando i giri d'una vespa dal grosso addome a
20 strisce nere e gialle, vide che si cacciava nel cavo d'un albero e che altre vespe uscivano: un brusio,
un va e vieni che annunciavano la presenza di un intero vespaio dentro al tronco. Marcovaldo s'era
messo subito alla caccia. Aveva un barattolo di vetro, in fondo al quale restavano ancora due dita di
marmellata. Lo posò aperto vicino all'albero. Presto una vespa gli ronzò intorno, ed entrò, attratta
dall'odore zuccherino: Marcovaldo fu svelto a tappare il barattolo con un coperchio di carta.

25 E al signor Rizieri, appena lo vide, poté dire: - Su, su, ora le faccio l'iniezione! - mostrandogli il
flacone con la vespa infuriata prigioniera.

Il vecchietto era esitante; ma Marcovaldo non voleva a nessun costo rimandare l'esperimento, e
insisteva per farlo lì stesso, sulla loro panchina: non c'era neanche bisogno che il paziente si
spogliasse. Con timore e insieme con speranza, il signor Rizieri sollevò un lembo del cappotto, della
30 giacca, della camicia, e aprendosi un varco tra le maglie bucate si scoperse un punto dei lombi dove
gli doleva. Marcovaldo applicò lì la bocca del flacone e strappò via la carta che faceva da coperchio.
Da principio non successe niente; la vespa stava ferma: s'era addormentata? Marcovaldo per
svegliarla menò una botta sul fondo del barattolo. Era proprio il colpo che ci voleva: l'insetto
sfrecciò avanti e conficcò il pungiglione nei lombi del signor Rizieri. Il vecchietto cacciò un urlo,
35 saltò in piedi e prese a camminare come un soldato che fa il passo di parata, sfregandosi la parte
punta e sgranando una sequela di confuse imprecazioni.

Marcovaldo era tutto soddisfatto, mai il vecchietto era stato così diritto e marziale. Ma s'era
fermato un vigile lì vicino, e guardava con tanto d'occhi; Marcovaldo prese Rizieri sottobraccio e
s'allontanò fischiando.

40

Rincasò con un'altra vespa nel barattolo. Convincere la moglie a farsi fare la puntura non fu affare
da poco, ma alla fine ci riuscì. Per un po', se non altro, Domitilla si lamentò solo del bruciore della
vespa.

Marcovaldo si diede a catturare vespe a tutt'andare. Fece un'iniezione a Isolina, una seconda a
45 Domitilla, perché solo una cura sistematica poteva recare giovamento. Poi si decise a farsi pungere
anche lui. I bambini, si sa come sono, dicevano: - Anch'io, anch'io, - ma Marcovaldo preferì munirli
di barattoli e indirizzarli alla cattura di nuove vespe, per alimentare il consumo giornaliero.

Il signor Rizieri venne a cercarlo a casa; era con lui un altro vecchietto, il cavalier Ulrico, che
trascinava una gamba e voleva cominciare subito la cura.

50 La voce si sparse; Marcovaldo ora lavorava in serie: teneva sempre una mezza dozzina di vespe di
riserva, ciascuna nel suo barattolo di vetro, disposte su una mensola. Applicava il barattolo sulle
terga dei pazienti come fosse una siringa, tirava via il coperchio di carta, e quando la vespa aveva
punto, sfregava col cotone imbevuto d'alcool, con la mano disinvolta d'un medico provetto. Casa sua
consisteva d'una sola stanza, in cui dormiva tutta la famiglia; la divisero con un paravento

55 improvvisato, di qua sala d'aspetto, di là studio. Nella sala d'aspetto la moglie di Marcovaldo introduceva i clienti e ritirava gli onorari. I bambini prendevano i barattoli vuoti e correvano dalle parti del vespaio a far rifornimento. Qualche volta una vespa li pungeva, ma non piangevano quasi mai perché sapevano che faceva bene alla salute.

Quell'anno i reumatismi serpeggiavano tra la popolazione come i tentacoli d'una piovra; la cura di
60 Marcovaldo venne in grande fama; e al sabato pomeriggio egli vide la sua povera soffitta invasa d'una piccola folla d'uomini e donne afflitti, che si premevano una mano sulla schiena o sui fianchi, alcuni dall'aspetto cencioso di mendicanti, altri con l'aria di persone agiate, attratti dalla novità di quel rimedio.

- Presto, - disse Marcovaldo ai suoi tre figli maschi, - prendete i barattoli e andatemi ad
65 acchiappare più vespe che potete. - I ragazzi andarono.

Era una giornata di sole, molte vespe ronzavano nel corso. I ragazzi erano soliti dar loro la caccia un po' discosti dall'albero in cui era il vespaio, puntando sugli insetti isolati. Ma quel giorno Michelino, per far presto e prenderne di più, si mise a cacciare proprio intorno all'imboccatura del vespaio. - Così si fa, - diceva ai fratelli, e cercava di acchiappare una vespa cacciandole sopra il
70 barattolo appena si posava. Ma quella ogni volta volava via e ritornava a posarsi sempre più vicino al vespaio. Ora era proprio sull'orlo della cavità del tronco, e Michelino stava per calarle sopra il flacone, quando sentì altre due grosse vespe avventarglisi contro come se volessero pungerlo al capo. Si schermì, ma sentì la trafittura dei pungiglioni e, gridando dal dolore, lasciò andare il barattolo. Subito, l'apprensione per quel che aveva fatto gli cancellò il dolore: il barattolo era
75 caduto dentro la bocca del vespaio. Non si sentiva più nessun ronzio, non usciva più nessuna vespa; Michelino senza la forza neppure di gridare, indietreggiò d'un passo, quando dal vespaio scoppiò fuori una nuvola nera, spessa, con un ronzio assordante: erano tutte le vespe che avanzavano in uno sciame infuriato!

I fratelli sentirono Michelino cacciare un urlo e partire correndo come non aveva mai corso in vita
80 sua. Pareva andasse a vapore, tanto quella nuvola che si portava dietro sembrava il fumo d'una ciminiera.

Dove scappa un bambino inseguito? Scappa a casa! Così Michelino.

I passanti non avevano il tempo di capire cos'era quell'apparizione tra la nuvola e l'essere umano che saettava per le vie con un boato misto a un ronzio.

85 Marcovaldo stava dicendo ai suoi pazienti: - Abbiate pazienza, adesso arrivano le vespe, - quando la porta s'aperse e lo sciame invase la stanza. Nemmeno videro Michelino che andava a cacciare il capo in un catino d'acqua: tutta la stanza fu piena di vespe e i pazienti si sbracciavano nell'inutile tentativo di scacciarle, e i reumatizzati facevano prodigi d'agilità e gli arti rattroppiti si scioglievano in movimenti furiosi.

90 Vennero i Pompieri e poi la Croce Rossa. Sdraiato sulla sua branda all'ospedale, gonfio

irriconoscibile dalle punture, Marcovaldo non osava reagire alle imprecazioni che dalle altre brande della corsia gli lanciavano i suoi clienti.

IL REGISTRATORE (*Dino Buzzati*)

Le aveva detto (a bassissima voce) l'aveva supplicata sta' zitta ti prego, il registratore sta registrando dalla radio non far rumore lo sai che ci tengo, sta registrando "Re Arturo" di Purcell, bellissimo, puro. Ma lei dispettosa menefregghista carogna su e giù con i tacchi secchi per il solo gusto di farlo imbestialire e poi si schiariva la voce e poi tossiva (apposta) e poi ridacchiava da sola
5 e accendeva il fiammifero in modo da ottenere il massimo rumore e poi ancora a passi risentiti su e giù proterva, e intanto Purcell Mozart Bach Palestrina i puri e divini cantavano inutilmente, lei miserabile pulce pidocchio angustia della mia vita, così non era possibile durare.

E adesso, dopo tanto tempo, egli fa andare il vecchio tormentato nastro, torna il maestro, il sommo, torna Purcell Bach Mozart Palestrina.

10 Lei non c'è più, se ne è andata, lo ha lasciato, ha preferito lasciarlo, lui non sa neppure vagamente dove sia andata a finire.

Ecco Purcell Mozart Bach Palestrina suonano suonano stupidissimi maledetti nauseabondi. Quel ticchettio su e giù, quei tacchi, quelle risatine (la seconda specialmente), quel raschio in gola, la tosse. Questa sì, musica divina.

15 Lui ascolta. Sotto la luce della lampada, seduto, ascolta. Pietrificato sulla vecchia sfondata poltrona, egli ascolta. Senza muovere menomamente alcuna delle sue membra, siede ascoltando: quei rumori, quei versi, quella tosse, quei suoni adorati, supremi. Che non esistono più, non esisteranno mai più.

UNA GOCCIA (Dino Buzzati)

Una goccia sale i gradini della scala. La senti? Disteso in letto nel buio, ascolto il suo arcano cammino. Come fa? Saltella? Tic, tic, si ode a intermittenza. Poi la goccia si ferma e magari per tutta la rimanente notte non si fa più viva. Tuttavia sale. Di gradino in gradino viene su, a differenza delle altre gocce che cascano perpendicolarmente, in ottemperanza alla legge di gravità, e alla fine fanno un piccolo schiocco, ben noto in tutto il mondo. Questa no: piano piano si innalza lungo la tromba delle scale lettera E dello sterminato casamento.

Non siamo stai noi, adulti, raffinati, sensibilissimi, a segnalarla. Bensì una servetta del primo piano, squallida piccola ignorante creatura. Se ne accorse una sera, a ora tarda, quando tutti erano già andati a dormire. Dopo un po' non seppe frenarsi, scese dal letto e corse a svegliare la padrona. "signora" sussurrò "signora!" "Cosa c'è?" fece la padrona riscuotendosi. "Cosa succede?" "C'è una goccia, signora, una goccia che vien su per le scale!" "Che cosa?" chiese l'altra sbalordita. "Una goccia che sale i gradini!" ripeté la servetta, e quasi si metteva a piangere. "Va, va" imprecò la padrona "sei matta? Torna a letto, marsch! Hai bevuto, ecco il fatto, vergognosa. È un pezzo che al mattino manca il vino nella bottiglia! Brutta sporca, se credi..." Ma la ragazzetta era fuggita, già rincantucciata sotto le coperte.

"Chissà che cosa le sarà mai saltato in mente, a quella stupida" pensava poi la padrona, in silenzio, avendo ormai perso il sonno. Ed ascoltando involontariamente la notte che dominava sul mondo, anche lei udì il curioso rumore. Una goccia saliva le scale, positivamente.

Gelosa dell'ordine, per un istante la signora pensò di uscire a vedere. Ma che cosa mai avrebbe potuto trovare alla miserabile luce delle lampadine oscurate, pendule dalla ringhiera? Come rintracciare una goccia in piena notte, con quel freddo, lungo le rampe tenebrose?

Nei giorni successivi, di famiglia in famiglia, la voce si sparse lentamente e adesso tutti lo sanno nella casa, anche se preferiscono non parlarne, come di cosa sciocca di cui forse vergognarsi. Ora molte orecchie restano tese, nel buio, quando la notte è scesa a opprimere il genere umano. E chi pensa a una cosa, chi a un'altra.

Certe notte la goccia tace. Altre volte, invece, per lunghe ore non fa che spostarsi, su, su, si direbbe che non si debba più fermare. Battono i cuori allorché il tenero passo sembra toccare la soglia. Meno male, non si è fermata. Eccola che si allontana, tic, tic, avviandosi al piano di sopra.

So di positivo che gli inquilini dell'ammezzato pensano di essere ormai al sicuro. La goccia - essi credono - è già passata davanti alla loro porta, né avrà più occasione di disturbarli; altri, ad esempio io che sto al sesto piano, hanno adesso motivi di inquietudine, non più loro. Ma chi gli dice che nelle prossime notti la goccia riprenderà il cammino dal punto dove era giunta l'ultima volta, o piuttosto non ricomincerà da capo, iniziando il viaggio dai primi scalini, umidi sempre, ed oscuri di

abbandonate immondizie? No, neppure loro possono ritenersi sicuri.

35 Al mattino, uscendo di casa, si guarda attentamente la scala se mai sia rimasta qualche traccia. Niente, come era prevedibile, non la più piccola impronta. Al mattino del resto chi prende più questa storia sul serio? Al sole del mattino l'uomo è forte, è un leone, anche se poche ore prima sbigottiva. O che quelli dell'ammezzato abbiano ragione? Noi del resto, che prima non sentivamo niente e ci si teneva esenti, da alcune notti pure noi udiamo qualcosa. La goccia è ancora lontana, è
40 vero. A noi arriva solo un ticchettio leggerissimo, flebile eco attraverso i muri. Tuttavia è segno che essa sta salendo e si fa sempre più vicina.

Anche il dormire in una camera interna, lontana dalla tromba delle scale, non serve. Meglio sentirlo, il rumore, piuttosto che passare le notti nel dubbio se ci sia o meno. Chi abita in quelle camere riposte talora non riesce a resistere, sguscia in silenzio nei corridoi e se ne sta in anticamera al
45 gelo, dietro la porta, col respiro sospeso, ascoltando. Se la sente, non osa più allontanarsi, schiavo di indecifrabili paure. Peggio ancora però se tutto è tranquillo: in questo caso come escludere che, appena tornati a coricarsi, proprio allora non cominci il rumore?

Che strana vita, dunque. E non poter far reclami, né tentare rimedi, né trovare una spiegazione che sciolga gli animi. E non poter neppure persuadere gli altri, delle altre case, i quali non fanno. Ma che
50 cosa sarebbe poi questa goccia: - domandano con esasperante buona fede - un topo forse? Un rospetto uscito dalle cantine? No davvero.

E allora - insistono - sarebbe per caso un'allegoria? Si vorrebbe, per così dire, simboleggiare la morte? o qualche pericolo? o gli anni che passano? Niente affatto, signori: è semplicemente una goccia, solo che viene su per le scale.

55 O più sottilmente si intende raffigurare i sogni e le chimere? Le terre vagheggiate e lontane dove si presume la felicità? Qualcosa di poetico insomma? No, assolutamente.

Oppure i posti più lontani ancora, al confine del mondo, ai quali mai giungeremo? Ma no, vi dico, non è uno scherzo, non ci sono doppi sensi, trattasi ahimè proprio di una goccia d'acqua, a quanto è dato presumere, che di notte viene su per le scale. Tic, tic, misteriosamente, di gradino in gradino. E
60 perciò si ha paura.

L'ENTRÜMPELUNG (*Dino Buzzati*)

Anche nella metropoli dell'Inferno esistono i giorni di festa, nei quali l'uomo gioisce. Ma come? Uno dei più importanti ricorre alla metà di maggio e si chiama Entrümpelung, costume forse di origine tedesca, che significa sgombero, repulisti. Ogni casa, il 15 di maggio, si sbarazza dei vecchiumi, depositandoli o scarventandoli sui marciapiedi. La popolazione della bolgia si libera delle cose rotte, 5 consunte, diventate inutili, antipatiche, noiose. È la festa della giovinezza, della rinascita, della speranza, ah!

Dormivo una mattina nel piccolo appartamento assegnatomi dalla signora Belzeboth, la terribile tipa incontrata il primo giorno. Dormivo e mi svegliai rumori di mobili smossi e trascinati, di passi, di trambusto. Pazientai mezz'ora. Guardai quindi l'orologio, erano le sette meno un quarto. In 10 vestaglia uscii a vedere. Voci, richiami, la sensazione che la grande casa fosse già tutta sveglia.

Salii una rampa di scale, di là proveniva il baccano. Sul ballatoio una vecchietta, in vestaglia anche lei, ma linda, ben pettinata, sui settanta.

"Cosa succede?"

Lei sorrise:

15 "Non sa? Fra tre giorni c'è l'Entrümpelung, la grande festa della primavera.

"E che significa?"

"È la festa della pulizia. Fuori, fuori tutto quello che non ci serve più. Lo scaravantiamo sulla strada. Mobili, libri, carte, cianfrusaglie, cocci, un mucchio così. Poi vengono i furgoni del municipio a portar via."

20 Sempre con quel suo mite sorriso. Era gentile, graziosa perfino, nonostante le rughe. Il sorriso si aprì:

"Ha osservato i vecchi?" chiese.

"Quali vecchi?"

"Tutti. In questi giorni i vecchi sono straordinariamente gentili, pazienti, servizievoli. Lo sa il 25 perché?"

Io tacqui.

"Nel giorno della Entrümpelung" spiegò " le famiglie hanno il diritto anzi il dovere di eliminare i pesi inutili. Perciò i vecchi vengono sbattuti fuori con le immondizie e i ferrivecchi."

La guardai sbalordito.

30 "Mi scusi, signora... lei non ha paura?"

"Ragazzaccio!" esclamò ridendo. "Io dovrei aver paura? Paura di che? Paura di essere sbattuta nell'immondizia? Sa che questa è magnifica!"

Rideva con giovanile abbandono. Aprì una porta che portava un'etichetta col nome Kalinen.

"Fedra!" chiamò. "Gianni! Venite qui, vi prego."

35 Dall'anticamera in penombra sono sbucati lui e lei: Gianni e Fedra.

"Il signor Buzzati" presentò. "Mio nipote Gianni Kalinen e sua moglie Fedra." Prese fiato. "Ascolta, Gianni, perché è veramente bellissima. Sai che cosa mi ha chiesto questo signore?"

Gianni la guardò debolmente.

"Mi ha chiesto se per l'Entrümpelung io avevo paura! Se avevo paura di essere... di essere... Non
40 trovi che è bellissima?"

Gianni e Fedra sorridevano. Guardavano la vecchietta con amore. Adesso ridono, enormemente ridono per la folle absurdità di una simile idea. Loro, Gianni e Fedra, sbarazzarsi della cara impagabile zia Tussi!

45 Ci fu uno strepitoso sommovimento nella notte fra il 14 e il 15 maggio. Ruggiti di camion, tonfi, sbattimenti, cigolii. Al mattino quando uscii era come se ci fossero state le barricate. Dinanzi a ogni casa, sul marciapiedi, ammucciata una congerie di rifiuti di ogni genere, mobili sgangherati, scaldabagni arrugginiti, stufe, attaccapanni, vecchie stampe, pellicce sdrucciate, le miserie nostre abbandonate sulla spiaggia dalla risacca dei giorni, la lampada passata di moda, gli antichi sci, il
50 vaso slabbrato, la gabbietta vuota, i libri che nessuno ha letto, la stinta bandiera nazionale, i pitali, il sacco di patate marce, il sacco di segatura, il sacco di dimenticata poesia!

Mi trovavo dinanzi a una montagna di armadi sedie canterani sfondati, pratiche di ufficio nelle loro grosse cartelle, biciclette di antichi tempi, cenci innominabili, putrefazioni, gatti morti, water infranti, indescrivibili residui di lunghe travagliate coabitazioni, masserizie abiti intime vergogne
55 giunte all'ultimo stadio dell'usura. Guardai in su, era un falansterio immenso e cupo che toglieva la luce, con centomila opache finestre. Poi mi accorsi di un sacco che si muoveva da solo per interni svogliati contorcimenti. E ne veniva una voce: "Oh, oh!" faceva, sottomessa, rauca, rassegnata.

Mi guardai intorno spaventato.

Una donna al mio fianco, con una grande borsa da spesa, rigonfia di ogni ben di Dio, mi notò:

60 "Cosa vuole che sia? Uno di quelli. Un vecchio. Era ora, no?"

Un ragazzino dal ciuffo protervo si è avvicinato al sacco e sferra un calcio. Risponde un mugolio cavernoso.

Da una drogheria esce una padrona sorridente con una secchia colma d'acqua, appressandosi al sacco che lentamente brontola:

65 "È dall'alba che questo mi rompe l'anima. L'hai goduta la vita, no? Cosa pretendi ancora? E prendi questo!"

Così dicendo ha rovesciato il secchio d'acqua sull'uomo chiuso nel sacco, il quale è vecchio, stanco, non può fornire un normale quoziente di produttività, non è più capace di correre, di rompere, di odiare, di fare l'amore. E quindi viene eliminato. Fra poco arriveranno gli incaricati dell'autorità

70 municipale, lo butteranno nella fogna.

Mi sento allora toccare una spalla. È lei, Madame Belzeboth, la regina delle amazzoni, la bella maledetta.

"Ciao, bel signore. Non vieni su a vedere?"

Mi ha afferrato un polso e mi trascina. La porta a vetri del mio primo giorno d'Inferno, l'ascensore
75 del primo giorno, l'ufficio-laboratorio del primo giorno. Ancora le ragazzette perfide, ancora gli schermi accesi, nei quali si scorge l'intimità dei milioni di esseri stipati intorno per chilometri e chilometri.

Qui, per esempio, si vede una camera da letto. Sul letto una corpulenta donna di oltre settant'anni, ingessata fino a mezzo busto. Sta parlando con una signora di mezza età, molto elegante.

80 "Mi mandi all'ospedale, signora, mi mandi all'ospizio, signora, qui sono di peso, non posso fare più niente, non posso più servire a niente."

"Scherzerai, cara Tata" risponde la signora. "Oggi viene il dottore e decideremo dove..."

