

Quaderni
della ricerca

8

A close-up, artistic photograph of a watch face. The watch has a light-colored dial with a fine, concentric-line texture. A sub-dial is visible in the lower right quadrant, featuring its own set of concentric lines and a small hand. The main dial has large, bold Arabic numerals for 15, 25, 35, 45, and 55. The watch hands are dark and slender. The lighting creates soft shadows, emphasizing the three-dimensional quality of the dial's texture.

Tempus

Il tempo nel testo
e nella realtà
extra-testuale



UniorPress

a cura di
Daniele Giovannone
Antonio Pascucci
Giuseppe Polise
Marta Sommella
Alessandro Viola



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 8

Tempus

Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale

a cura di

Daniele Giovannone, Antonio Pascucci

Giuseppe Polise, Marta Sommella, Alessandro Viola



UniorPress

Napoli 2022

In copertina: foto di Agê Barros

Università di Napoli L'Orientale
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati
Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Quaderni della ricerca – 8

Direttrice della collana
ROSSELLA CIOCCA

Comitato editoriale
GUIDO CAPPELLI
GUIDO CARPI
FEDERICO CORRADI
AUGUSTO GUARINO
SALVATORE LUONGO
ALBERTO MANCO
PAOLO SOMMAIOLO

La revisione dei contenuti è avvenuta con *double blind peer review*.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

UniorPress

Via Nuova Marina, 59 – 80133, Napoli

ISSN 2724-5519

ISBN 978-88-6719-262-5

La collana Quaderni della ricerca nasce all'interno del dottorato in Studi letterari, linguistici e comparati per ospitare le pubblicazioni dei membri del collegio dei docenti e una selezione degli atti delle Graduate Conference organizzate dai dottorandi. Essa è riservata a tutte le ricerche che si rispecchiano nel progetto scientifico del dottorato, caratterizzato da continue intersezioni culturali, letterarie, linguistiche ed estetiche, in una idea di confronto e dialogo interdisciplinare, sovraareale e comparatistico. Tale progetto scientifico parte da una concezione di Occidente aperto all'interazione con la dimensione globalizzata intercontinentale sulla scia sia delle intersezioni medievali e primo-moderne sia di quelle moderne e contemporanee. Esso riserva particolare attenzione alle forme contemporanee dei linguaggi letterari, dello spettacolo e della comunicazione, come pure alla ricostruzione di genealogie culturali che pongono il presente in connessione significativa con gli assetti culturali del passato.

Indice

ROSSELLA CIOCCA	
Premessa	9
DANIELE GIOVANNONE, ANTONIO PASCUCCI, GIUSEPPE POLISE, MARTA SOMMELLA, ALESSANDRO VIOLA	
Introduzione	11
CARLO VECCE	
Leonardo e il tempo	17
 Sezione 1 – Il tempo nel testo	
ALESSANDRA DI MEGLIO	
Per un’archeologia del tempo in Ottieri: dal fascismo, all’industria, alla clinica	31
LUCA GENDOLAVIGNA	
<i>Borta i tankar</i> di Alejandro Leiva Wenger: un viaggio turbolento nella mente di Felipe	43
ALESSANDRA CALLEGARI	
<i>Tiempo de silencio</i> nel suo tempo: dal mitico al misero	57
STEFANO ROSSI	
Wozy Clocks and Blurry Memories: Godot in the Timelessness of a Chronic Present	73
ANDREA SUVERATO	
“Qua non esiste tempo”. Mito, trauma ed evento ne <i>Le Benevole</i> di Jonathan Littell	83
SIMONE CARATI	
Ricostruire l’esperienza. Tempo e ricordo in <i>Underworld</i> e <i>Remainder</i>	95