La diavolessa intanto mi spiega:

"Ha allattato la mamma, ha fatto da bambinaia alle figlie, sta tirando su i nipotini, cinquant'anni a
85 servire nella stessa casa. Si è rotto un femore. Adesso sta a vedere."

La scena sullo schermo: si avvicina un vocio, irrompono cinque bambini e le due giovani loro madri in gran festa: "È arrivato il dottore!" gridano. "E il dottore guarirà la Tata! È arrivato il dottore! E il dottore guarirà la Tata!" Sempre gridando, spalancano la finestra, spingono il letto accanto alla finestra. "Un po' di aria buona per la Tata" gridano. "Adesso ve' che bel salto fa la Tata!" In tre
90 donne e cinque bambini danno una tremenda spinta alla vecchia, fuori del letto, sul davanzale, ancora più in là. "Viva la Tata!" gridano. Di sotto l'orribile tonfo.

Mrs. Belzeboth mi trascina immediatamente a un altro schermo. "È il famoso Walter Schruppf, acciaierie, della grande dinastia Schruppf. L'hanno fatto cavaliere del lavoro, impiegati e maestranze lo festeggiano." Nel grande cortile dello stabilimento, in piedi su una rossa pedana, il
95 vecchio Schruppf sta ringraziando i presenti, lacrime di commozione gli rigano le guance. Mentre parla, due alti funzionari in doppiopetto blu gli si avvicinano alle spalle, si chinano, gli passano un laccio metallico intorno alle caviglie, si rialzano, di colpo con tutte le forze danno lo strappo. "Sappiate che io vi considero tutti come figliolo" stava dicendo. "Vorrei che voi mi consideraste un vostro pad..." Stramazza pestando in pieno la faccia sulla pedana, dal cielo cala il gancio di
100 un'altissima gru, lo appendono come un maiale per i piedi, inebetito dalla sorpresa e dal terrore lui balbetta parole indistinte. "Hai finito di comandare vecchio schifoso!" Ora gli sfilano accanto, somministrandogli sberle selvagge. Dopo una ventina di colpi ha già perso gli occhiali, i denti, i sensi. La gru lo solleva e porta via.

Un terzo schermo: vedo una casa piccolo borghese, distinguo facce conosciute. Ma sì. Ecco la
105 gentile zia Tussi, ecco il nipote Gianni Kalinen con la simpatica moglie Fedra, ci sono anche i due

- bambini. Lietamente seduti al desco familiare, parlano della Entrümpelung, commiserando quei poveri vecchi. Specialmente Gianni e Fedra sono indignati. In quel mentre il campanello della porta. Sono due erculei inservienti comunali, con berretto e camice bianco. "È lei la signora Teresa Kalinen detta Tussi?" chiedono mostrando un documento. "Sono io" risponde la vecchietta.
- 110 "Perché?" "Mi dispiace, signora, ma lei ci deve seguire." "Seguire, dove? A quest'ora? E perché?" Zia Tussi è pallida come la morte, si guarda intorno smarrita col presentimento orrendo, fissa il nipote invocando, fissa la nipote invocando. Ma i nipoti non fiatano.
- "Poche storie" fa uno dei due inservienti. "Qui c'è tanto di firma di suo nipote Kalinen, tutto è in perfetta regola."
- 115 "Impossibile!" esclama zia Tussi. "Mio nipote non può aver firmato, non può aver fatto questo... Vero Gianni? Parla Gianni, spiegagli tu che c'è un errore, un equivoco."
- Ma Gianni non parla non spiega, Gianni non fiata, e neppure fiata sua moglie, i bambini anzi assistono con aria divertita.
- "Parla, Gianni, ti supplico... di' qualcosa!" invoca zia Tussi arretrando.
- 120 Un inserviente si lancia afferrandola a un polso. È leggera e fragile come una bambina. "Muoviti, strega, è finita la cuccagna!"
- Con rude celerità professionale, come lei si getta a terra, la trascinano urlante fuori della stanza, fuori dell'appartamento, giù per le scale, lasciando che sbatta malamente di gradino in gradino, con brutto rumore di ossa. Gianni, Fedra e i due bambini non si sono mossi di un centimetro. Ora lui dà
- 125 un lungo sospiro: "Meno male, anche questa è fatta" dice, riprendendo a mangiare. "Buono questo spezzatino."

INDOLE COMPRENSIVA (*Grazia Livi*)

- Spesso Anna, al pomeriggio, riceve gli amici. Se ne sta comodamente in poltrona, avvolta in uno scialle a fiori che fa di lei una specie di corolla. La sua bocca, pitturata vivamente, somiglia al cuore di una fucsia. I suoi capelli molto neri, tirati dietro, scoprono due orecchie pallide e minute, con una perlina appesa. Un piccolo piede fuoriesce dalla gonna lunga, simile al muso di una faina che
- 5 sporga dalla tana, fiutando tracce intorno. Anna fiuta debolezze, pene, ferite, contraddizioni, novità, *destini*. La sua arte è l'ascolto. È naturale che gli amici ne approfittino. E che condannino lo spietato mondo odierno che ha così poche orecchie disponibili. "Così poche e distratte!", commentano fra di loro. Tranne quelle di Anna, un'eccezione.
- Perché fra tante orecchie proprio le sue? Non è difficile rispondere. Anna fin dal giorno in cui, a
- 10 vent'anni, abbandonò l'accademia di Belle Arti, e a ventidue si lasciò sposare dal quarantenne Aldo Bertarotto, magnate del cemento, e a ventisette, col secondo figlio maschio e una nurse di Zurigo,

chiuse il tema discendenza, non ha fatto nient'altro. Troppo duro il mondo della competizione femminile per la sua fragilità psicofisica! Troppo pesante il mestiere di pittrice per la sua sensibilità fine e labile, priva di vere unità di misura! Troppo abituato ai privilegi il suo corpo, per
15 combattere quotidiane battaglie di orari! L'ascolto, invece, si intonava così bene alla sua indole comprensiva, alla sua attitudine a percepire la pelle variegata delle cose... A poco a poco, con dei pretesti, con delle mezze verità dette a se stessa, Anna si è trovata a farne il suo compito, la sua specialità.

Ormai sono passati molti anni. E lei se ne sta tuttora annidata nella medesima poltrona dove passa
20 da una confidenza all'altra, saltellando sul tappeto delle chiacchiere comuni. Eppure a volte ha dei malumori, è insoddisfatta di sé. Che sia la giovinezza che passa? Che sia colpa del marito che le vuole bene in modo così prosaico, come un investimento immobiliare? Che siano i figli, due ragazzetti chiassosi, i quali scalfiscono più la sua energia. Che il suo amore?

No, la ragione è un'altra, un po' più meschina. Da qualche giorno è più sola, il telefono squilla
25 raramente, nessuno mostra il desiderio di parlare con lei. Anna è così convinta della sua attitudine al sentire che, appena gliene manca l'occasione, diventa triste e insicura. Allora a chi sono utile? Si chiede. Dov'è l'errore nel mio modo di vivere? Devo cambiare, ma come? Per fortuna queste domande bussano alla sua coscienza per poco. Come tutte le persone sensitive, Anna non ha alcun senso del dramma. Le manca la forza, per questo. Ha solo il senso della commedia che si svolge in
30 casa e nell'intimo.

Sono circa le sei quando Anna e l'amica più intima, convocata per telefono, siedono fumando con due tazze di tè. I ragazzi sono fuori. Ma chi passi in quel momento nel vestibolo sente un parlare fittissimo. Lucia racconta di sé - ritardi per il divorzio, seccature alla boutique di cose antiche,
35 dissapori con la figlia - mentre Anna, ascoltando, è tutta un frullo interno. Una moltitudine di sensazioni le arrossa le gote. Come si sta bene fra donne! Com'è divertente precipitare dentro i problemi altrui come un equilibrista nella rete! Il suo viso è trasparente, i capelli sono ancora più neri, la bocca, molto rossa, è come un cuore che ride. Passa così un paio d'ore. D'un tratto Lucia dà uno sguardo preoccupato all'orologio. È tardi, ha un appuntamento alle otto e mezzo. In gran fretta
40 indossa il cappotto e infila la porta seguita dall'amica; nell'atrio si danno un bacio sulle guance. "Chiamami, mi raccomando", dice Anna. "Non aspettare che sia io a fare il primo passo". Poi sosta sul portone battendo i piedi per il freddo, fin quando Lucia non ha voltato l'angolo.

Un attimo dopo è sulle scale e le fa lietamente, a salti, come un cardellino balzato su una frasca, che la faccia stormire. Non ha pensieri. Ha solo un tono vitale più alto, un'attesa più energica delle
45 cose comuni. Rapide visioni della vita d'ogni giorno le passano per la mente senza farle alcun male. Sì, tra poco, rumorosi come al solito, irromperanno in sala da pranzo i figli, la domestica porterà in tavola e uno squillo lungo, da fuori, preannuncerà la voce di Aldo al telefono. Lei gli racconterà, con

poche frasi, che cosa ha fatto quel giorno. Sbrigativo, la voce roca, la mente ancora occupata dai numeri, lui le comunicherà l'ora del rientro. Suoneranno le nove. E la ruota del presente compirà il suo giro, spinta avanti dalle abitudini e dal bisogno che si ripetano emozioni già provate. Come può esserne cosciente, Anna? La sua sensibilità si ferma là dove, per secoli, ha sostato cinguettando la maggioranza femminile: anticamere, stanze di passaggio, soglie.

IL VIOLINO (*Erri De Luca*)

Quando morì il nonno mi venne quel potere: fissavo il suo violino e le corde suonavano da sole. Usciva una musica a onde, solfeggio di alveari, api sopra un campo di margherite. Era il violino delle sere, delle domeniche, dei balli. Il nonno lo suonava tornando a casa dal turno di lavoro in miniera. Era la sua destrezza e la sua consolazione. Credo che si lavasse con cura e si cambiasse i panni solo
5 per abbracciare il suo violino.

"Come fai con quelle dita a suonarlo così bene?" Calava preciso sulla tastiera cieca i polpastrelli anneriti, spessi come cuoio, senza uscire di nota. Suonava musiche pensate nei cunicoli, con la luce in fronte e il buoi alle spalle, quando la galleria grondava come la sua fronte. Tornava a casa con quelle note in testa e le faceva uscire a tutta forza e come era possibile che un legno così piccolo
10 avesse tanta voce? Era musica scaturita tra un colpo di piccone e l'altro, suono che stava nella terra e che si liberava dalla scoria sotto i suoi colpi esatti. Estraevo ferro per la miniera e musica per sé, fracassando materia.

La domenica suonava nelle festa i motivi del ballo e dei canti. Mi portava con lui: ero muto ma mi spingeva a provare un grido. Ne usciva un "la" soffocato sul quale accordava il violino. Ridiceva che
15 in galleria il piccone qualche volta produceva la nota colpendo una vena di pietra più compatta. "Tu e il ferro avete un diapason nel corpo." Suonava senza guardare la tastiera. Suonava per tutti e mai per denaro. "La musica si offende." Restò nella galleria crollata, sepolto lontano dal violino. Dopo che mi finirono le lacrime, spuntò quel potere. Fissavo il violino e il violino suonava. Qualcuno mi spiava nell'ombra, sorrideva ascoltando quel gioco. C'è sempre un santo di sentinella a un'infanzia
20 muta.

Ero magro, giravo per i monti, allontanandomi dal villaggio. Crescevo arrampicandomi sulle rocce. Conoscevo gli appigli, le asperità che accolgono appena una falange e che insegnano a distribuire il peso del corpo su minime sporgenze. Non facevo lega con i ragazzi del villaggio, crescevo
25 sapendo che non sarei andato in miniera. Preferivo i precipizi ai cunicoli. A volte, sospeso sopra uno strapiombo, sentivo sassi cadere sfiorandomi, fischiando nell'aria la nota del diapason, il "la". Nel vento veniva una musica a onde che faceva vibrare il mio corpo teso come una vela.

Qualcuno mi osservava da una scalfittura dell'abisso. Seguendo la sua musica salivo più svelto alla cima.

30 Venivano stranieri a visitare le nostre montagne. Provavano sentieri nuovi per salire le cime, tentavano con funi e chiodi una via nelle pareti. Volevano che io andassi con loro con una fune attorno alla vita a insegnare un percorso. Ma scappavo lontano, non ero un cane da stare legato a una corda. Andavo su senza i loro lacci, poi riscendevo per la stessa strada. Quello che sapevo fare in salita, ripetevo in discesa. Una parete di roccia va carezzata a pelo e a contropelo in
35 discesa, quando gli appoggi dovevo cercarli in basso tra le gambe. A volte andavo su di notte per non farmi guardare dai loro cannocchiali. Mi bastava la luna, mi affidavo più ai polpastrelli che agli occhi. Facevano così le dita del nonno che andavano giuste sulla tastiera cieca del violino. Anch'io sentivo dentro il corpo un'esattezza, facendo con i quattro punti d'appoggio la sagoma di un accordo, come le quattro dita di una mano sinistra.

40 Ero muto, dalla mia gola non veniva fuori nessuna canzone, ma nelle orecchie suonava una sfrenata danza di nozze quando, sotto lo strapiombo di un tetto, la mano frugava cieca l'appiglio dell'uscita, aldilà dell'ostacolo spiovente. Allora, se era buono, lasciavo il corpo a dondolare sopra il verde del vuoto, con gli abeti lontani e le chiazze dei pascoli nel fondovalle. Avevo dita dure da reggere due corpi, avevo le dita del nonno.

45 Una volta precipitai, persi la presa e sentii il corpo serrarsi dentro un guscio. Venni giù chiuso come una noce. Sotto di me un ghiaione abbagliante mi accolse nel suo pendio, facendomi rotolare lungo le sue rapide. Non misi le mani a protezione della caduta, nel volo le strinsi sotto le ascelle perché solo quelle ossa non volevo rompermi. Tutto quello che mi ruppì fu il naso, sbattendo la faccia contro l'ultimo sasso. A volte le montagne si scrollano di dosso le formiche.

50 Una scarica di pietre smossa in cima da un corvo basta a scippare via dalla parete le nostre zampette. A volte il vento prova da solo a spingere nel vuoto e soffia, gonfia i panni e fa venire voglia di fare un tuffo nella sua carezza. A me basta spingere un solo dito, il medio, in un buco, in una fessura, per restare all'ancora.

In valle si formavano le prime guide per accompagnare i forestieri sui monti. Un muto era poco
55 adatto. Così seguì un circo passato dal villaggio e imparai i numeri di destrezza degli acrobati. Anch'io mi guadagnai da vivere offrendo il rischio di cadere, saltando da una corda all'altra, eseguendo voli per un pubblico povero sotto tendoni rattoppati.

Dal legno si ricavano due polveri: la segatura o la cenere. I circhi odorano di segatura. L'ho avuta in bocca tante volte cadendo da un appiglio mancato, da una presa viscida. Volteggiavo su
60 un pubblico seduto, ma se precipitavo, si alzavano di scatto secondo una misteriosa legge di contrappeso: al mio tonfo al suolo corrispondeva il loro levarsi in piedi. Seguiva la concitazione del soccorso e nelle case di ognuno potevo immaginare il racconto dell'accaduto, la sorpresa di aver assistito a un caso singolare. Lo spettacolo di un circo deve essere generoso di rischi.

Gli esercizi di un acrobata sono complementari alle movenze di un torero, cercano l'esatto
65 angolo di scampo. C'è un toro e un vuoto che caricano entrambi, sfiorandoli. In verità non so se
nell'arena l'uomo sente di roteare intorno a un abisso, so invece che il buio della pista sotto di
me somigliava alla schiena nera di una bestia infuriata.

Qualche sera potevo sentirmi leggero come l'archetto di violino del nonno che sfiorava le corde
con precisione e in fuga. Qualcuno ammansiva il vuoto e io passavo nell'aria senza sforzo. Una
70 musica cantata a bocca chiusa mi accompagnava in volo.

Prima di diventare vecchio ero già parlato di fratture. Ero rimasto nel circo da inserviente,
montavo e smontavo la volta di tela sotto la quale ogni sera si svolgeva lo spettacolo. In una città di
costa issammo l'impalcatura in uno slargo proprio in faccia al mare. La salsedine la rese scivolosa,
caddi ancora, ma al suolo non c'era la pista con la segatura. Ebbi sangue in bocca, sapore come di
75 cenere.

In ospedale mi appesero a dei fili, tubi, cavi, disteso come una marionetta. Nel letto accanto un
ragazzo stava peggio di me. La sera il camerone si svuotava. Un ragazzo non dovrebbe trovarsi da
solo quando la vita d'improvviso somiglia a un rumore di passi che in una corsia vanno verso il fondo.
Portava gli occhiali. Durante il giorno una infermiera fece per levarglieli e lui pregò di no, di no con
80 una voce sfinita in cui si era irrigidito l'ultimo sforzo di una volontà.

Quella notte udii i suoi rantoli, poi venne il rumore di ferro di branda sbattuto. Nel fremito gli
caddero gli occhiali e tinnirono un limpido, esile "la", urtando per terra. Allora mi scossi, risalii dal
fondo, mi tirai via dal letto staccando fili, tubi e quanto mi legava. In ginocchio cercai sul
pavimento i suoi occhiali. Volevo rimetterglieli, certo una cosa stupida, ma sentivo un'ansia
85 frenetica di farlo. Nel buio si alzò a calmarmi un'aria di violino. Mi sollevai in piedi, vestito di bende
pendenti. Gli posi gli occhiali sul naso. Appena compiuto il gesto caddi a terra. Altri centimetri di
tonfo, gli ultimi, si aggiunsero ai molti metri molte volte volati a precipizio. Ci sono centimetri e
secondi che contengono un riassunto di abissi. Strinsi i denti, la bocca era piena di cenere calda. La
sponda del letto era lontana, la vedevo da terra, alta come un cancello, io fuori. Nelle orecchie
90 sentivo cantare il violino del nonno. L'ultima cosa udita fu il respiro del ragazzo che ricominciava.

IL RACCONTO DELLA RAGAZZA COL CIUFFO.

LA CHITARRA MAGICA (Stefano Benni)

C'era un giovane musicista di nome Peter che suonava la chitarra agli angoli delle strade. Racimolava così i soldi per proseguire gli studi al Conservatorio: voleva diventare una grande rock star. Ma i soldi non bastavano, perché faceva molto freddo e in strada c'erano pochi passanti.

Un giorno, mentre Peter stava suonando "Crossroads" gli si avvicinò un vecchio con un mandolino.

5 - Potresti cedermi il tuo posto? È sopra un tombino e ci fa più caldo.

- Certo - disse Peter che era di animo buono.

- Potresti per favore prestarmi la tua sciarpa? Ho tanto freddo.

- Certo - disse Peter che era di animo buono.

- Potresti darmi un po' di soldi? Oggi non c'è gente, ho raggranellato pochi spiccioli e ho fame.

10 - Certo - disse Peter che eccetera. Aveva solo dieci monete nel cappello e le diede tutte al vecchio.

Allora avvenne un miracolo: il vecchio si trasformò in un omone truccato con rimmel e rossetto, una lunga criniera arancione, una palandrana di lamé e zeppe alte dieci centimetri.

L'omone disse: - Io sono Lucifumàndro, il mago degli effetti speciali. Dato che sei stato buono con me ti regalerò una chitarra fatata. Suona da sola qualsiasi pezzo basta che tu glielo ordini. Ma

15 ricordati: essa può essere usata solo dai puri di cuore. Guai al malvagio che la suonerà! Succederebbero cose orribili!

Ciò detto si udì nell'aria un tremendo accordo di mi settima e il mago sparì. A terra restò una chitarra elettrica a forma di freccia, con la cassa di madreperla e corde d'oro zecchino. Pere la imbracciò e disse:

20 - Suonami "Ehi Joe".

La chitarra si mise a eseguire il pezzo come neanche Jim Hendrix, e Peter non dovette far altro che fingere di suonarla. Si fermò moltissima gente e cominciarono a piovere soldini nel cappello di Peter.

Quando Peter smise di suonare, gli si avvicinò un uomo con un cappotto di caimano. Disse che era un
25 manager discografico e avrebbe fatto di Peter una rock star. Infatti tre mesi dopo Peter era primo in tutte le classifiche americane italiane francesi e malgasce. La sua chitarra a freccia era diventata un simbolo per milioni di giovani e la sua tecnica era invidiata da tutti i chitarristi.

Una notte, dopo uno spettacolo trionfale, Peter credendo di essere solo sul palco, disse alla chitarra di suonargli qualcosa per rilassarsi. La chitarra gli suonò una ninna-nanna. Ma nascosto tra

30 le quinte del teatro c'era il malvagio Black Martin, un chitarrista invidioso del suo successo. Egli scoprì così che la chitarra era magica. Scivolò alle spalle di Peter e gli infilò giù per il collo uno spinotto a tremila volt, uccidendolo. Poi rubò la chitarra e la dipinse di rosso.

La sera dopo, gli artisti erano riuniti in concerto per ricordare Peter prematuramente scomparso. Suonarono Prince, Ponce e Parmentier, Sting, Stingsteen e Stronhaim. Poi salì sul palco il malvagio
35 Black Martin.
Sottovoce ordinò alla chitarra:
- Suonami "Satisfaction".
Sapete cosa accadde?
La chitarra suonò meglio di tutti i Rolling Stones insieme. Così il malvagio Black Martin diventò una
40 rock star e in breve nessuno ricordò più il buon Peter.
Era una chitarra magica con un difetto di fabbricazione.

COINCIDENZE (Stefano Benni)

C'erano nell'ordine una città, un ponte bianco e una sera piovosa. Da un lato del ponte avanzava un uomo con ombrello e cappotto. Dall'altro una donna con cappotto e ombrello. Esattamente al centro del ponte, là dove due leoni di pietra si guardavano in faccia da centocinquant'anni, l'uomo e la donna si fermarono, guardandosi a loro volta. Poi l'uomo parlò:
5 - Gentile signorina, pur non conoscendola, mi permetto di rivolgerle la parola per segnalarle una strana coincidenza, e cioè che questo mese, se non sbaglio, è la quindicesima volta che ci incontriamo esattamente in questo punto.
- Non sbaglia, cortese signore: Oggi è la quindicesima volta.
- Mi consenta inoltre di farle presente che ogni volta abbiamo sottobraccio un libro dello stesso
10 autore.
- Sì, me ne sono resa conto: è il mio autore preferito, e anche il suo, presumo.
- Proprio così. Inoltre, se mi permette, ogni volta che lei mi incontra, arrossisce violentemente, e per qualche strana coincidenza, la stessa cosa succede anche a me.
- Avevo notato anch'io questa bizzarria. Potrei aggiungere che lei accenna un lieve sorriso e
15 sorprendentemente, anch'io faccio lo stesso.
- È davvero incredibile: in più, ogni volta ho l'impressione che il mio cuore batta più in fretta.
- È davvero singolare, signore, è così anche per me, e inoltre mi tremano le mani.
- È una serie di coincidenze davvero fuori del comune. Aggiungerò che, dopo averla incontrata, io provo per alcune ore una sensazione strana e piacevole...
20 - Forse la sensazione di non aver peso, di camminare su una nuvola e di vedere le cose di un colore più vivo?
- Lei ha esattamente descritto il mio stato d'animo. E in questo stato d'animo, io mi metto a fantasticare...

- Un'altra coincidenza! Anch'io sogno che lei è a un passo da me, proprio in questo punto del ponte,
25 e prende le mie mani tra le sue...

- Esattamente. In quel preciso momento dal fiume si sente suonare la sirena di quel battello che chiamano "il battello dell'amore".

- La sua fantasia è incredibilmente uguale alla mia! Nella mia, dopo quel suono un po' melanconico, non so perché, io poso la testa sulla sua spalla.

30 - E io le accarezzo i capelli. Nel fare questo, mi cade l'ombrello: Mi chino a raccogliarlo, lei pure e...

- E trovandoci improvvisamente viso contro viso ci scambiamo un lungo bacio appassionato, e intanto passa un uomo in bicicletta e dice...

- ...Beati voi, beati voi...

Tacquero. Gli occhi del signore brillavano, lo stesso fecero quelli della signorina. In lontananza, si
35 udiva la melanconica sirena di un battello che si avvicinava. Poi lui disse:

- Io credo, signorina, che una serie così impressionante di coincidenze non sia casuale.

- Non lo credo neanche io, signore.

- Voglio dire, qui non si tratta di un particolare, ma di una lunghissima sequenza di particolari. La ragione può essere una sola.

40 - Certo, non possono essercene altre.

- la ragione è - sospirò la signorina - bisognerebbe essere medium, o indovini, o forse cultori di qualche disciplina esoterica per riuscire a spiegare gli strani avvertimenti del destino che quotidianamente echeggiano nella nostra vita.

- In tutti i casi ciò che ci è accaduto è davvero singolare.

45 - Una serie di impressionanti coincidenze, impossibile negarlo.

- Forse un giorno ci sarà una scienza in grado di decifrare tutto questo. Intanto le chiedo scusa del disturbo.

- Nessun disturbo, anzi, è stato un piacere.

- La saluto, gentile signorina.

50 - La saluto, cortese signore.

E se ne andarono di buon passo, ognuno per la sua strada.

LARA (*Stefano Benni*)

Ho sempre saputo di essere diversa fin da quando ero giovane. Non chiedetemi perché. Avevo cambiato pelle poche volte, e vivevo tra i coralli della scalomata centoventi metri sotto il mare.

Già da allora passavo molto tempo in solitudine mentre le mie compagne si rincorrevano scodando, si infilavano nelle tane sfidando i polpi, e mangiavano pesci morti con delicati gesti delle nostre
5 posate naturali, le chele.

Già da allora guardavo in su, verso quel punto misterioso da dove, nelle giornate limpide in cui non c'era burrasca, veniva quella luce, quel colore di un altro pianeta.

Già da allora scrutavo nel fondo, e lanciavo i miei ultrasuoni nell'abisso da dove salivano le mie simili più grandi, i pesci dai grandi occhi allucinati e le piovre sinuose.

10 E più di tutte invidiavo la balena, il grande corpo scuro che poteva precipitare giù, fino ai duemila metri, scomparendo nel buio gelido, ma anche involarsi verso la luce, passandomi vicino con l'occhio ebbro di profondità, senza vedermi, perché ero troppo piccola per lei, una piccola aragosta rossa, brillante come un corallo, ma con un destino diverso da tutte le altre. Il mio nome è Lara.

15 Già da allora sapevo fare qualcosa in più delle mie compagne. Il radar delle mie antenne era più potente del loro, captavo tutti i rumori del mare e potevo riprodurli con facilità, sapevo simulare il canto della balena e la risata del delfino, riuscivo a imitare il sibilo minaccioso che emette la piovra nuotando a propulsione, e a volte con quel sibilo spaventavo le mie compagne, arrivando da lontano. Ma non usavo queste mie capacità per dare spettacolo. Non era un gioco, faceva parte della mia
20 curiosità per il mondo così vasto, e tutto da scoprire. Non mi bastava il mondo di mezzo, la zona delle rocce coralline e delle attinie, dei lenti banchi di paraggi e delle migrazioni dei tonni. Mi piaceva esplorare, su e giù, i misteri della luce e del profondo.

Andavo spesso verso il lato più oscuro del mare, scendevo lungo la parete della scalomata finché la pressione non mi stringeva la corazza in una morsa, finché sentivo tutte le cartilagini scricchiolare
25 e gemere. (Forse è un rumore che avete già sentito, se avete bollito qualcuna di noi.)

Nuotavo verso il buio e incontravo pesci che non avevo mai visto, soli o a branchi, nubi di gamberi e sciame di calamari. Vidi il Pelacodon luminoso passarvi davanti come un riflesso di sole, inseguito da una forma oscura, alata, forse una manta, e dietro passò qualcosa di ancora più grosso, facendo rombare l'acqua e le mie antenne, perché questa è la prima regola del mare:

30 *Nessuno è tanto grande da non incontrare un giorno qualcuno più grande di lui.*

Oh, io ero piccola. Non più di venti centimetri, e non avevo neanche le chele robuste dell'astice, quel prepotente verdastro sempre pronto ad azzuffarsi con noi e mutilarci. Non sapevo neanche mimetizzarmi come la cicala preistorica, non mi nascondevo nella sabbia, come la rana pescatrice,

non avevo per difendermi il nero della seppia né i denti della murena, o i tentacoli della piovra.
35 Avevo la corazza, ma ero un ben misero guerriero. Necrofago, mangiatore di carne morta. E per
mia sfortuna, ero anche carne pregiata.

Una volta scesi fino a quattrocento metri e incontrai le aragoste bianche. Ne avevo sentito parlare
ma non le avevo mai viste. Erano molto grandi, cinque o sei volte più di me, e si muovevano come
40 spettri. Alcune erano trasparenti e potevo vedere la linfa scorrere nelle zampe, nelle antenne, fino
agli occhi. Danzavano (questo mi era già stato raccontato), nuotavano in tondo con lenti battiti di
coda, seguendo un percorso che scendeva a spirale. Ascoltavano la musica della corrente, la
corrente fredda dei calamari che attraversa le acque tiepide in quel punto, quasi un mare dentro
un altro mare.

45 Compresi subito il motivo di quella danza: proprio al centro del girotondo c'era un'aragosta bianca
più grande di tutte. Non batteva più la coda, agitava solo un poco le zampe, a pancia in su: stava
morendo, e le altre la accompagnavano verso il fondo. La grande moribonda scendeva piano,
roteava, si lasciava andare: niente mi sembrò più desiderabile di quella caduta angelica. Ma mentre
risalivo, capii che, nello stesso modo, desideravo la luce sopra di me, l'ascesa vertiginosa, verso un
50 altro mistero.

Quando tornai, le compagne risero di me. Il freddo aveva coperto la mia corazza di una patina
scura, le mie antenne vibravano. Mi chiesero se avessi visto il kraken lungo come sette navi, o
l'astice-lupo che taglia in due le aragoste, una metà la divora e l'altra la possiede, o se avessi
trovato un bel cadavere di marinaio da mangiare. Facci l'imitazione del verso del Celacadonte, disse
55 una. Non mi curai di loro.

Avevo cambiato carapace altre dieci volte, quando infine ebbi dal destino il segno che aspettavo.
Mentre osservavo i perfidi agguati di una rana pescatrice nascosta nella sabbia, scorsi sospesa
nell'acqua un'immensa rete. Oh, non era la prima volta. Avevo visto spesso le mie sciocche amiche
60 precipitarsi sui pesci catturati dalle maglie, avevo voltato la testa quando le avevo viste dibattersi
prigioniere, scuotersi in un'inutile lotta, farsi divorare vive dalle pulci di mare e penzolare
impiccate alle pareti di corda. Ma quella rete era diversa: dietro di essa, per la prima volta, mi
apparve un uomo. Era tutto nero, con lunghe pinne. Sapevo che quello non era il suo aspetto
naturale, ma un travestimento per entrare nel nostro regno. Eppure non sembrava tanto diverso
65 dalle creature del mare. Dietro di sé lasciava una bellissima scia di perle d'aria, alcune piccole e
frenetiche, altre grosse, come meduse, che volavano verso l'alto.

Imparai subito a imitare il loro rumore, il loro scoppio leggero. Capii subito che cosa interessava
l'uomo. Cercava il corallo, il nostro villaggio-albero, la casa dove milioni di piccoli animali vivono
insieme. C'era un bosco di corallo, che conoscevo bene, su una roccia circolare bucata da tante

70 cernie. C'erano voluti anni e anni perché quel bosco fosse costruito. Ora l'uomo ne staccava i rami, e li metteva in una piccola rete. Stava orizzontale sul fondo, nella stessa posizione dei pesci, muoveva lentamente le pinne, e lavorava tranquillo. Tra me e lui c'era la rete. Così non mi spaventai quando mi vide. Forse senza la rete sarei scappata, o forse no. Ma la rete c'era, ed era un ostacolo anche per lui.

75 Mi avvicinai, tanto da potergli vedere gli occhi, dietro la parete trasparente della sua corazza. Mi guardò a sua volta, e con la mano fece un goffo tentativo di passare attraverso le maglie per catturarmi. Pensai che sarebbe stato comico se fosse rimasto impigliato anche lui come una sciocca aragosta, avrei partecipato anch'io al banchetto, non ho mai mangiato un umano, ma in fondo è carne, nient'altro, e dopo un poco frolla e puzza come tutto.

80 Desistette presto dal suo tentativo, e si rimise a lavorare. Poi assunse una posizione diversa, pinne in basso e testa in alto, e risalì verso la luce. Io lo seguii, andava veloce ma riuscii a raggiungerlo. Mi accorsi che mi guardava stupito. Poi la rete che ci separava finì, c'erano solo delle lunghe corde tra noi, ma l'uomo non fece più nessun tentativo per catturarmi, capii che aveva fretta di risalire, che il mare in quel momento gli faceva paura. Improvvisamente si fermò, aggrappato a una corda
85 che veniva dall'alto, dove si vedeva chiaramente la pancia bianca di una barca. Si fermò come istupidito.

Si tolse dalla schiena la macchina che lo faceva respirare e fare bolle, e dall'alto gliene calarono un'altra. Ora stava fermo, e respirava calmo. Forse non voleva tornare più su, si trovava bene lì. Mi misi a girargli attorno. Pensavo che avremmo potuto fare amicizia. In fondo eravamo in una zona
90 intermedia, là dove non c'è più il buio profondo e la luce non è ancora accecante, dove passa la corrente tiepida, dove giocano i delfini. Così provai con le antenne a sentire la consistenza di una delle sue pinne. Lui mi guardava e sembrava interessato ai miei movimenti. Gli vidi in mano una lastra nera, su cui tracciò dei segni. La legò a una corda, tirò e la lastra nera salì verso la luce. Ora aspettava qualcosa. Dall'alto scese un oggetto oblungo. Proprio all'ultimo momento vidi che aveva in
95 cima un arpione, un dente a tre punte. Intuii il pericolo e scappai. L'arpione mi sibilò vicino con tutta la sua cattiveria e terminò la sua corsa con una capriola violenta.

Non era facile fare amicizia con l'uomo, i delfini me l'avevano detto, eppure avevo voluto provare. Ma quel giorno avevo anche capito che il mio destino mi portava su, verso il mondo della luce.

E il destino si compì, dieci cambi di corazza dopo. Ormai ero un'aragosta grossa e rispettata, avevo
100 già avuto trecentomila figli, anche se forse solo due o tre erano riusciti a diventare adulti. Ero così esperta e veloce da sfuggire a qualsiasi piovra, a volte zigzagavo spudoratamente attraverso i tentacoli protesi. Non temevo neanche le risse con gli astici. Non poteva durare: troppa sicurezza non è un buon modo per sopravvivere, in mare.

Così un giorno, mentre nuotavo pigramente all'indietro, sentii vicina la presenza della rete. Il mio
105 sistema radar me ne aveva già fatte evitare tante, e quella rete aveva le maglie molto larghe: volli

provare il brivido di passarci in mezzo. Ci riuscii. Ma dietro la prima rete c'era una seconda rete più sottile. Ebbi solo un breve attimo di panico, mi dibattei, storpiandomi la chela. Poi mi calmai. Appesa, imprigionata, attesi il mio destino. Non dovetti aspettare molto. Mi fu risparmiata la tortura di essere mordicchiata dalle pulci di mare. La rete iniziò a muoversi. Vidi che saliva verso
110 levante, e che la pancia bianca della barca si stava avvicinando. Quando fu proprio sopra, la rete iniziò a salire più in fretta. Non fu piacevole. Anche se le aragoste possono sopportare grandi sbalzi di pressione, la paura di quella ascesa verso la luce bianca mi torceva la corazza, mi riempiva il cuore, che non ho.

Salii ancora, intontita. Sbattei contro la parete della barca. La luce mi accecò, persi i sensi. Poi
115 sentii un tentacolo che delicatamente mi liberava dalla rete. E VIDI. Vidi il vostro mondo, o una parte del vostro mondo, vidi i pesci agonizzare tutto intorno con la vescica natatoria esplosa. Vidi quattro o cinque umani, vidi come erano veramente, non somigliavano a nessuna creatura marina: forse nel volto, alla testuggine. Mi misero in un'acqua fetida dentro una scatola buia, assieme ad altre quattro o cinque compagne, e tutte gridavano, piangevano, facevano domande assurde del
120 tipo: e ora che ne sarà di noi? Sul fondo della vasca, in grugnito, c'era un astice. Aveva le chele legate, gli ele avevano legate gli uomini, perché non ci facesse male, perché non rovinasse le nostre carni delicate. Mi insultò. Gli pisciai in faccia.

Ora vorrei provare a dirvi dove mi trovo. In un "frigorifero", questa è la parola, se ho ben capito.
125 Sono dunque ancora viva, anche se un po' stordita e congelata. Mi hanno cambiato posto tante volte, ho vissuto un mese in un posto che chiamano vasca di mantenimento, insieme ad altre duecento colleghe, a qualche astice ammanettato e a una cernia mascotte.

Poi un giorno sono stata "comprata". Il capo della pescheria, un uomo che ci chiama "le mie ballerine", è entrato insieme a un altro uomo, uno che parlava da importante (la voce, negli umani,
130 segna le gerarchie). Ci hanno guardate tutte, una per una, e poi hanno scelto me e un'altra che chiamiamo la Grassa. Ci hanno sbattuto insieme in una busta di plastica una sopra l'altra, con la Grassa che non stava mai ferma e piangeva e mi chiedeva se per pietà la uccidevo perché non voleva soffrire. Grassa e tragica. Poi l'uomo mi ha portato nella sua casa e siamo state divise, in questo frigorifero. La Grassa, che stava tirando gli ultimi, l'hanno messa sopra, in un reparto da
135 dove viene un vento gelido. Io sono stata messa in uno scatolone di vetro, insieme a una salma di branzino da tre chili. Mi ci son sdraiata sopra, era un lettone gelido e un po' umido. E ho aspettato. Quella sera hanno preso la Grassa, e io ho spento il radar, perché non mi andava di sentire tutte le sue lamentele e le volontà testamentarie prima di morire. Ho riacceso le antenne solo un attimo. Mi ha comunicato che, bontà loro, gli umani ti fanno morire nel tuo elemento: l'acqua. Poi ho sentito
140 distintamente il messaggio: "aiuto, che caldo". Poi basta: addio alla Grassa. Ho dormito tutta la notte, mentre il frigorifero ronzava e ogni tanto si apriva e un uomo sudato tirava fuori acqua e

liquidi di vari colori. A un certo punto mi ha anche guardato. Stavo immobile, sospettosa. Allora mi ha tirato per un'antenna. Mi sono mossa. Ha detto, meno male è ancora viva. Che buon cuore. Capisco tutto quello che dicono ormai, ogni suono e vibrazione, ascolto ogni loro discorso.

145

Bene, stasera il mio destino si compie. Mi hanno preso, mi hanno legato e ora il padrone di casa mi porta verso la camera della morte, mi tiene davanti a sé a braccia protese, come una vittima sacrificale. Ed ecco in fondo la pentola fatale, il fumo che esce, e quattro persone che lanciano gridolini di finto orrore, oh dio poverina, sento dire, una donna fa finta di non voler guardare ma
150 sbircia, un'altra sghignazza, sembra deriderla, un uomo fa la faccia seria per sottolineare che lui non è un sadico, ma purtroppo questa è la legge della natura; il quarto invece è rosso, eccitato e si vede che la scena gli piace. Ecco che il boia mi tiene sopra la pentola. Sento un gran caldo, un altro gridolino di donna e il boia ha un momento di esitazione, sa che mi deve ficcare dentro in un colpo, se non con una codata lo ustiono. Si prepara a uccidermi, trattiene il respiro, anche tutti gli altri lo
155 trattengono, il sole si ferma in cielo e le onde si fermano nel mare, capisco che quell'attimo di silenzio cosmico è ciò che aspettavo. Alzo un'antenna, come un dito puntato verso il suo viso e imitando la voce umana, con uno scricchiolante falsetto gli dico:

- Ma lei, ci crede nella reincarnazione?

E adesso fatti loro. Io, da questo momento, non parlerò più, vengano pure gli scienziati e le
160 televisioni di tutto il mondo. Se ho capito la parola.

SCHELETRI SENZA ARMADIO (*Carmen Covito*)

Le cassette saranno venti o trenta, gialle, di plastica, del tipo che si usa per la frutta e la verdura. I morti, infatti, hanno colori che variano dal bianco-cavolfiore al marrone-patata, e non prendono neanche molto spazio. Spero di non sembrare delusa, ma è difficile fare le meraviglie su queste
5 insalatine miste di bastoncini secchi e laminette disidratate. Non si capirebbe che sono scheletri, se dentro ogni cassetta non rotondeggiasse un teschio, bello lucido come una verza viola.

La lucentezza, ci ha spiegato il dottor Parker, dipende dal moderno trattamento con le speciali resine consolidanti che rimediano alla fragilità di simili reperti. Lui, comunque, maneggia le cassette con cautela, reggendole a due mani mentre le sposta da una pila all'altra. Mimmo sta guardando lo scheletro ricomposto sul tavolo: perlustra osso per osso attentamente, serio come se
10 gli toccasse dare un voto all'esattezza della ricostruzione, ma forse sta soltanto ripassando quel po' di anatomia che imparano al liceo (mio nipote ha sempre dato soddisfazione, a scuola). Il puzzle che biancheggia sul tavolo a me, invece, fa venire da ridere, perché il teschio appoggiato là in fondo alla sequela di vertebre staccate sembra che sgrani le orbite, stupito di trovarsi davanti

quella specie di corpo così piatto.

15 "Mi ricorda un cartone inanimato" bisbiglio a Mimmo. "No? Gli sono passati sopra con una schiacciasassi..."

Mio nipote rifiuta di lasciarsi coinvolgere e mi inchioda con uno sguardo tragico. Ha gli occhi grandi, verdi con venature d'oro, come i fianchi di certi pesci tropicali. A volte mi domando che cosa ci può essere in comune tra me e questo ragazzo tanto bello: ma a sedici anni anch'io mancavo
20 di umorismo, e dopotutto sua madre, mia sorella, aveva da giovane gli stessi occhi marini, la stessa pelle densa e questa stessa massa di riccioloni neri e tempestosi. Il dottor Parker è biondo, spigoloso, molto anglosassone: quando sul treno della Circumvesuviana l'ho sorpreso a guardare fisso Mimmo, è arrossito e si è messo subito a frugare dentro il fornello della pipa, spenta.