CHIARA PATRIZI	
Wilderness of Time: Outer and Inner Timescapes in Contemporary American Literature	107
CAROLA CARLINO	
Pannelli narrativi. L'impiego dei <i>tempora</i> nei percorsi museali	117
GIOVANNA BATTAGLINO	
'Appunti' sul lessico sofocleo del tempo. Alcune immagini del tempo-χρόνος: riflessioni e tentativi di esegesi	131
 Sezione 2 – Il tempo nella realtà extra-testuale	
ROSA SCHIOPPA	
Dal racconto al romanzo. L'evoluzione del femminile nelle versioni di <i>Locura y muerte de Nadie</i> di Benjamín Jarnés	145
LUCA SARTI	
Raccontare le fiabe nel tempo. "Fair, Brown, and Trembling", la Cenerentola irlandese	161
CATERINA SARACCO	
Quando la lingua mette il turbo. Piccola indagine semantica	179
ALESSIA SCACCHI	
Cronotipi di Resistenza. Note sulla narrativa neorealista	195
ROSA ANNA PARADISO	
I tempi del linguaggio giovanile. Primi rilievi lessicografici da uno studio diacronico delle tre traduzioni italiane di <i>The Catcher in the Rye</i>	213
CURATORI	229

ROSSELLA CIOCCA

Premessa

Tempus, il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale è il titolo di questo ottavo volume della Collana “Quaderni della ricerca” che pubblica selezioni tra i migliori interventi presentati alle *Graduate Conferences* organizzate dai dottorandi del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”. Per il XXXIII ciclo, nell’ottobre del 2019, la valorizzazione della vocazione multi e interdisciplinare del progetto scientifico del dottorato, ha preso opportuna forma a ridosso della tematica, complessa e cruciale per chi si occupa di studi letterari e linguistici, del tempo quale struttura forte non solo della narrazione ma anche dell’intero campo dei fenomeni linguistici e del loro continuo mutare.

Grazie al lavoro di organizzazione svolto dai curatori, emerge una struttura bipartita che articola il volume in due grandi sezioni in cui gli interventi si allineano lungo due direttive, grosso modo collocando dapprima il tempo nel testo e successivamente inquadrando quest’ultimo nel primo. Nella prima parte vengono infatti raggruppati i saggi che si interrogano sulle modalità con cui il tempo viene sussunto e rappresentato nei linguaggi, siano essi linguaggi della comunicazione che della narrazione. Come compare e come opera la struttura temporale nella lingua e nelle sue manifestazioni testuali, attraverso ad esempio le traduzioni in altra lingua? Come viene raffigurato il trascorrere del tempo, come il tempo struttura la narrazione? Oppure come affrontarne la rilevanza in narrazioni ‘speciali’ come quelle dei pannelli museali? Nella seconda si ribalta la prospettiva e l’attenzione è maggiormente focalizzata sugli effetti del passare delle epoche sulla realtà testuale, e linguistica in generale, secondo una focalizzazione critica di natura tendenzialmente diacronica che prende in considerazione le questioni del genere letterario incrociandolo, ad esempio, con le riflessioni sul *gender* o sulla dimensione generazionale. Cosa produce il passaggio del tempo e il correlato trasformarsi dei contesti sul piano dei significati e delle convenzioni linguistiche e testuali?

Il tema del tempo viene declinato seguendo una varietà linguistica, areale e storico-culturale che rappresenta la ricchezza del dottorato, iniziando con la raffinata lezione inaugurale di Carlo Vecce dedicata a Leonardo da Vinci,

Premessa

recuperando qualche incursione nella cultura classica, per proseguire lungo matrici della cultura moderna europea e contemporanea globalizzata.

Ogni contributo del volume, come negli altri numeri della collana dei “Quaderni della ricerca”, è stato sottoposto a un rigoroso processo di doppia valutazione esterna anonima.