"Eccolo qui!" dice, e arriva tutto eccitato con la cassetta gialla che ha scovato tra le altre, ce la
25 appoggia sul tavolo, accarezza il nuovo teschio plastificato e lo alza fino alla testa di Mimmo. Dice: "Fantastico!".

Io sul treno l'avevo riconosciuto: questo paleontologo americano è famoso, la sua fotografia è comparsa su tutti i rotocalchi un paio di mesi fa quando, in mancanza di argomenti freschi, si è tornati sul caso di Ercolano. A pensarci, è una bella storia: dopo quasi due secoli di scavi pareva
30 proprio che gli antichi abitanti avessero avuto il tempo di salvarsi tutti quanti dall'eruzione del Vesuvio, abbandonando all'ondata di fango case vuote, papiri, affreschi e statue, e invece no. Sono saltati fuori tutti assieme, gli scheletri, pigiati sotto gli archi del porto e sulla spiaggia, con il loro corredo di patetici fagottelli e pignatte. È stato trovato anche un cavallo. Adesso il dottor Parker, che ha una borsa di studio della fondazione Rockefeller e una fellowship di non so quale università,
35 prepara un libro sulle malattie, epidemiche e endemiche, dell'età antica. Pensa di poter confermare anche l'ipotesi di quello storico audace che vorrebbe far dipendere il crollo dell'impero romano da un avvelenamento progressivo e di massa: le tubature dell'acqua erano, al tempo, di piombo. E uno dei sintomi più certi di questo tipo di intossicazione è la perdita della lucidità mentale. Di conseguenza, il tardo impero è andato in crisi per l'aumento dei cretini. I barbari bevevano birra,
40 loro: mica scemi già allora.

"Fantastico" Ti rassomiglia in tutto" sta dicendo l'americano a Mimmo. "Un metro e settantadue di altezza, arco sopracciliare poco rilevato, zigomi alti e naso greco, tratti decisi. Un giovane che faceva senz'altro molto sport, probabilmente lancio del disco. Vedi?" e posa il teschio, impugna due ossa lunghe, spiega che l'omero destro risulta sovradimensionato, lievemente ma in modo
45 misurabile.

Mimmo gli dice che lui, invece, gioca a tennis.

Mi domando fino a che punto è veramente ingenuo. Ho tentato un sondaggio, qualche volta, ma ho dovuto fermarmi davanti a una barriera di opacità, forse artefatta, forse naturale: io per lui sono solo una zia zitella che fa discorsi curiosi, perché vive al Nord e quando torna a Napoli per le

50 vacanze si comporta da extraterrestre. Forse lo diverto. Gli dico che dovrebbe smettere di lasciarsi chiamare Mimmo, e che il suo vero nome, Domenico, non è da buttar via, ma lui fa un sorrisetto, scrolla le spalle e borbotta un "vabbe', cioè, che differenza c'è?", come se non riuscisse a percepire la mielosità di quel diminutivo ridicolo. Poi dice "Se tu mi vuoi chiamare Domenico, per me..." e riscrolla le spalle. Se gli chiedo di accompagnarmi in giro, a fare compere a Sorrento, a teatro, al mare, lui viene sempre. Forse non ha amici, probabilmente non ha la ragazza: non ne parla, comunque. È tutto muscoli, eppure a me dà l'impressione di essere fatto di una pasta molle, pronta a cedere a qualunque pressione e a modellarsi sulle aspettative di chi, di volta in volta, mostra di interessarsi a lui. Mi irrita. Penso che gli ci vorrebbe un tutore, come alle piante che non hanno un fusto o una spina dorsale. Io saprei come raddrizzarlo, se non si fosse sempre tra me e lui questa lontananza dalla quale arrivo e nella quale lo sguardo gommoso di Mimmo mi respinge appena tento di dargli un consiglio. Di sua madre non ho stima: ha smesso di lavorare quando si è sposata e adesso è una beota casalinga che, a forza di assaggiare ragù cotti a fuoco lento, rotola verso il centinaio di chili. Mio cognato, che fa l'architetto e alla forma ci tiene, la tradisce con molta discrezione. Si erano conosciuti in studio, quando lei, diplomata da poco in figurino e arredamento, stava già andando a passi svelti verso la professione libera. Fa rabbia vederla così ferma, sfatta, felice. Mi compiange, perfino. Con il marito non si può parlare di niente: non c'è mai. Quindi, se ho intavolato una conversazione da treno con il dottor Parker e l'ho quasi costretto ad invitarci a scendere alla sua stazione per venire agli scavi e dare un'occhiata al reperto che, sosteneva lui, era il prototipo del mio giovane amico o parente, che per questo l'aveva tanto colpito, dice lui, non l'ho fatto solo per la curiosità di esaminare personalmente e da vicino questi residui di antenati. Ho pensato che fosse una buona occasione per rivoltare un po' le carte, in fondo non c'è nulla di male se un distinto professore si lascia affascinare dalla copia vivente di un antico romano, e in ogni caso a Mimmo una scossetta gli ci vuole. Intanto, capirò se gli piacciono le donne oppure gli uomini, perché lui di sicuro non me lo dirà mai: e io lo debbo sapere, se voglio programargli un futuro a modo mio.

Però adesso mi sento a disagio. Trovo che rivestire di carne viva uno scheletro usato è di cattivo gusto, come... ecco, come una tirchieria dei sentimenti. Questo Parker mi fa proprio venire in mente quegli automobilisti che invece di comprare gomme nuove si accontentano di gomme rigenerate.

80 "Molte grazie, professore, ma dobbiamo andare."

Mimmo, una volta tanto, protesta. E il dottor Parker sembra così mortificato e dispiaciuto che, di colpo, mi invento un forte attacco di claustrofobia.

"Ti aspetto fuori" dico a mio nipote. "Non fare perdere troppo tempo al dottore."

"Ma si figuri, signora! Per me è un piacere" e il paleosteopatologo mi pilota alla porta premuroso, col suo eritema da imbarazzo che gli colora le guance di rosso. È simpatico, va'. E a me Ercolano

piace. Questi scavi sono meno affollati di quelli di Pompei, ricordo che ci venivo spesso ai tempi della scuola. Qui di città romana c'è soltanto uno spicchio: l'ordinato reticolo di cardì e decumani si interrompe contro il gran muro giallo che strapiomba dall'orlo della città moderna. Più di metà dei monumenti sono sepolti irrimediabilmente sotto tonnellate di roccia vulcanica e di informe
90 urbanismo. Mentre scendo per la rampa a spirale che digrada verso lo strato antico, ho l'illusione che l'orizzonte si sollevi e liquidi il passato recente. Da ragazza, nei miei sogni di rabbia stavo lì a incitare il Vesuvio: un'eruzione, dàì, che ti costa?, e io potrei restare qui come unica superstite, liberata da tutta questa gente che detesto, papà, mamma, professoresse, zie, politici corrotti e camorristi.

95 Ma per me la montagna non si mosse. Solitamente bifida come un corno dogale o una scarpa da donna a tacco in su, da questa prospettiva appare invece perfettamente conica. I suoi fianchi hanno una tinta fredda, fra l'antracite e il glicine.

Ora attraverso la passerella che scavalca il fosso dove un paio di manovali scavano riportando alla luce roba antica, forse qualche altro attaccapanni per le fantasie prêt-à-porter del dottor Parker.

100 Devo avere una memoria nei piedi, perché senza accorgermene sto andando verso un punto preciso della zona archeologica. L'altare della palestra è proprio come lo ricordavo, intatto. Era venuta a me, credo, l'idea di dare un po' di movimento alle solite foto delle gite scolastiche inventando istantanee messe in scena: allora esercitavo un discreto ascendente sulla mia classe e mi era stato facile convincere uno dei ragazzi a scalare la nicchia e a impostarsi là sopra in una posa da divinità,
105 una qualunque. Nella fotografia che ho a casa è una divinità venuta senza testa, perciò non so chi fosse a interpretare il ruolo. Gianna e Nunzia invece si riconoscono benissimo: credevano di impersonare due sacerdotesse o vestali o qualcosa del genere, mentre la foto le rivela proprio per quello che erano, due oche da Campidoglio. Chissà poi che fine avranno fatto, forse insegnano. Ho perduto di vista tutti, quando sono andata su al Nord. D'autorità, mi ero presa la parte principale,
110 quella del sacrificatore, e faccio finta di impugnare un coltello pretendendomi verso il piano dell'ara con una smorfia crudele quasi vera. La vittima distesa sul marmo era, ovviamente, la mia amica Ilde. Si chiamava in realtà Casilde, e ne dava la colpa a una nonna che si era preoccupata solo di far passare ai posteri quel suo orribile nome, senza nessun riguardo per lei che lo sentiva troppo pesante per le sue spalle fragili. Era snella, Ilde, piccolina: bassa. Di scarpe portava il
115 trentaquattro, sognava tacchi a spillo e era costretta a mettersi insulsi mocassini da bambina. Io, per affetto, la riducevo ancora e la chiamavo semplicemente Dè. Mi piaceva proteggerla, tenerle un braccio attorno al collo, consigliarla, perché era timidissima, incerta, e non prendeva mai nessuna posizione su niente.

Occupava pochissimo spazio. Credo che basterebbe un quarto di cassetta gialla, per lei.

120 Non so perché continuo a vedermi davanti quella vecchia fotografia. Sfogliare gli strati del passato è un esercizio scomodo. Cammino verso il prossimo isolato, dove c'è un edificio a due piani,

conservato benissimo. La porta d'ingresso è deturpata da un grassone seduto, che si fa scivolare dalla bocca l'offerta di farmi fare un giro turistico speciale, certe cosarelle sfiziose, dice. Immagino che alluda agli affreschi erotici e sto per ricordargli che quel giro me l'ha già fatto fare
125 venticinque anni fa, quando era proibitissimo. Però mi rendo conto in tempo che non si può trattare dello stesso grassone: questo qua non è abbastanza anziano. Strano, però, come si rassomigliano. Io quella faccia viscida non l'ho mai dimenticata. Sarà un figlio o un fratello, e, chissà, forse la volgarità è ereditaria come i tratti somatici. Fingo di non aver sentito e, non sapendo bene cosa fare, salgo direttamente al piano superiore, dove si può vedere uno dei pochi appartamenti popolari
130 dell'epoca romana che ci sono rimasti. Sono stanze microscopiche, con la finestrella che affaccia sul cortile, il soffitto molto basso e lo spazio appena appena per un lettino corto. Dè ci sarebbe stata su misura. Lei i divieti li rispettava tutti, comportandosi da brava bambina anche a diciassette anni. Io, che a parole ero spregiudicata, mi divertivo a darle scandalo: una volta per scherzo le scambiai la versione d'inglese con un testo che avevo ricopiato da un giornale porno
135 che va a sapere come ero riuscita a procurarmi (ah, sì, era un foglio volante che qualche pescivendolo distratto aveva usato per fare su il cartoccio delle alici), e lei non capì niente, però non perse tempo a meravigliarsi, cominciò a tradurre meglio che poteva. Ogni "fallo" diventò un "do it". Avrei dovuto arrendermi al suo candore, ma se mi fossi arresa a tutto ciò che mi irritava e mi faceva tenerezza adesso non sarei caposezione della sezione commerciale della più grossa ditta di
140 mangimi industriali della Lombardia: starei ancora prendendo ordini da qualunque impiegatuccio di secondo livello. E nessuno può dire che la mia carriera è cominciata in qualche letto. Sono sempre stata bruttina, e poi, da quando mi successe quella storia, non ho più voluto addossarmi faccende di sesso: penso che sia una cosa da far fare agli altri, perché sono sicura che agli altri faccia bene. Dè sembrava contenta quando, con una fatica dannata, finalmente la convinsi che era un peccato
145 perdere un corteggiatore assiduo e innamorato come quell'Enzo che le andava appresso in quarta ragioneria e non si scoraggiava per le sue fughe.

Io, quando il guardiano degli scavi mi aveva messo addosso quelle mani sudate e poi... be', io mi ero disgustata degli uomini una volta per tutte, però questo non significava che per lei non sarebbe stato diverso: Enzo era piccolino come Dè, gentile, molto a modo, non grasso, e soprattutto
150 giovane. Li vedevo bene insieme. Immaginavo che mi sarebbero stati grati. Non è certo colpa mia se combinarono un pasticcio. L'aborto allora non era legale, ma se Dè avesse avuto un po' della fiducia che credevo di essermi meritata, se fosse venuta a raccontarmi del suo guaio, avrei saputo aiutarla: c'ero appena passata anch'io, e conoscevo l'indirizzo giusto. Ma lei preferì starsene zitta e bevve mezzo litro di varechina.

155 La claustrofobia che mi sono inventata ora mi sta venendo davvero. Devo uscire da questo vecchio nido di fantasmi. Guarderò avanti, come ho sempre fatto. Per Mimmo voglio organizzare un bel futuro: se mi dà retta, tra un paio d'anni, appena avrà preso la sua maturità, potrà venire via da

questo ambiente soffocato in cui vive come un mollusco. Penso che gli farò frequentare la Bocconi. Il padre ha abbastanza denaro per mantenerlo, ma se per caso non fosse d'accordo sul mio
160 progetto, Mimmo lo manterrò io. Ho una stanza per gli ospiti che non adopero mai: può starci lui, e se vuole potrà portare anche la ragazza, o il ragazzo. A me basta che faccia un po' di compagnia. Eccolo che è venuto a cercarmi. Si guarda attorno con un'aria un po' smarrita. Lui in questi scavi non c'è mai venuto prima, come capita quando si abita a quattro passi da monumenti famosi. Lo chiamo, sussulta, poi mi vede.

165 "Ah, zia. Stai bene?"

"Sì, sì. E tu? La lezione è stata interessante?"

Mimmo sembra più dritto, meno dinoccolato del solito, come se adesso avesse veramente uno scheletro dentro. Mi dirà se è successo qualcosa, tra lui e Parker? Potrebbe farlo: sa benissimo che sono di vedute panoramiche, io.

170 "Eh. Quella roba là è forte. Non ne avevo idea. Anzi, mi è venuta voglia di fare medicina invece che architettura come vuole papà. Così, dopo, potrei specializzarmi anch'io in cose così."

"Paleopatologia?"

"Eh. Come lavoro è forte. È come fare, non so, il detective temporale. Capisci, no? E qui di materiale da studiare ce n'è per tutti... John dice che, in futuro, potrei diventare una personalità

175 senza spostarmi da Napoli."

Io mi metto a ridere. Mimmo si offende, credo, perché fa il broncio e si incammina lentamente, seguendo, un piede dopo l'altro, la linea netta incisa nelle lastre di pavimentazione dal passaggio di carri che adesso sono polvere. Non rido di lui. È solo che all'improvviso mi è sembrata buffa la vita: il dottor Parker, dunque, gioca il mio stesso gioco, è una zia infida che dà buoni consigli, come me.

180 Voglio sapere fino a quale punto sono stata sconfitta.

"Ottima idea" dico a Mimmo, fingendo animazione. "Potresti anche provare a chiedergli se magari ti lascia venir

qui qualche volta a vederlo lavorare. Così ti rendi conto delle difficoltà..."

"Eh, gliel'ho chiesto subito" risponde lui, girandosi. Per un attimo ho l'impressione che nel fondo dei
185 suoi occhi brilli una luce nuova, di ironia. Ma sarà un caso, forse il riflesso del sole sulle pietre. Adesso batte a picco, fastidioso, e ci costringe a camminare a testa bassa, senza guardarci in faccia.

DI NUOVO LUNEDÌ (*Susanna Tamaro*)

- Caro diario, di nuovo lunedì. Oggi è la prima vera giornata d'autunno: c'è vento e le foglie, finalmente gialle, volteggiano in aria. Per il calendario sarebbe già dovuto iniziare da molto ma con questi buchi nell'atmosfera, ormai, non si può essere certi di niente, neanche della regolarità delle stagioni. Chissà come sarà il futuro!? Ogni tanto me lo chiedo. Penso alla piccola Dorrie,
- 5 naturalmente, non a me e a Jeff. A proposito, oggi sono sei anni esatti che sta assieme a noi. Non me ne sono ricordata io ma la mia assistente della casa editrice. Al bar ha voluto a tutti i costi farmi bere un calice di vino frizzante. Solo quando lo ha alzato dicendo "Al vostro piccolo cucciolo!" ho capito. Già, l'anniversario. Una specie di secondo compleanno. Il giorno in cui è nata e il giorno in cui l'abbiamo adottata. Ricordo perfettamente l'emozione mia e di Jeff. Non si sapeva quand'era
- 10 nata, né dove. Era stata una guardia notturna a trovarla in un bottino della spazzatura. Era bianca, forse di origine ispanica. Nera o gialla sarebbe andata comunque bene. Dal momento in cui la nostra impossibilità di avere figli era stata accertata non avevamo desiderato altro. Appena usciti dall'istituto, Jeff, stringendola tra le braccia ha esclamato: "Nella spazzatura! Sembra una favola di quelle che pubblichi tu!"
- 15 Una favola, già! Proprio di questo abbiamo parlato nella riunione redazionale di oggi. Dobbiamo aprire una nuova collana per i bambini tra i sei e i dieci anni. Laurie, la mia socia, sostiene che è il momento di tirare fuori storie terrificanti. È questo che vogliono i bambini, mostri, streghe, giganti con la bava, patrigni terribili e carnivori. Io naturalmente sono contraria. Penso che ai bambini bisogna offrire il meglio, farli sognare: sono così teneri, fragili, ricchi di fantasia.
- 20 La sera Jeff e io siamo usciti a cena. Mi ha portata in quel localino italiano dove andavamo appena sposati. Non ha accennato all'anniversario di Dorrie, ma sono quasi certa che mi ha portato fuori proprio per questo, per festeggiarlo. È così discreto, Jeff, così assolutamente ipersensibile. Tante volte, al momento di andare a dormire mi domando cosa sarebbe stata la mia vita senza di lui. Non so rispondere. Del resto sono felice così, cosa importa saperlo?
- 25 P.S. Tornando a casa, sono inciampata per le scale: Non so come sia successo, ma deve essere stato buffo vedermi ruzzolare giù come un sacco di patate. Jeff era un po' preoccupato, ma io rialzandomi gli ho detto "niente di grave". Allora ci siamo messi a ridere di cuore.

Caro diario, ieri con quella caduta sono stata troppo ottimista. Stamattina, infatti, nello svegliarmi

30 mi sono resa conto di avere dei dolori in tutto il corpo. In bagno, poi, guardandomi nello specchio, la sorpresa. Un occhio nero e viola, come quello di un pugile.

Jeff non era accanto a me, era già uscito. Il suo lavoro lo assorbe talmente che alle volte non so dove trova le forze per andare avanti!

Comunque, per oggi, ho deciso di non andare alla casa editrice. Mi godrò una giornata a casa, con la
35 piccola Dorrie. Piove intensamente e quando tornerà da scuola ci infileremo sotto le coperte e le
racconterò fiabe fino all'ora di cena. Lei, come sempre, vorrà sentire di Barbablù o Pollicino, e io,
come sempre, cercherò di raccontarle Cenerentola. Nello sguardo della piccola ogni tanto c'è
un'ombra che non mi piace. Riesco a vincerla e a farla sparire con le mie storie, con la dolcezza
della persuasione.

40

Sono le dieci di sera adesso. Il pomeriggio è andato secondo il programma. A letto a guardare la
pioggia cadere, a raccontare fiabe; ci siamo alzate appena verso le cinque. Dorrie doveva fare un
compito scritto per domani. Tema «Il mio papà». Lei che ha tanta facilità a scrivere, questa volta
mi guardava smarrita, con la penna sospesa in aria sopra il foglio bianco. Così l'ho aiutata. Capisco,
45 ho detto, che non sai cosa scrivere; il papà è talmente meraviglioso che è difficile trovare un
argomento da cui cominciare! Le ho suggerito poi di scrivere che faceva l'avvocato, che difendeva
sempre i poveri, somigliava a Robin Hood in qualche modo: alto, forte, così forte che avrebbe
potuto soffocare un elefante con due dita o sollevarci entrambe sopra la balaustra del balcone
senza nessuno sforzo, come se fossimo due fogli di carta. Allora, vinta la perplessità, ha iniziato a
50 scrivere, ha scritto per un'ora intera, concentrata e attenta.

Jeff, questa sera, non è venuto a cena; il lavoro certe volte lo assorbe a tal punto che non ha
neppure il tempo di telefonarmi. D'altra parte questa sera non c'era cena. Jeff ha voluto che
iniziassimo una nuova dieta. Una sera sì e una sera no, acqua bollente. È di un medico californiano.
55 Purifica, dice, rende i pensieri leggeri. È vero, dopo una settimana io mi sento già meglio. Con tutte
quelle porcherie che ci sono nell'aria e che mangiamo è proprio necessario fare una pulizia
interiore. Essere limpidi dentro, nell'anima e nel corpo. Questo è il suo programma. La piccola
Dorrie ha fatto un po' di storie. Voleva il cornflakes con il latte, non l'acqua bollente. Con calma le
ho spiegato che papà sa che ci fa bene. Si è convinta presto, ha bevuto l'acqua calda soffiandoci
60 sopra come se fosse brodo. Appena ha finito l'ho messa a letto. Tra le coperte, come ogni sera ha
subito cercato l'orsacchiotto e se l'è stretto con forza al petto.

Mentre uscivo mi ha chiesto se potevo chiudere la porta a chiave. Sciocchina, le ho detto, l'unica
porta che si chiude a chiave è quella di casa! Naturalmente ho lasciato la porta aperta, con la luce
del corridoio che inondava il letto. Me l'aspettavo. A quest'età le paure notturne sono molto
65 frequenti. Proprio per questo bisogna essere rassicuranti, offrire la luce dove si teme il buio. E
infatti il piccolo stratagemma ha avuto effetto immediato. Dorrie si è addormentata quasi subito e
senza fare altre domande.

In salotto ho lavorato ai ferri fin oltre mezzanotte. Le sto facendo un pullover aperto, con i
bottoni davanti. Il colore è il suo preferito, verde bottiglia. Sul lato sinistro ricamerò delle casette

70 sovrastate dal sole e dall'arcobaleno.

Caro diario, oggi sono tornata alla casa editrice. Alle nove abbiamo avuto una riunione per quella famosa collana. Laurie insiste con le sue idee e io non cedo con le mie. Ieri sera, prima di andare a dormire sono passata a controllare il sonno di Dorrie. Dormiva come un cucciolo stanco e felice
75 aggrappata al suo orsacchiotto. Così, con quell'immagine in mente, ho spiegato a Laurie che lei, non avendo figli, certe cose non le può comprendere. Non si può turbare la loro serenità con assurde storie di mostri. Sul momento ha incassato con un sorriso neutro e non ha risposto niente; solo più tardi, alla fine della riunione, mi si è avvicinata e, con le labbra strette, mi ha chiesto cosa mi ero fatta sull'occhio. Le ho risposto la verità, che ero caduta per le scale. Allora lei ha alzato le spalle
80 e ha detto stupita: «Ti succede un po' spesso ultimamente, no? Non avrai mica qualche problema al labirinto?»

Ha insistito a lungo poi per darmi l'indirizzo di uno specialista dei centri dell'equilibrio che ha già curato una sua amica. Alla fine ho preso il bigliettino con il numero di telefono e senza guardare l'ho messo nella borsetta assieme a tutte le altre carte.

85 Dopo pranzo ho lasciato la casa editrice alle tre. La nuova maestra di Dorrie mi aveva chiamato per un colloquio. Non mi sono preoccupata troppo. Sapevo già quello che voleva dirmi. La bambina è magra, disattenta, sembra deperita. Non è la prima volta che succede. Ho ripetuto a questa maestra ciò che avevo già detto alle altre: non si sa da chi sia venuta al mondo, le prime ore le ha trascorse tra i detriti, nel disagio più totale. È abbastanza comprensibile che non sia proprio
90 uguale agli altri bambini. Ci siamo lasciate da buone amiche. Congedandomi mi ha chiesto se per caso avessi subito un tamponamento con l'auto. Le ho risposto che per chi ha la pressione bassa è difficile la mattina vedere le mensole della cucina, anche se stanno lì da sempre. Abbiamo riso. Anche lei soffre di capogiri da pressione.

Nel tragitto da scuola a casa, Dorrie, la mano nella mia mano, ha sempre camminato con lo sguardo
95 basso. «Hai ragione», le ho detto allora, «anch'io alla tua età facevo così, non c'è niente di più bello che guardare le foglie gialle per terra.»

Jeff era già rientrato. Stava disteso sul letto con ancora le scarpe ai piedi e la giacca addosso. Le serrande erano abbassate, le luci spente. Ho capito subito: uno dei suoi soliti mal di testa da superlavoro. Per non disturbarlo, senza accendere le luci, ho messo immediatamente Dorrie a letto
100 e l'ho raggiunto in stanza. Fa bene ogni tanto andare a dormire il pomeriggio anziché alla sera.

A metà della notte un imprevisto, Dorrie, in pigiama e con l'orsacchiotto in mano, è comparsa sulla porta. Prima piano, con voce bassa, poi più forte ha detto di avere una terribile fame. Per un po' l'abbiamo ignorata: non bisogna impietosirsi per tutti i loro capricci! Poi, giacché insisteva, Jeff l'ha pregata di non fare storie e di tornarsene a letto: c'erano tanti bambini al mondo con più fame di
105 lei! Dorrie però non si è mossa di un passo. Quando si mette in testa una cosa è più dura di una

roccia. Allora Jeff con un gesto svelto ha allontanato da sé le coperte, si è alzato, l'ha raggiunta, l'ha presa per un braccio, l'ha portata in cucina e poi di nuovo nella sua stanza da letto. Jeff è un vero miracolo: anche quando è esausto trova sempre un briciolo di forza per esaudire i desideri di chi ama. Deve essere stato via parecchio, perché quando è tornato, dormivo di nuovo. Mi sono
110 girata, gli ho dato un bacio. Poi ho stentato ad addormentarmi. In fondo al cortile c'era un gatto che piangeva come un bambino.

Venerdì, caro diario! Un'altra settimana è passata! In pochi giorni l'autunno è diventato inverno. Ormai a uscire senza cappello e senza guanti si rischia una broncopolmonite. Questa mattina
115 Dorrie si è svegliata dell'umore sbagliato. Non voleva alzarsi, non voleva fare colazione, non voleva mettersi la sciarpa e i guanti. Diceva che le faceva male una gamba. Naturalmente si trattava di una scusa per non andare a scuola. Allora, con pazienza, le ho raccontato la storia di "al lupo al lupo". Non bisogna fingere mali che non si hanno altrimenti si rischia di ammalarsi davvero. Pensa a tutti i bambini che non hanno avuto la fortuna di nascere come te, con le braccia e la gambe!

120 Il mio discorso deve averla toccata nel profondo: si è avviata verso scuola camminando svelta davanti a me, con la testa bassa. Al momento di baciarla sull'ingresso della scuola dagli occhi lucidi mi sono accorta che aveva pianto. È una bambina così sensibile! Bastano due parole dette con il tono giusto e capisce tutto.

Alla casa editrice per tagliare la testa al toro ho fatto una mossa a sorpresa: ho detto che il primo
125 libro della collana l'avrei scritto io. Laurie non ha opposto una particolare resistenza e neppure le altre del comitato di redazione. Naturalmente il risultato finale andrà sottoposto al loro giudizio. Questo week-end non avrò il tempo per oziare: oltre a pensare alla fiaba (voglio finire in tempi brevi) devo anche andare avanti con il pullover verde bottiglia di Dorrie.

130 Sabato e domenica sono trascorsi in un soffio, come sempre. Sabato c'era il sole e così, con Jeff, abbiamo deciso di fare una gita in campagna. L'aria era fredda, pungente. Dorrie non ama andare in macchina, non era d'accordo. Piagnucolava. Così, a metà del percorso, Jeff ha fermato la macchina, l'ha fatta scendere e le ha proposto, dato che le piacevano tanto i cani, di viaggiare nel bagagliaio. L'ha chiusa dentro e abbiamo proseguito tranquillamente il viaggio; ogni tanto, chiacchierando,
135 sentivamo dal fondo dell'auto una specie di abbaiare sordo. Abbiamo riso. La piccola è così spiritosa. Faceva finta davvero di essere un cane.

Pranzo in una trattoria rustica. Ho detto a Jeff la mia idea di scrivere un libro per la collana. Si è entusiasmato. Ha detto che invece di arrancare nella fantasia avrei potuto scrivere la vera storia di Dorrie. È un'ottima idea: la sua è proprio una storia a lieto fine. Una vera fiaba.

140 Domenica il tempo si è guastato un'altra volta. Jeff è uscito la mattina presto. Non c'è nulla che lo fermi davanti al dovere. Dorrie si è svegliata quasi a ora di pranzo, così ho avuto tutta la mattina

per lavorare alla scrivania. Il pomeriggio ho dato a Dorrie un quadernino bianco, le ho chiesto di aiutarmi a scrivere la fiaba. Lei non ha detto niente ma ha preso una penna e si è seduta in un angolo. Mentre lei scriveva come un cucciolo serio, io sono andata avanti con il lavoro a maglia.

145 Entro una settimana il pullover sarà pronto. Appena prima di cena una piccola scaramuccia: volevo provarle il pullover per misurare la lunghezza delle maniche e lei si è opposta. Non in maniera vistosa, no. Solo quando l'ho chiamata per la prova, anziché le sue braccia mi ha offerto ripetutamente quelle che aveva staccato dalla bambola. Allora le ho detto che, se voleva, dopo aver finito il suo pullover ne avrei fatto uno uguale identico per la sua bambola. Mi ha teso le manine e

150 se l'è fatto infilare.

Jeff non è venuto a cena. Questa sera c'era la cena non-cena. Acqua bollente. Dorrie l'ha bevuta dicendo che sapeva un po' di menta. Quand'era già sotto le coperte mi ha ricordato che dovevo firmarle il permesso per frequentare le lezioni di danza. Ho piegato il permesso e l'ho lasciato sul comodino. Domani mattina lo chiedi a papà, le ho detto, e come ogni sera l'ho baciata sulla fronte.

155 Jeff è rientrato che io ero già a letto. L'ho sentito avanzare cautamente nel buio per non svegliarmi. Senza aprire gli occhi ho bofonchiato che poteva accendere la luce perché ero sveglia. Lui l'ha accesa, si è spogliato e sdraiandomisi accanto, mi ha accarezzato il volto. Continuo a pensare alla mia storia. Ciò che mi manca è il giusto tono dell'inizio.

160 Caro diario, di nuovo lunedì! Gli psicologi dicono che esiste una sindrome specifica di tale giorno. Dopo il relax del week-end tutti i sensi soffrono di una specie di torpore, un rifiuto a iniziare la settimana di lavoro. Temo che abbiano ragione! Questa mattina, infatti, sono andata a sbattere dritta contro la mensola accanto al frigo, contro lo spigolo della mensola, naturalmente. Un taglio sulla tempia piuttosto cruento. Ho cercato di tamponarlo con del ghiaccio prima che si svegliasse

165 Dorrie. Jeff si era già alzato ed era in bagno. Quando Dorrie è venuta in cucina le ho ricordato il permesso della scuola di danza. Ha detto: «Dopo colazione» ma anche dopo colazione non voleva andare dal padre. Ho dovuto accompagnarla io davanti alla porta del bagno, posare le sue piccole nocche contro il legno. Jeff non l'ha sentita subito: radendosi cantava a squarciagola.

Quando finalmente ha aperto la porta, l'ha fatto con un impeto tale che per poco Dorrie non è

170 ruzzolata ai suoi piedi. Li ho lasciati soli e sono andata a vestirmi. Mentre chiudevo la cerniera della gonna ho sentito Jeff ripetere forte: «Ce l'hai o non ce l'hai la voce?!»

Poi Dorrie deve aver trovato il coraggio di domandargli di firmare il permesso. Jeff, infatti, ha iniziato a modulare allegramente le note di un valzer. Passando davanti al bagno ho sbirciato dentro e ho visto che stavano ballando. Lui l'aveva sollevata con le sue braccia forti, la faceva piroettare

175 in aria, quando cadeva la raccoglieva a terra e la lanciava un'altra volta. Appena dopo dieci minuti di gioco si è accorto di essere in ritardo sul suo solito orario. Ha salutato me e la bambina ed è uscito di corsa. Sono entrata nella stanza da bagno. Dorrie stava ancora distesa nella vasca. Emozionata,

sfinita. Dall'espressione dei suoi occhi ho capito che non aveva le forze per andare a scuola. Per una volta ho acconsentito. Non sarà la fine del mondo! Neanch'io del resto, oggi andrò in ufficio.
180 Non vorrei che Laurie, vedendo la ferita sulla tempia, mi consigliasse di nuovo quel dottore del labirinto.

Sarà un'ottima occasione per finire il pullover di Dorrie e iniziare quello della bambola. Ho cucito la prima manica e sto per finire la seconda. Dorrie non ce l'ha fatta ad alzarsi, ma ha voluto lo stesso che le mettessi il completo da ballo. Per infilarglielo ho dovuto deporre il lavoro a maglia. Era
185 talmente stanca da non riuscire a muovere le braccia e le gambe. Devo dire a Jeff che non la ecciti più fino a quel punto. È una bambina troppo sensibile, basta un nonnulla per metterla in subbuglio. Appena le ho tirato su la calzamaglia, infatti, si è sporcata; si è fatta tutto addosso come quando era piccola. Poi ha vomitato la colazione sullo jabot di pizzo. Ho preso uno stracchetto umido e ho pulito tutto, appena l'ho deposto nel lavandino dalla sua bocca ha cominciato a uscire sangue, ho
190 pulito anche quello. È sempre troppo ingorda quando mangia e questo è il risultato. Volevo sgridarla ma quando mi sono chinata su di lei, mi sono accorta che dormiva. Pazienza, ogni tanto bisogna saper chiudere un occhio. Approfitterò di questa pausa per andare un po' avanti con la fiaba. L'inizio è certo: il ritrovamento nella spazzatura. Ma la fine? Forse c'è qualche buona idea nel quaderno di Dorrie. Devo cercarlo.

195

*Dicono che gli orchi non esistono più invece gli orchi esistono ancora. Il mio papà di giorno è un avvocato e di notte un orco. Quando dormo e ho paura che la porta si apra, mi stringo a Teddy. Teddy è il mio orsacchiotto, siamo amici da sempre. Lui sembra di stoffa e invece se dico la parola giusta e lo bacio sul cuore lui diventa vivo e più forte di qualsiasi cosa. Ogni sera Teddy mi
200 promette che se viene l'orco mi difenderà. Ogni mattina io gli prometto che quando saremo grandi scapperemo insieme. Andremo su e giù per i boschi a cercare le more più dolci e il miele dove intingere le zampe. Saremo felici, allora, come in tutte le storie che finiscono bene.*

PANTOMIMA (*Achille Campanile*)

La bella Angelica Ribaudi, coi biondi capelli in disordine e le fresche gote di diciottenne arrossate, affannando per aver fatto le scale a quattro a quattro, si fermò un attimo sul pianerottolo per calmarsi; indi mise pian pianino la chiave nella serratura, girò delicatamente, spinse la porta senza far rumore e scivolò in casa come una ladra.

5 Voleva arrivare prima di sua madre, ch'ella aveva intravisto in fondo alla strada scendere dal tram. Non già che la turbasse l'idea di rincasare tardi per la cena, ma una volta tanto ch'era arrivata un po' meno tardi del solito poteva esser comodo evitare i rimproveri e le frasi amare della madre e magari farle credere d'essere arrivata molto prima. Non le capitava mai di rincasare quando la mamma non era ancora in casa.

10 In punta di piedi percorse il corridoio. Davanti alla camera del padre si fermò un attimo, trattenendo il fiato; spinse appena la porta socchiusa, guardò dentro e respirò: la camera era buia. Il babbo non era ancora rientrato. Quanto ai fratelli, non c'era pericolo che rincasassero prima dell'alba. E la donna di servizio, sempre chiusa in cucina, non si accorgeva mai di chi entrava e usciva e di quello che avveniva nella grande casa.

15 Angelica si chiuse nella propria stanza. Senza accendere la luce si sfilò in fretta l'abito, infilò precipitosamente una vestaglia e allo scuro corse a stendersi sul letto, perché voleva che i familiari, rincasando, la trovassero così e pensassero che era in casa da molto tempo. E intanto tese l'orecchio per sentire da un momento all'altro girar la chiave nella porta di casa e il passo di sua madre che entrava e la sua voce che domandava alla domestica: "È rientrata la signorina?" e la
20 domestica che avrebbe risposto: "Non ancora" e la mamma che si sarebbe lamentata per i continui ritardi di lei e che poi l'avrebbe trovata in camera dormiente. Una volta tanto, una piccola rivincita. Ma non s'udiva nulla.

La ancora giovanile e piacente signora Iride Ribaudi, coi capelli un po' in disordine e affannando per aver fatto le scale di corsa, mise pian piano la chiave nella serratura, girò delicatamente, spinse la
25 porta senza far rumore e scivolò in casa come una ladra. Voleva arrivare prima di suo marito che aveva intravisto in fondo alla strada. In punta di piedi traversò il corridoio. Nel passare davanti alla camera di sua figlia respirò: la camera era buia e silenziosa, Angelica non era ancora rientrata. Non già che dovesse render conto. Ma in certi casi è noiosa la testimonianza dei figli; e, poi, d'una figlia come Angelica!

30 La signora Iride si chiuse nella propria stanza, senza accender la luce si spogliò in fretta, infilò precipitosamente la vestaglia e allo scuro corse a stendersi sul letto poiché voleva che i familiari, rincasando, credessero che ella era in casa da tempo.

Giovanni Ribaudi, affannato per aver fatto le scale di corsa, mise pian pianino la chiave nella

serratura, girò delicatamente, spinse la porta senza far rumore e scivolò in casa come un ladro.

35 Voleva che i familiari non s'accorgessero ch'egli rincasava così tardi. La casa era grande e con qualche accorgimento si poteva farla in barba a tutti. In punta di piedi traversò il corridoio, si fermò un attimo e udendo un perfetto silenzio, respirò: le due donne dormivano.

Dopo un po' udì la voce di sua moglie che chiedeva alla domestica:

"Il signore è rientrato?"

40 "Nossignora" disse la domestica.

"Chi è in casa?"

"Nessuno."

Giovanni si affacciò dalla propria stanza.

"Ma sì, cara" disse "sono qua da un'ora. Siccome ti ho trovata che dormivi non ho voluto svegliarti."

45 "Già," disse la signora Iride "sono rincasata due ore fa e poiché non c'era nessuno in casa, mi sono messa un po' a riposare."

Aggiunse con un sospiro: "Angelica non è ancora tornata".

Bugiarda, pensò Angelica, con la voglia di piangere per la rabbia.

Ma in quel momento il padre aprì la porta della camera di Angelica.

50 "È qui" esclamò.

"Oh" fece la signora Iride "non lo sapevo."

Angelica finse di svegliarsi.

"Non sono uscita affatto," disse "ho dormito tutto il pomeriggio."

Cenarono in silenzio.

L'ATTRAZIONE DEL VUOTO (*Achille Campanile*)

Si narra di persone che, affacciate su un abisso profondissimo o da un'altissima torre, provano un senso di "attrazione del vuoto".

Forse il pensiero che un atto tanto semplice e tanto grave, quale è il buttarsi giù, dipende da un loro piccolissimo gesto, sicché il farlo o non farlo è soltanto attaccato all'esile filo della loro

5 volontà, riempie questi signori - spero che non siano molti, in verità - d'un tale timore di "indursi a buttarsi giù", di non riuscire ad evitare un atto gravissimo il quale dipende unicamente da essi stessi, che finiscono con l'esser presi dal capogiro e col precipitarsi nel vuoto.

Giorgio era andato a visitare un autorevole personaggio a cui doveva chiedere un favore e che lo ricevé con molta affabilità. Era costui un uomo a cui l'autorevolezza non impediva d'esser cordiale.

10 Col bel volto rasato, largo, aperto e sorridente, stette ad ascoltare Giorgio e si dimostrò molto ben disposto verso di lui. Quando questi ebbe finito di parlare, l'autorevole uomo gli disse che

l'avrebbe aiutato molto volentieri e si diffuse a parlare del caso di Giorgio e delle possibilità che aveva e che avrebbe sfruttato a vantaggio di lui. Mentre egli parlava con la massima gentilezza pretendendo il bel faccione roseo, rasato, autorevole, Giorgio era molestato da un pensiero: Se
15 all'improvviso, senz'alcuna ragione, gli dessi uno schiaffo?

Cosa terribile. Che figura avrebbe fatto! E quale sorpresa per l'autorevole personaggio che certo non se l'aspettava, tanto più che stava parlando affabilmente a Giorgio e gli assicurava il proprio appoggio. Per quanto Giorgio ci pensasse, non arrivava a figurarsi quello che sarebbe accaduto se egli avesse dato uno schiaffo all'autorevole personaggio. La meraviglia di questo, insieme con
20 l'indignazione. Ne avrebbe avuto ben d'onde. Giorgio pensava anche: Danneggerei me stesso.

E pensava contro di sé: Soprattutto mi farebbe male al cuore; non me lo perdonerei, se gli dessi uno schiaffo; è un galantuomo, una persona così gentile.

Il personaggio, continuando a parlare cortesemente, guardava Giorgio negli occhi, e questi pensava: Non immagina mai che in questo momento io penso a quello che avverrebbe se gli dessi uno
25 schiaffo. E come potrebbe pensarlo? Sarebbe proprio un atto ingiustificato, assurdo. Ma pensare, se si potesse leggere nel pensiero!

E al pensiero che l'altro non gli poteva leggere nel pensiero, provava quasi una gioia maligna. Gli pareva di stare al riparo mentre fuori imperversava il temporale. Atteggiava più che mai il volto a una sincera espressione di rispettosa ascoltazione e più che mai pensava: Cià! Su quel bel
30 faccione. Che catastrofe! Resterebbe sbalordito e indignato; correrebbero gli uscieri; forse sarei arrestato; o messo al manicomio; non potrei in nessun modo giustificare un atto simile, che nulla in realtà giustificerebbe. Sarei un mascalzone.