Introduzione

Il presente volume raccoglie gli Atti della quinta *Graduate Conference*, organizzata nell'ambito del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" e tenutasi a Napoli nei giorni 3 e 4 Ottobre 2019 presso il Palazzo Du Mesnil. La grande sfida, nell'organizzazione di una conferenza del genere, è quella di realizzare pienamente la vocazione storicamente interdisciplinare che caratterizza le attività del nostro Dottorato. Il tema, infatti, non deve limitarsi ad assecondare questa vocazione, ma deve invece valorizzarla, favorendo il dialogo tra le discipline attraverso l'insorgere di molteplici approcci critici. È per questo che la scelta del tema è in questo caso ricaduta sul Tempo. Scrive infatti Ricoeur che "il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e [...] il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale".¹ L'attività del raccontare è quindi indissolubilmente legata alla temporalità, alla sua problematicità e assimilazione ed avviene nel corso di un processo di mutamento linguistico costante e continuo attraverso il tempo che interessa tutte le lingue esistenti, manifestandosi in maniera concreta: "Le strutture e i paradigmi si modificano; nascono nella lingua nuove abitudini, nuove parole, nuovi costrutti; e altre abitudini, altre parole, altri costrutti cadono in disuso".² La dimensione temporale si rivela quindi come un campo di analisi privilegiato per guardare alle forme del narrare, ai fenomeni linguistici, e alle loro reciproche interazioni.

Inoltre, il tema del tempo si presta ad almeno due approcci metodologici diversi, per quanto complementari. Il titolo della conferenza e del volume, *Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale*, esplicitamente rimarca queste due prospettive, che possiamo definire rispettivamente sincronica e diacronica. L'organizzazione del volume rispecchia questa duplice possibile declinazione del tema centrale. Il lavoro si articola infatti in due sezioni, inti-

¹ P. Ricoeur, *Tempo e Racconto: Volume Primo*, Milano, Jaca Book, 1986, 91.

² G. Berruto, M. Cerruti, *Manuale di Sociolinguistica*, Torino, UTET, 2015, 12.

tolate rispettivamente “Il tempo nel testo” e “Il tempo nella realtà extra-testuale”, ciascuna dedicata a raccogliere i saggi afferenti all’uno o all’altro filone di indagine. La prima sezione, più ampia, contenente nove contributi, è anche la più variegata, nel contesto di un volume già variegato di per sé, dato il tema - quello del tempo - che sempre è protagonista, o a dirla meglio arbitro, della quotidianità dell’individuo. Proviamo quindi a fare un breve viaggio, che non ha nessuna pretesa se non quella di offrire un brevissimo e di certo non esauriente sguardo d’insieme sulle varie tematiche affrontate dai relatori durante i lavori.

Se da un lato il tempo sembra a tratti sovrapporsi alla nozione di età, marcando sezioni più o meno esatte della vita di chi lo racconta (come nel contributo presentato da Alessandra Di Meglio), dall’altro la contrapposizione tra passato e presente e la vorticosità successione di questi due piani temporali giocano un ruolo chiave nel travaglio psicologico della mente del protagonista di *Borta i tankar*, romanzo preso in analisi da Luca Gendolavigna. Il tempo non è solo passato e presente, ma anche futuro. È questo il caso del contributo di Alessandra Callegari, che scava a fondo nella letteratura spagnola e mette in luce le problematichità di una nazione - la Spagna, per l’appunto - che, ancora troppo legata ad un passato mitizzato (siamo negli anni Sessanta del secolo scorso), non fa altro che sacrificare il futuro, un concetto che si concretizza nel fallimento personale di Pedro, protagonista dell’opera *Tiempo de silencio*. Nel contributo di Stefano Rossi, il futuro mette le vesti di un’eterna e sostanzialmente passiva attesa, che con un presente senza evoluzione né rivoluzione rende l’attesa stessa un’abitudine, metafora di un futuro mai realizzabile. Sempre con un occhio rivolto al futuro, ma concentrandosi sulla dimensione storico-contemporanea, ecco il contributo di Andrea Suverato. Il testo preso in esame è *Le Benevole*, romanzo di Jonathan Littell. Il romanzo di Littell è ciò che il critico Mark Fisher definisce *hauntologia*: infestazione del presente da parte di un passato che pregiudica la possibilità stessa di un futuro. Allo stesso modo, lo sfaldamento del tempo caratterizza il mondo occidentale contemporaneo.