Un'ilarità interna gli solleticava lo stomaco mentre ascoltava compunto l'autorevole personaggio. Poi pensava: Mascalzone che sono, anche senza dargli uno schiaffo. Mi sta promettendo appoggi e io
35 penso a quel che avverrebbe se gli dessi uno schiaffo. Sono pensieri che non dovrebbero nemmeno venirmi.

E quasi rabbrivendo: Che pandemonio avverrebbe! E che figura! Vorrei esser sotterra.

Poi, mentre l'altro lo guardava negli occhi con occhi benevoli e del tutto ignari: Cià!, su quel bel faccione.

40 Non t'immagini nemmeno lontanamente quello che mi passa per la testa. Basterebbe un piccolo gesto. Il faccione è a portata di mano Cià! e il disastro. Non dipende che da me il non farlo. È un atto gravissimo e semplicissimo di cui l'evitarlo non dipende che dall'esile filo della mia volontà. E il farlo altrettanto: nessuno sforzo né fisico né di volontà; per farlo non mi occorrerebbe che compiere un piccolo moto della mano; con una spaventosa facilità creerei una situazione spaventosa
45 per me. È un pericolo terribile. E se il filo della mia volontà, che mi trattiene e che potrei spezzare con un niente, si spezzasse? Non dipende che da me. Cià!

Cià! Cià!, rideva lo spiritello maligno nello stomaco.

Il faccione sorrideva benevolo, florido, proprio lì, a pochi centimetri di distanza.

Non dipende che da me. Sono alla mercé della mia volontà. Che disastro sarebbe!

50 Ciac!

Lo schiocco secco risuonò all'improvviso nel quieto salone.

Il faccione era rimasto senza fiato, boccheggiante, per un attimo. Poi si rovesciò gridando su Giorgio che era diventato un cencio e si guardava la mano terrorizzato.

55 Giorgio si lasciò malmenare e trascinar via dagli uscieri. Udì voci indignate che gridavano «mascalzone», «delinquente» e «pazzo». Non oppose la minima resistenza. Capiva benissimo d'aver torto marcio e avrebbe voluto sprofondar sotterra per la vergogna; specie agli occhi di quell'uomo così gentile e benevolo verso di lui.

Per lui provava una pena acuta. Avrebbe voluto riacquistarne subito la stima e la benevolenza. Dirgli che sapeva di averlo colpito ingiustamente e che ne era pentito.

60 Quando lo interrogarono non seppe proprio giustificare l'atto. E in realtà non c'era nessuna giustificazione possibile. Anzi, egli avrebbe avuto tutte le ragioni per trattare col massimo riguardo una persona gentile che lo aiutava. Oltre tutto egli aveva danneggiato se stesso. E questa era la miglior difesa per lui. Nessun risentimento. Al contrario.

Ma allora perché lo aveva fatto?

65 Proprio per questo; perché sarebbe stato assurdo, addirittura spaventoso fare una cosa tanto grave e tanto fuori luogo.

Non lo capivano. Lo credevano pazzo.

Ma dentro di sé, pur ammettendo che aveva torto marcio, che aveva fatto una cosa ingiusta e gravissima senza ragione, Giorgio sapeva benissimo di non essere pazzo.

IL LUNGO VIAGGIO (*Leonardo Sciascia*)

Era una notte che pareva fatta apposta, un'oscurità cagliata che a muoversi quasi se ne sentiva il peso. E faceva spavento, respiro di quella belva che era il mondo, il suono del mare: un respiro che veniva a spegnersi ai loro piedi.

Stavano, con le loro valige di cartone e i loro fagotti, su un tratto di spiaggia pietrosa, riparata da
5 colline, tra Gela e Licata: vi erano arrivati all'imbrunire, ed erano partiti all'alba dai loro paesi; paesi interni, lontani dal mare, aggruppati nell'arida plaga del feudo. Qualcuno di loro, era la prima volta che vedeva il mare: e sgomentava il pensiero di dover attraversarlo tutto, da quella deserta spiaggia della Sicilia, di notte, ad un'altra deserta spiaggia dell'America, pure di notte. Perché i patti erano questi - Io di notte vi imbarco - aveva detto l'uomo: una specie di commesso viaggiatore
10 per la parlantina, ma serio e onesto nel volto - e di notte vi sbarco: sulla spiaggia del Nugioirsi, vi sbarco: a due passi da Nuovaiorche... E chi ha parenti in America, può scrivergli che aspettino alla stazione di Trenton, dodici giorni dopo l'imbarco... Fatevi il conto da voi... Certo, il giorno preciso non posso assicurarvelo: mettiamo che c'è mare grosso, mettiamo che la guardia costiera stia a vigilare... Un giorno più o un giorno meno, non vi fa niente: l'importante è sbarcare in America.

15 L'importante era davvero sbarcare in America: come e quando non aveva poi importanza. Se ai loro parenti arrivavano le lettere, con quegli indirizzi confusi e sgorbi che riuscivano a tracciare sulle buste, sarebbero arrivati anche loro: "chi ha lingua passa il mare", giustamente diceva il proverbio. E avrebbero passato il mare, quel grande mare oscuro; e sarebbero approdati agli *stori* e alle *farme* dell'America, all'affetto dei loro fratelli zii nipoti cugini, alle calde ricche abbondanti case,
20 alle automobili grandi come case.

Duecentocinquantamila lire: metà alla partenza, metà all'arrivo. Le tenevano, a modo di scapolari, tra la pelle e la camicia. Avevano venduto tutto quello che avevano da vendere, per racimolarle: la casa terragna il mulo l'asino le provviste dell'annata il canterano le coltri. I più furbi avevano fatto ricorso agli usurai, con la segreta intenzione di fregarli; una volta almeno, dopo anni che ne
25 subivano angaria: e ne avevano soddisfazione, al pensiero della faccia che avrebbero fatta nell'apprendere la notizia. "Vieni a cercarmi in America, sanguisuga: magari ti ridò i tuoi sodi, ma senza interesse, se ti riesce di trovarmi". Il sogno dell'America traboccava di dollari: non più, il denaro, custodito nel logoro portafogli o nascosto tra la camicia e la pelle, ma cacciato con noncuranza nelle tasche dei pantaloni, tirato fuori a manciate: come avevano visto fare ai loro
30 parenti, che erano partiti morti di fame, magri e cotti dal sole; e dopo venti o trent'anni tornavano, ma per una breve vacanza, con la faccia piena e rosea che faceva bel contrasto coi capelli candidi. Erano già le undici. Uno di loro accese la lampadina tascabile: il segnale che potevano venire a prenderli per portarli sul piroscifo. Quando la spense, l'oscurità sembrò più spessa e paurosa. Ma

qualche minuto dopo, dal respiro ossessivo del mare affiorò un più umano, domestico suono d'acqua:
35 quasi che vi si riempissero e vuotassero, con ritmo, dei secchi. Poi venne un brusio, un parlottare
sommesso. Si trovarono davanti il signor Melfa, ché con questo nome conoscevano l'impresario della
loro avventura, prima ancora di aver capito che la barca aveva toccato terra.

- Ci siamo tutti? - domandò il signor Melfa. Accese la lampadina, fece la conta. Ne mancavano due.

- Forse ci hanno ripensato, forse arriveranno più tardi... Peggio per loro, in ogni caso. E che ci
40 mettiamo ad aspettarli, col rischio che corriamo?

Tutti dissero che non era il caso di aspettarli.

- Se qualcuno di voi non ha il contante pronto - ammonì il signor Melfa - è meglio si metta la strada
tra le gambe e se ne torni a casa: ché se pensa di farmi a bordo la sorpresa, sbaglia di grosso; io vi
riporta a terra com'è vero dio, tutti quanti siete. E che per uno debbano pagare tutti, non è cosa
45 giusta: e dunque chi ne avrà la colpa la pagherà per mano mia e per mano dei compagni, una pestata
che se ne ricorderà mentre campa; se gli va bene...

Tutti assicuraron e giurarono che il contante c'era, fino all'ultimo soldo.

- In barca - disse il signor Melfa. E di colpo ciascuno dei partenti diventò una informe massa, un
confuso grappolo di bagagli.

50 - Cristo! E che vi siete portata la casa appresso? - cominciò a sgranare bestemmie, e finì quando
tutto il carico, uomini e bagagli, si ammicchiò nella barca: col rischio che un uomo o un fagotto ne
traboccasse fuori. E la differenza tra un uomo e un fagotto era per il signor Melfa nel fatto che
l'uomo si portava appresso le duecentocinquantamila lire; addosso, cucite nella giacca o tra la
camicia e la pelle. Li conosceva, lui, li conosceva bene: questi contadini zaurri, questi villani.

55

Il viaggio durò meno del previsto: undici notti, quella della partenza compresa. E contavano le notti
invece che i giorni, poiché le notti erano di atroce promiscuità, soffocanti. Si sentivano immersi
nell'odore di pesce di nafta e di vomito come in un liquido caldo nero bitume. Ne grondavano
all'alba, stremati, quando salivano ad abbeverarsi di luce e di vento. Ma come l'idea del mare era
60 per loro il piano verdeggianti di messe quando il vento lo sommuove, il mare vero li atterriva: e le
viscere gli si strizzavano, gli occhi dolorosamente verminavano di luce se appena indugiavano a
guardare.

Ma all'undicesima notte il signor Melfa li chiamò in coperta: e credettero dapprima che fitte
costellazioni fossero scese al mare come greggi; ed erano invece paesi, paesi della ricca America
65 che come gioielli brillavano nella notte. E la notte stessa era un incanto: serena e dolce, una mezza
luna che trascorreva tra una trasparente fauna di nuvole, una brezza che dislagava i polmoni.

- Ecco l'America - disse il signor Melfa.

- Non c'è pericolo che sia un altro posto? - domandò uno: poiché per tutto il viaggio aveva pensato
che nel mare non si sono né strade né trazzere, ed era da dio fare la via giusta, senza sgarrare,

70 conducendo una nave tra cielo ed acqua.

Il signor Melfa lo guardò con compassione, domandò a tutti - E lo avete mai visto, dalle vostre parti, un orizzonte come questo? E non lo sentite che l'aria è diversa? Non vedete come splendono questi paesi?

Tutti convennero, con compassione e risentimento guardarono quel loro compagno che aveva osato
75 una così stupida domanda.

- Liquidiamo il conto - disse il signor Melfa.

Si frugarono sotto la camicia, tirarono fuori i soldi.

- Preparate le vostre cose - disse il signor Melfa dopo aver incassato.

Gli ci vollero pochi minuti: avendo quasi consumato le provviste di viaggio, che per patto avevano
80 dovuto portarsi, non restava loro che un po' di biancheria e i regali per i parenti d'America: qualche
forma di pecorino qualche bottiglia di vino vecchio qualche ricamo da mettere in centro alla tavola
o alle spalliere dei sofà. Scesero nella barca leggeri leggeri, ridendo e canticchiando; e uno si mise
a cantare qa gola aperta, appena la barca si mosse.

- E dunque non avete capito niente? - si arrabbiò il signor Melfa. - E dunque mi volete far passare
85 il guaio?... Appena vi avrò lasciati a terra potete correre dal primo sbirro che incontrate, e farvi
rimpatriare con la prima corsa: io me ne fotto, ognuno è libero di ammazzarsi come vuole... E poi,
sono stato ai patti: qui c'è l'America, il dover mio di buttarvici l'ho assolto... Ma datemi il tempo di
tornare a bordo, Cristo di Dio!

Gli diedero più del tempo di tornare a bordo: ché rimasero seduti sulla fresca sabbia, indecisi,
90 senza saper che fare, benedicendo e maledicendo la notte: la cui protezione, mentre stavano fermi
sulla spiaggia, si sarebbe mutata in terribile agguato se avessero osato allontanarsene.

Il signor Melfa aveva raccomandato - sparpagiatevi - ma nessuno se la sentiva di dividersi dagli
altri. E Trenton chissà quant'era lontana, chissà quanto ci voleva per arrivarci.

Sentirono, lontano e irrealmente, un canto. "Sembra un carrettiere nostro", pensarono: e che il mondo è
95 ovunque lo stesso, ovunque l'uomo sprema in canto la stessa malinconia, la stessa pena. Ma erano in
America, le città che baluginavano dietro l'orizzonte di sabbia e d'alberi erano città dell'America.

Due di loro decisero di andare in avanscoperta. Camminarono in direzione della luce che il paese più
vicino riverberava nel cielo. Trovarono quasi subito la strada: "asfaltata, ben tenuta: qui è diverso
che da noi", ma per la verità se l'aspettavano più ampia, più dritta. Se ne tennero fuori, ad evitare
100 incontri: la seguivano camminando tra gli alberi.

Passò un'automobile: "pare una seicento"; e poi un'altra che pareva una millecento, e un'altra
ancora: "le nostre macchine loro le tengono per capriccio, le comprano ai ragazzi come da noi le
biciclette". Poi passarono, assordanti, due motociclette, una dietro l'altra. Era la polizia, non c'era
da sbagliare: meno male che si erano tenuti fuori della strada.

105 Ed ecco che finalmente c'erano le frecce. Guardarono avanti e indietro, entrarono nella strada, si

avvicinarono a leggere: *Santa Croce Camarina - Scoglitti*.

- Santa Croce Camarina: non mi è nuovo questo nome.

- Pare anche a me; e nemmeno Scoglitti mi è nuovo.

- Forse qualcuno dei nostri parenti ci abitava, forse mio zio prima di trasferirsi a Filadelfia.

110 - Anche mio fratello: stava in un altro posto, prima di andarsene a Brucchin... Ma come si chiamasse, proprio non lo ricordo: e poi, noi leggiamo Santa Croce Camarina, leggiamo Scoglitti; ma come leggono loro non lo sappiamo, l'americano non si legge come è scritto.

- Già, il bello dell'italiano è questo: che tu come è scritto lo leggi... Ma non è che possiamo passare qui la notte, bisogna farsi coraggio... Io la prima macchina che passa, la fermo: domanderò solo

115 "Trenton?"... Qui la gente è più educata... Anche a non capire quello che dice, gli scapperà un gesto, un segnale: e almeno capiremo da che parte è, questa maledetta Trenton.

Dalla curva, a venti metri, sbucò una cinquecento: l'automobilista se li vide guizzare davanti, le mani alzate a fermarlo. Frenò bestemmiando: non pensò a una rapina, perché la zona era tra le più calme; credette volessero un passaggio, aprì lo sportello.

120 - Trenton? - domandò uno dei due.

- Che? - fece l'automobilista.

- Trenton?

- Che trenton della madonna - impreccò l'uomo dell'automobile.

- Parla italiano - si dissero i due, guardandosi per consultarsi: se non era il caso di rivelare a un

125 compatriota la loro condizione.

L'automobilista chiuse lo sportello, rimise in moto. L'automobile balzò in avanti: e solo allora gridò ai due che rimanevano sulla strada come statue - ubriaconi, cornuti e figli di... - Il resto si perse nella corsa.

130 Il silenzio dilagò.

- Mi sto ricordando - disse dopo un momento quello cui il nome di Santa Croce non suonava nuovo - a Santa Croce Camarina, un'annata che dalle nostre parti andò male, mio padre ci venne per la mietitura.

Si buttarono come schiantati sull'orlo della cunetta: perché non c'era fretta di portare agli altri la

135 notizia che erano sbarcati in Sicilia.

L'ESAME (*Leonardo Sciascia*)

Un mucchietto di gettoni, grandi quanto monete da cento lire, da dividere in tre colonnine: più ruvidi, meno ruvidi, lisci.

Un pezzo di fil di ferro e una pinza: per fare, del fil di ferro, un triangolo.

Un cartello su cui erano disegnati tanti cerchietti, formavano come un grappolo d'uva: e dentro
5 ogni acino un numero. E bisognava, da una certa distanza, leggere quanti più numeri si poteva, nel tempo in cui l'uomo, con l'orologio in mano, diceva «via» e poi «basta».

«Via» e «basta» erano le parole italiane che l'uomo pronunciava meglio. Un uomo alto, roseo, gli occhi chiari, i capelli biondi che gli si aprivano a crisantemo al centro della testa. Svizzero di Zurigo. Blaser di nome. In Sicilia per reclutare mano d'opera femminile: ragazze che avessero più
10 di diciotto e meno di trent'anni. Per una fabbrica di cose elettriche: contatori, pareva; ché non si capiva molto dalle poche parole che diceva.

Forse era cattolico, forse luterano o calvinista. I parroci non riuscivano a capirlo. Se ne stava quieto, senza curiosità, ad esaminare le ragazze: in canonica o addirittura in sacrestia, come se quegli ambienti li avesse conosciuti da sempre, facendo il chierichetto o frequentando le lezioni di
15 catechismo.

Girava per i paesi della provincia con automobile e autista presi a nolo, dopo una meticolosa contrattazione, dopo un diffidente tirare sul prezzo, nel capoluogo: che era una città, nel cuore della Sicilia, chiusa, arroccata, vibrante di metalliche corde di vento.

L'autista si era in un certo modo appassionato a quel giuoco, a quegli esami: lo seguiva nelle
20 sacrestie, nelle canoniche; e a volte non resisteva a mettere la sua buona parola, quando una ragazza non riusciva a passare l'esame o non aveva l'età giusta: anche se lo svizzero non ne teneva alcun conto, di quella buona parola.

Si ripeteva la stessa scena ad ogni paese; e persino le ragazze, da un paese all'altro, parevano le stesse. E anche i parroci. Per l'ora già precedentemente concordata, i parroci aspettavano l'arrivo
25 del signor Blaser; una ventina di ragazze, di solito accompagnate dalle madri, stavano in sacrestia o nella sala a terreno della canonica; bisbigliavano emozionante e nervosamente ridevano. Il parroco le presentava con garanzia della loro buona osservanza delle leggi cristiane e delle domestiche virtù che in Svizzera sarebbero diventate virtù operaie. Il signor Blaser tirava fuori gettoni, fil di ferro, pinza e cartello: e cominciava l'esame.

30 L'autista sentiva una vena di rimorso incrinare la soddisfazione del guadagno che stava facendo, del passatempo in cui si risolveva la sua giornata di lavoro: come se si fosse fatto complice di una specie di ratto delle sabine, misteriosamente tramato tra un uomo del nord, un tedesco oltretutto, e i parroci siciliani. Non amava i tedeschi, per la lunga fame sofferta in un campo di prigionia. E non

amava i parroci, per tante altre ragioni. E quel po' di tedesco che, dolorante di fame, aveva
35 appreso, gli serviva a tradurre il nome del suo cliente in *soffiatore*: e per segreta vendetta lo
vedeva nudo e sospeso, le gote enfiate, il vento che gli usciva di bocca come un fascio di raggi; così
come certi angeli di stucco nei cori delle chiese. Perché il signor Blaser considerava l'autista come
un pezzo dell'automobile, e i tentativi di attaccar discorso durante il viaggio o gli interventi
durante l'esame a favore di qualche ragazza, teneva nello stesso conto di una piccola *panne*: un
40 incidente, un fastidio. E di ciò l'autista si rodeva: sentiva una mortificazione che sconfinava
nell'odio quando lo sguardo del *soffiatore* si posava su di lui, al più piccolo tentativo di confidenza,
come su un oggetto; un oggetto che aveva la sorprendente e fastidiosa proprietà di parlare. E
mortificato si sentiva per la contraddizione dei sentimenti in cui veniva a cadere: non gli piaceva
che lo svizzero portasse via le ragazze, ma interveniva a raccomandarne qualcuna se stava per
45 essere scartata. Sentimenti così complessi, in un uomo cui dava giusta retribuzione per un lavoro, e
scaturiti da quel lavoro, il signor Blaser non sarebbe mai riuscito a immaginarli; e se li avesse
immaginati, ne avrebbe avuto disgusto.

Passò così una settimana; una diecina di paesi, un centinaio di ragazze reclutate; tutto tranquillo,
tutto liscio. E venne il giorno che il signor Blaser aveva destinato a V., paese isolato dentro un
50 vasto territorio arido, paese di feudi ormai tarlati dagli scorpori e di mafia tuttora rigogliosa.

Durante il viaggio, l'autista raccontò al signor Blaser, caricandole dei più raccapriccianti dettagli, le
cronache del paese: ma lo svizzero non diede il più piccolo segno di curiosità o di meraviglia.

Quando giunsero al centro del paese, dove sulla gradinata della matrice già l'arciprete li stava
aspettando, mentre lo svizzero e l'arciprete si salutavano, all'autista che stava chiudendo la
55 macchina si avvicinò un giovane. Salutò, l'autista rispose al saluto: e restarono per un momento a
guardarsi, il giovane evidentemente intimidito, impacciato; l'autista improvvisamente assalito da
una oscura preoccupazione, ché le cronache evocate ad uso del signor Blaser avevano invece fatto
da lievito ad una sua apprensione. E perciò bruscamente domandò - che c'è? - a velare, con
l'arroganza del tono, la preoccupazione.

60 - C'è - disse il giovane - che lei deve farmi un favore.

"Ci siamo", pensò l'autista; ma in verità non sapeva a che.

- Se posso - disse; con durezza, a mostrare la sua decisione a non farlo, quel favore; o almeno a non
farlo se non per gentilezza, mai per paura.

- Ecco - disse il giovane - si tratta di una ragazza: una ragazza che vuole andare a lavorare in
65 Svizzera... Non voglio che ci vada, ecco... È lì, dall'arciprete... Non devono prenderla, ecco... Io non
voglio... Ci dobbiamo sposare, lei mi capisce...

- Io non capisco niente, amico mio: e non c'entro per niente. Io non faccio che portare in giro quel
tizio. Sono un autista io: mi paga e lo porto in giro per i paesi. Non so niente e niente voglio sapere
di quello che fa. Ognuno fa il suo mestiere: io il mio e lui il suo. Capisci? - ed era passato a dargli

70 del tu, tanto gli faceva ora pena il giovane: un bambino in punto di scoppiare a piangere.
 - Lei deve aiutarmi - disse il giovane.
 "Fa pena, - pensò l'autista, - e poi in un paese come questo sono capaci di tutto". Sospirò di fastidio, di angustia.
 - E va bene: mi ci provo. Ma tu non contare che la mia parola valga qualche cosa: quello è uno
 75 svizzero, uno svizzero tedesco. Lo sai come sono precisi gli svizzeri? Fanno gli orologi e come gli orologi camminano... E i tedeschi, poi, meglio non parlarne, hanno teste dure come coti. E si può cavare sugo da una cote? - e si avviò verso la chiesa. Ma dalla soglia si voltò verso il giovane che era rimasto ai piedi della gradinata, lo guardò con rimprovero e compassione insieme.
 - E come diavolo si chiama? - domandò.

80 - Rosalia - disse il giovane. - Rosalia Calaciura.
 In sacrestia il signor Blaser aveva già tirato fuori le sue cose: le disponeva sul lungo tavolo come strumenti chirurgici, con attenzione, con delicatezza; e davvero pareva che si stesse apprestando, nella sacrestia violentemente tagliata da fasci di sole che spiovevano dalle alte finestre a grata, sotto lo sguardo equivocamente casto e sadico di vescovi ed arcipreti cui la luce dava risalto sulle
 85 tele consunte, tra i grandi armadi di noce scuro, nello strano odore di cera e di incenso, di vainiglia e di muffa, una tetra operazione chirurgica o di tortura. Le ragazze guardavano le mani del signor Blaser come affascinate; ed anche l'arciprete.
 Dalla porta l'autista ruppe quell'atmosfera di torbida ansietà gridando - signor Blaser, una parola: permette? - e il signor Blaser si volse: sorpreso, quasi indignato, gli occhi più del solito gelidi.
 90 L'autista gli fece, con l'indice della destra, segno che si avvicinasse. Lo svizzero gonfiò le guance a sbuffare fastidio ("il soffiatore", pensò l'autista), si mosse con offensiva lentezza.
 - Lei ha capito che paese è questo? - gli sussurrò nell'orecchio l'autista.
 - Ho capito - disse il signor Blaser.
 - Mafia: paese di mafia - disse l'autista.

95 - Ho capito.
 - Sa cosa è la mafia?
 - Me ne infischio - disse sillabando, con stento, il signor Blaser.
 - Io no - disse l'autista - e se vuole un consiglio da fratello, ci pensi su mille volte prima di dire "me ne infischio". Tra l'infischiansene e il non infischiansene c'è la differenza che passa tra il morire e
 100 il campare.
 - Non capisco - disse il signor Blaser: e appunto in quel momento cominciava a capire qualcosa.
 - E dunque si lasci consigliare - disse l'autista.
 - Via - disse il signor Blaser: e voleva dire "avanti col consiglio, sbrighiamoci".
 - C'è tra queste una ragazza che lei non deve prendere: si chiama Rosaria Calaciura.

105 - Non devo prenderla?

- Sì, scartare, scartare subito... Non buona.
- Età non giusta? - domandò il signor Blaser. - Oppure...? - si toccò la fronte a significare deficienza mentale.
- No - disse l'autista, impaziente - da questo lato è a posto: ma non bisogna prenderla, e basta.
- 110 - E basta?
- E basta -; l'autista mostrò il pugno, aprì a squadra l'indice e il pollice, per tre volte fece cadere il pollice sull'indice, come il cane di un fucile - pam pam pam: a noi, a me ed a lei... Ci fanno fuori.
- Chi?
- L'innamorato: quello che non vuole che la ragazza parta.
- 115 - Ah! - fece il signor Blaser voltandogli le spalle.
- "La prende, - pensò l'autista, - com'è vero Dio, la prende: per corrivo, per prepotenza; e per farmi dispetto. Ma se io fossi al posto di quel poveretto che aspetta fuori, una lezione gliela darei. E quello invece se la prenderà con me: nessuno gli farà entrare nella testa che questo qui non sente ragioni, penserà che io non ho voluto mettere la buona parola".
- 120 Era cominciato l'esame. L'autista si fece attento per vedere chi, tra quelle ragazze, fosse Rosalia Calaciura. Erano quattordici. Trascelse le più belle: tre. Ma subito una delle tre fu chiamata con un altro nome. Ne restavano due: ma nessuna delle due era Rosalia.
- Rosalia non era bella: a guardarla bene, attentamente, poteva magari apparire graziosa; bella no di certo. Era piccola, bruna. E nell'esame fu tra le più svelte.
- 125 Il signor Blaser, appena ebbe detto "basta" all'esame di Rosalia, guardò dalla parte dell'autista. Questi gli fece cenno di no con la testa. Il signor Blaser stette per un momento assorto. Si volse poi all'arciprete.
- Non voglio grane - disse.
- Come? - si stupì l'arciprete.
- 130 - Grane, guai, incidenti - disse il signor Blaser, pronunciando male ma mostrando insospettata ricchezza di vocabolario.
- Sul collo sfilato la testa dell'arciprete girò come su una pertica: gli occhi scasati, la bocca aperta quasi a gonfiare nell'aria, come un personaggio da fumetto, una vescica di esclamativo stupore.
- Questa ragazza ha un fidanzato? - domandò il signor Blaser.
- 135 - No - disse l'arciprete. E cominciava a capire.
- No - disse la madre di Rosalia.
- Io dico di sì - disse il signor Blaser.
- Non è un fidanzato - disse la madre di Rosalia - è soltanto uno che la vuole: un disoccupato, un perdigiorno. Ma su mia figlia comando io.
- 140 - Non è vero che è un perdigiorno - disse Rosalia - è uno che non trova lavoro.
- Vuole rovinarti - disse la madre.

- Non vuole rovinarmi: è che mi vuole bene... Ma io in Svizzera voglio andarci anche per questo: per farmi una dote, per sposarmi.

- Pensi a farti una dote - insorse la madre - e ti scordi della miseria che abbiamo in casa e della
145 speranza che abbiamo in quei quattro soldi che potrai mandarmi dalla Svizzera.

- Manderò qualcosa a voi: ma in Svizzera ci vado per farmi la dote.

- Basta - disse il signor Blaser - la prendo.

L'autista uscì dalla sacrestia, attraversò la chiesa deserta. Il giovane lo aspettava appoggiato all'automobile.

150 - Te lo avevo detto - disse l'autista.

- L'ha presa?

- Come se io non gli avessi detto niente... Una testa, caro mio... E per di più ha fatto capire che tu volevi mettere impedimento. La vecchia si è arrabbiata, ha detto che sei un buono a nulla e che vuoi rovinargli la figlia: ma la ragazza ti ha difeso.

155 - Mi vuole bene - disse il giovane.

- Ti vuole bene, e se ne va in Svizzera - disse con ironia l'autista.

- Il sazio non crede a chi è a digiuno - si risentì il giovane.

- Non sono così sazio da non credere a chi digiuna - disse l'autista - solo voglio dire che tu potevi convincere lei a non far domanda per la Svizzera, a non presentarsi all'esame; e se lei non ha voluto
160 ascoltarti, vuol dire che ha le sue ragioni: o ti vuole un po' meno bene di quanto tu credi, o non ne può più della miseria...

- Non ne può più - disse il giovane.

- e dunque, se davvero tu le vuoi bene, lasciala andare... Tornerà, è una ragazza tenace, tornerà... E vi sposerete.

165 - Se io trovassi lavoro... - disse il giovane.

- Lo troverai: con tutta la gente che se ne va, il lavoro a chi resta non dovrebbe mancare.

- Il fatto è che più gente se ne va, più il paese diventa povero.

- Non può essere - disse l'autista, che all'economia applicava semplice aritmetica.

- Non è come quando si sta seduti in molti su una panca, stretti, stretti, pigiati: che uno si alzi e gli
170 altri tirano il respiro e si mettono più comodi... Qui nessuno è seduto: e chi se ne va, gli altri nemmeno se ne accorgono; o si accorgono solo che il paese si va facendo vuoto.

- Non è un discorso chiaro - disse l'autista.

- No, non è chiaro - convenne il giovane.

- Ma perché non te ne vai in Svizzera anche tu? In Svizzera, in Germania... La Germania è a due
175 passi dalla Svizzera.

- Ci sono già stato in Germania, per tre mesi... Ma io dico: l'uomo non è un cane... Può starsene straregnato, in un paese non suo, a soffrire perché tutto questo gli manca - accennò alla chiesa,

alla piazza intorno, al cielo che si struggeva nell'oro del tramonto - ma il diritto non deve levarglielo nessuno.

180 - Il diritto? E che, non ti pagavano?

- Mi pagavano, il conto ad ogni venerdì sera tornava fino al centesimo: onesti, precisi. Ma io voglio dire il diritto di essere come ora qui: che ci siamo appena conosciuti, ma lei è una persona e io sono una persona, e siamo uguali, e parliamo... Con loro invece è diverso: non ci vedono, ecco, non ci vedono... E uno si sente come una mosca appesa a un filo di ragno, a dondolare su quei loro bicchieri

185 di birra... La birra! Cristo santo, la birra!...

- Eh sì - disse l'autista: e per i ricordi che improvvisamente l'assalirono si sentì nelle ossa una incrinatura di gelo.

- Ed è per questo che il pensiero che lei debba fare la prova che ho fatto io, mi fa impazzire: anche se si tratta della Svizzera...

190 - Lei è una donna - disse l'autista - le donne si adattano: mutano di abitudini e di sentimento... Una donna tu la lasci che pulisce una stalla e la ritrovi qualche mese dopo che è una signora.

- Questo è vero - disse il giovane.

- E poi, sai che ti dico? Tutto è destino. Svizzera o no, se è destino che devi sposarla la sposterai; e se è destino che devi perderla, la perderai.

195 Il signor Blaser venne fuori dalla chiesa. Dietro di lui sciamarono le ragazze.

- Me ne vado - disse il giovane - e grazie lo stesso.

- Di niente: auguri - disse l'autista.

Il signor Blaser si avvicinò alla macchina.

- Paese selvaggio - disse.

SALVATORE (*Gino & Michele*)

Una bella donna. Non più giovanissima, ma indubbiamente una bella donna. Salvatore la guardava, seduta di fronte a lui, con la gonna che le si muoveva impercettibile a ogni cadenzato, lento sobbalzare del vagone. Delle belle gambe, appena segnate da qualche vena ereditata, forse, da una lontana maternità Lontana ma non troppo, perché in fondo la donna davanti a lui aveva da poco superato la quarantina. Acquario, pensò Salvatore. Con un forte senso artistico, molta creatività, la testa tra le nuvole. Ecco, adesso stava certamente pensando a quale piatto avrebbe inventato per la sera. Perché le femmine, si sa, a volte la loro creatività sono costrette a metterle in cucina. Questo pensava Salvatore mentre guardava la donna davanti a lui. Femmine, diceva. Una parola abbastanza desueta e rara al Nord, ma lui la pronunciava con orgoglio: l'aveva sentita dire fin da
5
10 piccolo, in casa. Suo padre chiamava sempre così le donne, sua madre compresa.

Salvatore non era meridionale, d'anagrafe. Nato a Calolziocorte, cinque minuti in moto dalla gelateria di Mandello sul Lario, lago di Lecco. Giovane per hobby, fattorino per necessità. Un padre venuto dal Sud a lavorare vent'anni prima nella stessa ditta del figlio, a Milano, e ritornato precipitosamente al Sud con una donna conosciuta al Nord. Una femmina un po' puttana, pensava
15 Salvatore. Ma non lo disse mai a sua madre perché lei - sua madre - aveva pianto abbastanza per quella storia. Lei che non aveva mai voluto ricostruirsi una vita, bella com'era. Aveva continuato a tirar la carretta, tutti i giorni anche lei a lavorare a Milano e a farsi venire il gomito della lavandaia a pulire vetrate e a spolverare scrivanie.

Salvatore pensava a tutte queste cose tra Calolzio e Milano "treno-locale-ferma-a-tutte-le-
20 stazioni".

La donna davanti a lui leggeva una rivista. Non sembrava particolarmente concentrata, però. Leggeva, alzava gli occhi, posava per qualche attimo il giornale sulle ginocchia; uno sguardo fuori dal finestrino, uno sguardo distratto al corridoio affollato, uno sguardo davanti.

Ecco, ora i suoi occhi neri gli accarezzano il viso. O forse è solo un'impressione. La donna è davvero
25 bella. Il suo volto ha un'intensità insostenibile. Il suo corpo, perfettamente intatto, non concede nulla. La sua sinuosità resta dolcemente adagiata dentro le pieghe di una veste semplice, senza tempo. Salvatore sa chi è quella donna. La ama da sempre. L'ha osservata ogni mattina prendere il suo stesso treno, sempre quello; l'ha spiata ogni giorno, ogni giorno ha dormito, in quel viaggio lento e cadenzato, tra le pieghe della sua veste. Ha creduto, ha voluto credere di farlo, viaggio dopo
30 viaggio.

Se solo avesse potuto lui, diciottenne, avrebbe voluto che lei fosse la sua donna, l'unica, l'Assoluta. Lui che non aveva avuto mai altre donne, ancora. Lui corteggiato e amato. "A l'è inscì un bel fiœu", dicono dalle sue parti.

Niente. L'unica donna per Salvatore restava *quella* donna lì. Che durante quei sessantotto minuti quotidiani non gli parlava mai, che aveva visto lentamente, per tanti anni, invecchiare davanti a lui, stesso scompartimento, stesso treno, stessa destinazione. Invecchiare... In fondo si sentiva quasi più vecchio lui - pensava Salvatore - quando alle 6.22 tutte le mattine saliva sul vagone, stravolto ancor prima di arrivare in città, con la bocca impastata dalle birre della sera, della notte prima al bar, con gli amici. E lei tranquilla, lì davanti. Mai una ruga, mai un tic, mai un segno di stanchezza.

40 Una donna così mica la si inventa, mica la si costruisce. O c'è o non c'è.

Il treno sciorinava lento le stazioni... Osnago, Carate, Arcore, Monza, Sesto... Nella luce terrea della prima mattina si intravedevano i palazzi sempre più alti, sempre più grevi, della megalopoli che inghiotte. La donna aveva ripreso a leggere. Ormai, come chi viaggia sempre, la donna sapeva certamente riconoscere dal rumore, dai suoni, perfino dalle voci di chi c'era e di chi non c'era, il lento avvicinarsi della città, stazione per stazione. I suoi sensi, apparentemente lontani, decifravano i sapori e gli odori, avevano imparato addirittura a decodificare gli sguardi dei presenti. Senza alzare la testa dalla lettura. "sentiva" che quegli occhi che sapeva puntati addosso al suo viso, alle sue mani, ai suoi abiti, potevano essere occhi di desiderio, o di curiosità, o di abitudine e di noia. Sapeva se erano occhi d'amore.

50 Salvatore ora la sta guardando. Per l'ennesima volta si sta nascondendo tra qualche piega della sua veste. Gli pare di sentire odore di corpi, o forse di saponi, o forse più semplicemente odore di treno. Già, perché il treno ha odore di treno, pensa Salvatore. È un odore che ti porti addosso per tutta la vita, quando viaggi per forza.

Salvatore è nascosto dentro, sotto le pieghe della veste. Forse non sente neppure il lungo stridere dei freni. È un rumore di fine corsa, quello che ti offre alla città. Forse non vede neanche la gente che frenetica si accalca verso gli sportelli. Ormai è già scesa, si è incolonnata a far risuonare, con i propri passi, con qualche parola scambiata di fretta, la grande eco della stazione Centrale, sotto le volte vetrate che sembrano proteggerla ancora per pochi attimi prima della grande fregatura quotidiana.

60 "Turi..."

La donna è in piedi davanti a lui.

"Turi, non puoi continuare così."

La donna si è chinata, gli sta sfiorando i capelli con la mano.

"Turi, stai fuori troppo la sera. Poi, alla mattina, guarda come sei ridotto."

65 Ormai Salvatore si è alzato. Sono scesi.

"Sono proprio stanco. Stasera sto a casa con te, mamma."

LA GALLERIA (*Gino & Michele*)

Quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze? Questo si domandava la donna. Si domandava questo perché di tutto il resto in fondo non le fregava molto, in quel momento. Era strano. C'erano delle situazioni in cui le risultava così difficile pensare profondo. Si diceva: adesso devo pensare profondo. E intanto guardava le tendine del finestrino dello scompartimento di seconda classe e le
5 veniva in mente del gatto che aveva rovinato le tende e delle tende che le aveva regalato sua madre e dell'età di sua madre e che in fondo sua madre non stava benissimo ma che sua nonna era vissuta molto a lungo e che se viveva ancora sua nonna voleva dire che lei era a posto perché la longevità pare sia ereditaria e che insomma le avanzavano ancora un bel sessant'anni di vita e non come quella sua amica che le erano morti i genitori prestissimo e allora forse era già spacciata in
10 partenza e chissà quella sua amica dove aveva preso le scarpe rosa ma non rosa normale quel rosa boh un rosa davvero strano non si sa nemmeno che nome dare a un rosa così e chissà forse la sua amica quelle scarpe le aveva prese sotto i portici e bisognerà andare a vedere se è proprio quello il negozio e già che ci vado quasi quasi faccio un salto dentro a Borsalino se ci sono ancora i saldi. Il Borsalino in galleria e quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze? Questo pensava la donna.
15 Pensieri minimi come i pensieri di tutti noi. Anche Einstein avrà fatto dei pensieri così, pensava sempre la donna. Tutti i pensieri sono così, inutile menarcela. Altro che pensieri profondi. Di pensieri profondi te ne vengono due, tre, dieci in una giornata, se c'hai culo. Anche meno, pensava la donna.

Ma quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze? Chissà cosa sta pensando quello lì che c'ho
20 davanti. Quanti anni avrà? Trenta-trentacinque massimo. Mi fa schifo. Ci sono degli uomini che mi fanno schifo non potrei mai andarci con uno così e se fosse ricco? No impossibile. Quell'altro forse quell'altro ha qualche anno in più ma è proprio un bell'uomo è sposato ha la fede al dito magari è vedovo può succedere. Speriamo che sia vedovo. Oppure quell'altro ancora quello con le cuffiette che legge "Dylan Dog" ma è troppo giovane. Be' insomma giovane io ho ventisette anni lui ne avrà
25 venti in fondo anche Rita Dalla Chiesa con Frizzi. Frizzi non è male con quella sua faccia da bambinone stupidotto ma non dev'essere poi tanto stupido. Che ore sono? Manca ancora un'ora un'altra galleria questa dev'essere quella lunga ma quante gallerie ci saranno sulla Bologna-Firenze? Si tappano le orecchie, in galleria. La donna pensava questo, per ultimo. Strano. Le luci non si erano accese. Non era male starsene nel buio totale. Il buio azzerava tutto, toglie gli occhi, ti rende
30 invisibile e bellissima, pura, lontana. Non c'è nessuno e c'è il mondo. Ecco, questo era un pensiero abbastanza profondo. Uno dei dieci.

La donna pensava - che caldo. Una mano calda le sfiora la mano. Una mano calda le accarezza i seni. Erano trecentoventotto giorni che nessuno le sfiorava i seni. La donna era bella. La donna pensava questo - perché nessuno da trecentoventotto giorni mi sfiora i seni? La donna era bella, i seni

35 piccoli, la mano di chi era?

La donna pensa - boh.

La donna pensa che è strano che la prima cosa che le viene in mente non è un pensiero di rabbia insomma è un pensiero di seni insomma è che è una sensazione piacevole è che vorrebbe tanto sentirsi a disagio ma non è così cazzo come è possibile che non mi venga da gridare insomma non
40 sono poi neanche tanto impaurita insomma sento un senso di caldo soltanto anzi di tiepido. E chi sarà chi sarà chi sarà? È una mano su questo non ci piove è una delle sei mani a disposizione escluse le mie. Non può neanche essere un caso no non può essere c'è qualcuno che lo sta facendo apposta non so perché non può essere amore no non può essere ma neanche un raptus passionale io non so come sono i raptus nessuno mi è mai saltato addosso non può essere così o forse sì no anzi no.

45 La bocca.

Ecco mi sta baciando cosa faccio? Cosa fa mi sta baciando ancora resisto no sì che resisto tengo duro e resisto. È bello però è bello io quasi quasi io. Non resisto apro la bocca anzi la socchiudo faccio un po' di resistenza adesso un po' meno adesso ancora che figura pensa che figura se adesso finisce la galleria adesso gli altri vedono sì ma quali altri mi manca il respiro ma quali altri chi sarà
50 dei tre quasi quasi gli tocco i capelli già adesso gli tocco i capelli così capisco adesso gli tocco...
Non c'è più.

La donna è sola. L'uomo se n'è andato con i suoi capelli prima che la donna potesse toccarglieli. Non c'è più. Non c'è più caldo. C'è una sensazione di freddo, anzi. C'è l'imbarazzo di non aver capito e improvvisa la paura del buio. Una luce. Qualcuno accende una sigaretta. La luce di un accendino. La
55 donna intravede appena la bocca e il naso di quello che le fa schifo. Che le faceva schifo. Lui? E se è stato lui? Certo, è stato proprio lui che adesso soddisfatto cerca di farmi capire qualcosa. Un segno un minimo segno.

Fine della galleria, quella lunga. Il ragazzo ha gli occhi socchiusi, batte il tempo del walkman con la punta delle dita. L'uomo bello si accarezza lentamente la guancia e guarda fuori dal finestrino. La
60 donna cerca uno sguardo. Niente, nessuno sembra farle caso. Cerca di farsi venire in mente un pensiero profondo che dia un senso a ciò che è accaduto. Niente. La donna si alza, esce un attimo sul corridoio, rientra. Tutti e tre la guardano per un attimo. Le guardano i seni per un attimo. Le gambe per un attimo. Con discrezione. La donna è una bella donna. Sa di essere una bella donna. Anche se sono passati trecentoventotto giorni. In fondo era una mia scelta - pensa. Le succede
65 spesso che la guardino. Si risiede.

L'uomo bello sarebbe troppo. Ma va bene anche il ragazzino. L'altro sarebbe meglio di no anche se a ben vedere è stato dolce nella sua invadenza. Quindi non sarebbe poi tanto male neanche lui. Ma per cosa? Non è che perché uno mi ha baciata devo sposarlo e poi non so neanche chi è. Questa sì che è vigliaccheria perché tu sai chi sono e io no. Non siamo alla pari. Caro mio sei un bello stronzo.

70 La donna guarda l'ora.

Tanto adesso tra cinque minuti arrivo a Firenze e lui scende cercherà di ottenere da me di più cosa faccio? Io dico di no devo andare a quell'appuntamento anche se volessi anche se voglio non posso. Va be' che se proprio lo voglio ci sto insomma è una cosa così strana che potrei anche fare una fesseria nella vita insomma mica me l'ordina il parroco di fare le cose tanto poi vado a confessarmi.

75 Ecco il treno sta rallentando adesso guardo chi si alza lo capisco subito scendo e adesso si alza. Il bello pensa che culo se si alza il bello e se invece si alza il primo faccio sempre a tempo a dire ma che cosa vuole da me oppure se mi va mi faccio seguire lo stesso perché in fondo in fondo è stato a suo modo gentile anche se mi fa schifo se mi faceva schifo. E se poi è quello giovane chi se ne frega vuol dire che era destino in fondo non sono peggio della Rita. Ma guarda cosa mi deve

80 succedere ma guarda che sfiga anzi guarda che fortuna mica succede a tutte.

Il treno si ferma. La donna si alza lentamente. Segue con la cosa dell'occhio. Niente. Tutti se ne stanno immobili.

È impossibile che uno dei tre si alzi ormai avrebbe dovuto fare le valigie o prendere la borsa lo zainetto cazzo ma questa è proprio una carognata però forse forse adesso se vado piano lui fa

85 ancora in tempo a raggiungermi per piacere Signore fa che mi dia un segno te ne prego.

La donna esce. Ha una gran confusione in testa ha una gran delusione nelle gambe. Sta per scendere, è ormai in fondo al corridoio. Bisogna fare in fretta, il treno sta già per ripartire. "Grazie."

Qualcuno le ha detto a mezza voce grazie. Voce maschile. Proveniente dal suo scompartimento.

90 Questo è certo.

Mi giro piano mi giro non mi giro certo che mi giro piano ma mi giro. La donna si gira. Non c'è già più nessuno. Il treno sta per muoversi. Giusto il tempo per scendere al volo.

VIAGGIO D'ADDIO (Mario Luzi)

La macchina si mosse e subito fu al passo giusto su per l'erta strada battuta ma non coperta d'asfalto. Mi volsi indietro a dare un'ultima occhiata al paese di Scanno e subito dopo guardai lei che guidava con la faccia tirata e quasi altera.

- È finita, naturalmente, essa pensa - dicevo tra me mentre seguivo i movimenti esatti, ma

5 insolitamente energici, del piede e della mano sul cambio di marcia.

Era fin qui la stessa strada su cui ci eravamo spinti quasi ogni sera a passaggio prima delle cene silenziose all'albergo durante le quali tra le poche parole si avvertiva il fluire dei pensieri nell'uno e nell'altra, in ciascuno di noi per proprio conto, in direzioni reciprocamente sconosciute, ma in quest'unico ritmo tranquillo e profondo. L'assuefazione ci aveva uniti, inavvertitamente dapprima e

10 poi tacitamente pensando ciascuno di noi all'altro, rapiti via via ambedue nel pensiero sottile e fisso

di quella comunanza nascente che per questo si faceva sempre più profonda. L'intesa si era sviluppata così senza alcuna parola né alcun atto estrinseco fino a quell'ora che se anche era l'ora della nostra partenza e della separazione imminente era un'ora tra le altre della nostra esistenza.

- È finita naturalmente com'è nell'ordine delle cose, essa pensa - dicevo tra me mentre la guardavo
15 manovrare il volante tranquilla ma insolitamente imperiosa, su per i gironi della nuda montagna.

L'impressione più precisa era che ad ogni voltata, tratto dopo tratto, le fila della nostra esistenza che si erano sensibilmente avviluppate si andassero sdipanando mentre le macchine che incrociavamo andavano forse a intrecciare altre fila che ugualmente si sarebbero sciolte. - Essa prova dolore indubbiamente, ma è un dolore ormai accettato - osservavo continuando a non perdere
20 d'occhio l'amarezza contenuta e l'energia del suo viso attento alla strada e alla marcia.

La strada ora dopo il valico discendeva brevemente per stretti tornanti in mezzo a solitudini sassose finché fummo in un ampio altipiano, aperto alla vista di altre cime violette in lontananza.

Né i rari stazzi sparsi per la distesa dell'erba, né il debole segno dei tratturi, né le greggi immobili come ammassi di pietre sotto la luce ferma e rarefatta del grande spazio rompevano la irreale
25 quiete.

- Non siamo mai stati qui. Potremmo fermarci un poco - le dissi. Rispose con un sorriso penoso il cui significato era chiaro: inutile ritardare la corsa che svolge, gugliata dietro gliata, l'affettuoso groviglio. È bene che quel che deve accadere, accada senza altro indugio.

L'immenso pascolo con le sue greggi e i suoi pastori immoti sfilò in tutta l'interminabile lunghezza e
30 ora la macchina scesa alla strada nazionale, rasentava il parco d'Abruzzo e poi i riflessi abbaglianti del bacino di Barrea e superata la diga attaccava i duri gironi tra la roccia fulva e deserta.

- In fondo a questa strada sarà come se nulla fosse mai avvenuto, essa pensa - dicevo tra me e la guardavo ora dominare ora sfidare con altera compostezza l'irreparabile ovvia contrarietà dell'epilogo.

35 La corsa continuava uniforme su e giù per i nudi tornanti e il rullio del motore cominciava a prendere il sopravvento su ogni altro senso e pensiero. Si scendeva ora ad Alfedena addensata nella strozzatura della valle sulle ripe del Sangro e superato il ponte si tornava su un rettilineo nel mezzo a un vasto altipiano verde tra il turchino dei monti.

Il paesaggio tenero e solenne mi rinfrancò e mi riscosse. Pensavo alla nostra breve storia, al
40 leggero e profondo cumulo di affetti e di consuetudini che si era formato semplicemente come semplice era ciascuno di noi nel seguire il suo modesto destino e nell'occupare il suo modesto posto nel mondo e che ora si dissolveva con la stessa semplicità curva dietro curva in questa corsa tra le montagne d'Abruzzo.

- È nell'ordine delle cose, anch'essa pensa - dicevo tra me e in questo unisono provavo forse più di
45 sempre un'acuta armonia. All'interno della macchina che correva nella luce intensa delle montagne d'Abruzzo, silenziosi e appena un po' assorditi dal rullio del motore, eravamo di nuovo uniti nella

concordia dei nostri pensieri concentrati ora sulla levità e gentilezza dei nostri destini.

La strada, oltrepassato Castel di Sangro, cominciava a risalire per ripidi gironi fra pendici boscove verso Roccaraso. La guardavo ora con la faccia più distesa manovrare con l'abituale morbidezza
50 negli incroci e i sorpassi.

- Non ci fermeremo a bere qualcosa? - le dissi.

- Proprio questo - rispose, e sorrise.

La macchina s'arrestò sulla strada centrale, scendemmo gettandoci sulle spalle le maglie.

- È fresco, non sembra più estate.

55 - Berremo qualcosa di forte per riscaldarci.

- A che cosa brinderemo? - le chiesi porgendole il bicchiere dal bancone del bar. - Ai giorni passati o al nostro avvenire?

- Né al passato, né all'avvenire. A noi due come siamo - disse accostando il suo al mio bicchiere.

Rientrammo nella macchina e la strada prese a scendere al piano delle Cinque Miglia. Si sfiorò
60 Rivisondoli aggrappato alla sua collina, casa su casa fino alla chiesa e al campanile, dinanzi al verde e deserto altipiano. Il giorno cominciava a declinare e la luce infranta sui picchi mandava riflessi sul parabrezza mentre correavamo chiari e sereni attraverso il pascolo.

Non era alcunché di nostro, pensavo, né un nostro errore, né una nostra empietà a insidiare la breve comunanza; era tutta la vita che avevamo alle spalle e di fronte e non era entrata né poteva
65 essere contenuta dal piccolo cerchio; eppure era quella vita che aveva consentito il formarsi dall'infinito possibile di quel dolce groviglio che ora gugliata dopo gugliata si sdipanava; ad essa ora fedeli riscendevamo.

La macchina ora correva quasi giocondamente verso Lama dei Peligni, scendeva i gironi della montagna fino a Casoli e con i fari ormai accesi puntava su Lanciano.

70 - A che ora è il tuo treno? - mi chiese.

- Alle otto - risposi.

- Faremo appena in tempo.

LA SCOPERTA DELL'ALFABETO (Luigi Malerba)

Al tramonto Ambanelli smetteva di lavorare e andava a sedersi davanti a casa con il figlio del padrone perché voleva imparare a leggere e a scrivere.

"Cominciamo dall'alfabeto," disse il ragazzo che aveva undici anni.

"Cominciamo dall'alfabeto."

5 "Prima di tutto c'è A."

"A," disse paziente Ambanelli.

"Poi c'è B."

"Perché prima e dopo?" domandò Ambanelli.

Questo il figlio del padrone non lo sapeva.

10 "Le hanno messe in ordine così, ma voi le potete adoperare come volete."

"Non capisco perché le hanno messe in ordine così," disse Ambanelli.

"Per comodità," rispose il ragazzo.

"Mi piacerebbe sapere chi è stato a fare questo lavoro."

"Sono così nell'alfabeto."

15 "Questo non vuol dire," disse Ambanelli, "se io dico che c'è prima B e poi c'è A forse che cambia qualcosa?"

"No," disse il ragazzino.

"allora andiamo avanti."

"Poi viene C che si può pronunciare in due modi."

20 "Queste cose le ha inventate della gente che aveva tempo da perdere."

Il ragazzo non sapeva più che cosa dire.

"Voglio imparare a mettere la firma," disse Ambanelli, "quando devo firmare una carta non mi va di mettere una croce."

Il ragazzino prese la matita e un pezzo di carta e scrisse "Ambanelli Federico", poi fece vedere il

25 foglio al contadino.

"Questa è la vostra firma."

"Allora ricominciamo da capo con la mia firma."

"Prima c'è A," disse il figlio del padrone, "poi c'è M."

"Hai visto?" disse Ambanelli, "adesso cominciamo a ragionare."

30 "Poi c'è B e poi A un'altra volta."

"Uguale alla prima?" domandò il contadino.

"Identica."

Il ragazzo scriveva una lettera alla volta e poi la ricalcava a matita tenendo con la sua mano quella

del contadino.

35 Ambanelli voleva sempre saltare la seconda A che a suo parere non serviva a niente, ma dopo un mese aveva imparato a fare la sua firma e la sera la scriveva sulla cenere del focolare per non dimenticarla.

Quando vennero quelli dell'ammasso del grano e gli diedero da firmare la bolletta, Ambanelli si passò sulla lingua la punta della matita copiativa e scrisse il suo nome. Il foglio era troppo stretto e
40 la firma troppo lunga, ma a quelli del camion bastò "Amban" e forse è per questo che in seguito molti lo chiamarono Amban, anche se poco alla volta imparò a scrivere la sua firma più piccola e a farla stare per intero sulle bollette dell'ammasso.

Il figlio dei padroni diventò amico del vecchio e dopo l'alfabeto scrissero insieme tante parole, corte e lunghe, basse e alte, magre e grasse come se le figurava Ambanelli.

45 Il vecchio ci mise tanto entusiasmo che se le sognava la notte, parole scritte sui libri, sui muri, sul cielo, grandi e fiammeggianti come l'universo stellato. Certe parole gli piacevano più di altre e cercò di insegnarle anche alla moglie. Poi imparò a legarle insieme e un giorno scrisse "Consorzio Agrario Provinciale di Parma".

Ambanelli contava le parole che aveva imparato come si contano i sacchi di grano che escono dalla
50 trebbiatrice e quando ne ebbe imparate cento gli sembrò di aver fatto un bel lavoro.

"Adesso mi sembra che basta, per la mia età."

Su vecchi pezzi di giornale Ambanelli andò a cercare le parole che conosceva e quando ne trovava una era contento come se avesse trovato un amico.

FEDERICO E NAPOLEONE *(Luigi Malerba)*

Intanto si lasciava mungere solo da Federico in persona, nemmeno da Angiolina. Piuttosto che mangiare la paglia o la foglia secca non si sa che cosa avrebbe fatto, così dovevano mantenerla a erba fresca d'estate, fieno e beverone caldo d'inverno. Preferiva il beverone di granoturco a quello di avena, il trifoglio all'erba medica. Ma Federico gli era affezionato lo stesso e se Angiolina
5 parlava di venderla diventava nero nero e non parlava più per una settimana.

Una mattina Federico aveva trovato nella stalla un biscione in piedi attaccato alla mammella della sua vacca. Lo aveva steso con due randellate e poi sepolto nel prato, ma la vacca non era tornata più come prima. Le ossa spuntavano da tutte le parti per la magrezza e si vedeva subito che era nervosa dai movimenti della testa. Non dava proprio le cornate, ma sbatteva la testa da una parte
10 e dall'altra. Il discorso però era un altro, anche se Federico e Angiolina facevano finta di niente: aveva sedici anni, come dire un cristiano di ottanta. Era arrivato il momento di darla via.

"Domani è martedì," disse Angiolina un lunedì.

"Parla chiaro perché sono un po' sordo," disse Federico che invece ci sentiva benissimo.

"Domani c'è il mercato a Fornovo."

15 "Tanto non la compra nessuno," disse Federico cercando di chiudere subito il discorso.

"E tu ci provi lo stesso."

"E dopo?"

"Dopo se ne compra un'altra."

20 "Provare ci provo, ma il viaggio è lungo e quando arriva è capace che mi casca a terra. Forse è meglio al mercato di Berceto."

"Però a Fornovo ci sono quelli della mortadella."

"Quelli comprano le bestie morte di malattia, pagano poco e niente."

25 Invece c'è un sistema per vendere le bestie vecchie. Angiolina lo aveva imparato dal padre, ma non ne aveva mai parlato con nessuno per il rispetto che si porta ai morti un po' imbroglioni. Si prende un'anguilla e si fa inghiottire viva alla bestia prima di portarla al mercato. Il padre faceva così con i cavalli ma doveva funzionare anche con le vacche.

Come idea era una bella idea non c'era niente da dire, ma l'anguilla dov'è? Federico si tirò dietro la vacca fino al Taro, ma nei fondoni l'acqua era ancora torbida per la piena. Pazienza.

30 Sulla strada di Fornovo Federico si fermò in un'osteria e comprò un fiasco di vino bianco e glielo mandò giù per la gola a garganella. Quando arrivarono in paese, Federico si tirava dietro le gambe per la fiacca, ma la vacca camminava a testa alta in mezzo alla strada maestra.

All'ingresso del mercato Federico incontrò Napoleone. Napoleone era un mercante furbissimo e tutti credevano che lo chiamassero così per la sua furbizia. Invece Napoleone era il nome di battesimo. Qualche anno prima Federico gli aveva venduto due buoi sani giusti e da galantuomo e 35 Napoleone glieli aveva protestati perché davano cornate. Federico sapeva che questo non era vero perché li aveva allevati lui, ma alla prova dei fatti aveva dovuto riprenderli indietro perché scornavano da tutte le parti. Poi si era accorto che qualcuno gli aveva piantato quattro chiodi nelle corna. Napoleone era fatto così, un imbroglione.

40 Dunque Federico si attaccò a Napoleone e cominciò a dire che questa vacca chissà perché si era messo in testa di darla proprio a lui. Napoleone voltò le spalle alla bestia, chiuse gli occhi e offrì quindici carte da mille.

"Trenta," disse Federico all'osteria del mercato davanti a un fiasco di vino pagato dal mercante.

"Sedici."

"Siamo lontani dal totale," disse Federico.

45 "Tutto quello che vi do sopra i quindici è regalato."

Federico beveva e taceva, ma i pensieri continuavano a camminare. Con tutta la sua furbizia questa volta a Napoleone glielo metto dove dico io. Però devo stare attento al vino, stai attento al vino, Federico. E invece continuava a bere.

- "È un catorcio," disse Napoleone.
- 50 "Sembra magra e invece non è magra per niente."
"Sarà grassa allora."
"Grassa no, ma quasi."
"Adesso ditemi che è giovane."
"Non ha più di dieci anni."
- 55 "Per gamba," disse Napoleone. E intanto riempiva il bicchiere di Federico che già cominciava a mangiarsi le parole. Cominciò anche a confondersi con i numeri tenendosi però su quelli alti.
"Trentacinque e mezzo."
Napoleone invece di salire scendeva.
"Quindici."
- 60 "Avete detto sedici un minuto fa."
"Ho detto sedici ma sono già pentito."
"sedici è un bel numero in certi casi," disse Federico tanto per dire una cosa.
Napoleone gli afferrò la mano senza perdere tempo.
"Affare fatto."
- 65 "Neanche per idea. La mia vacca vale quaranta carte da mille e io ve la do a trentacinque solo perché vi chiamate Napoleone."
"Sedici," disse Napoleone.
Federico pensò che in fondo fra sedici e quaranta la differenza non era poi così grande.
E se provassi a chiedere cinquanta? Ma poi pensò che la differenza fra sedici e cinquanta era più
- 70 che fra sedici e quaranta e quindi non gli conveniva. Allora che cosa faccio? Gliela do o non gliela do? Nella confusione credette di ricordare che gli aveva fatto inghiottire una anguilla viva, anche se la cosa gli sembrava incredibile. Era andato nel Taro con la vacca, di questo era sicuro. E poi gliela aveva infilata in gola con la testa in giù come aveva detto Angiolina. Allora doveva sbrigarsi perché l'anguilla nella pancia dura poco.
- 75 "Andiamo per sedici e e pazienza."
Napoleone chiamò subito un mediatore come testimone, tirò fuori dal portafoglio sedici bigliettoni da mille e li mise in mano a Federico.
"Adesso dovete dirmi che siete contento."
Federico non disse niente.
- 80 Quando Napoleone ritornò nella piazza del mercato la vacca aveva la testa bassa e la schiena incurvata come quella di un asino da soma. Cercò Federico, ma il vecchio stava già camminando verso casa cantando a scannagola. Non era proprio una canzone ma delle parole che si inventava lì per lì.

Wissenschaftlicher Werdegang

Luisa Martinelli, am 11.03.1954 in Trient (Italien) geboren, hat 1978 den Magister in „Germanistik und Modernen Fremden Literaturwissenschaften und Sprachwissenschaften“ an der Universität von Florenz erworben; ab 1984 ist sie Deutschstudienrätin an einem Gymnasium in Trient; von 1996 bis 1998 war sie Lektorin für Italienisch am Romanischen Seminar der Universität Hannover als Beamtin des Außenministeriums Italiens; sie hat verschiedene Weiterbildungskurse für Gymnasialdeutschlehrer organisiert und geleitet; sie ist Autorin von Artikeln und Texten für den Unterricht des Deutschen als Fremdsprache; seit dem Jahr 2000 ist sie Koordinatorin der Referendare für DaF-Unterricht an der Universität in Rovereto (Trient) und seit 2002 Lehrauftragte für „Deutsche Sprache und Übersetzung“ an der Universität in Trient.