I personaggi, i protagonisti subiscono la dimensione temporale tanto da sentirsi a tratti perseguitati. Proprio su questi temi costruisce il suo articolo Simone Carati, che mette in dialogo due romanzi (*Underworld*, di Don DeLillo e *Remainder* di Tom McCarthy) che, anche se apparentemente distanti tra loro, presentano un desiderio comune ai due protagonisti, forte e sincero: la necessità di sentirsi reale e di vivere un’esperienza autentica. L’esperienza

traumatica può però condurci a nuove consapevolezze. È questo il caso del contributo presentato da Chiara Patrizi, nel quale l'esperienza traumatica, per l'appunto, ci permette di ricostruire il nostro io in una sorta di *wilderness of time* (un tempo selvaggio, incontaminato), in cui l'essere umano può esplorare la realtà che lo circonda e acquisire forza e maggiore consapevolezza. Nessun contributo è testimonianza della vocazione multidisciplinare che contraddistingue questa Graduate Conference quanto quello di Carola Carlino. Una messa in scena museale è necessariamente un processo che coniuga spazio e tempo. In questo contesto i pannelli narrativi hanno il compito di spazializzare il tempo, organizzando un flusso di informazioni in una narrazione che trova la sua articolazione nello spazio dell'allestimento museale. A ulteriore testimonianza di quanto appena detto, lasciamo per ultimo il contributo di Giovanna Battaglini perché sembra il più adatto a chiudere questa breve sezione. Non sappiamo cosa sia realmente il tempo, non lo sa Tabucchi (citato dalla stessa Battaglini) e neppure Sofocle, su cui si incentra l'articolo che ha presentato. Nonostante ciò, sul tempo ci si è interrogati e si continua a farlo perché il tempo è coinquilino esistenziale.

Cinque sono invece i contributi che afferiscono alla sezione "il tempo nella realtà extra-testuale". L'analisi diacronica offerta da Rosa Schioppa si concentra su *Locura y muerte de Nadie* di Benjamín Jarnés. L'autrice, anziché studiare la rappresentazione testuale del tempo, guarda alla trasformazione che l'opera stessa subisce attraverso il tempo. Quella di Schioppa è un'indagine che dimostra che è in particolare la descrizione della figura femminile il principale elemento di divergenza tra le due edizioni (1928 e 1937). Anche Luca Sarti presenta un'indagine diacronica. Oggetto della sua analisi è *Fair, Brown, and Trembling*, versione irlandese di Cenerentola, e le trasformazioni che essa ha subito nel corso dei secoli. Il saggio di Sarti copre un lasso di tempo superiore al secolo e la fiaba emerge come una forma che, prestandosi naturalmente alle continue rielaborazioni senza per questo snaturarsi, meglio di altre sa parlare in modo specifico al tempo in cui viene raccontata, rispondendo in modo sempre nuovo alle esigenze del momento storico. Caterina Saracco conduce una vera e propria riflessione sul mutamento semantico subito dal sostantivo/aggettivo *turbo* e dal prefisso *turbo(-)* (soprattutto in ambito giornalistico) tra il XX e il XXI secolo. Dopo una ricca e profonda indagine, il contributo si chiude con alcune considerazioni dell'autrice in merito ai mutamenti semantici dovuti a slittamenti metonimici e metaforici che hanno in-

interessato *turbo(-)*, impiegato in contesti sempre più variegati. Dai dati illustrati, Saracco ritiene possibile affermare che *turbo(-)* sia stato sottoposto ad un parziale processo di grammaticalizzazione, ancora in atto. Nel contributo di Alessia Scacchi il tempo assurge a elemento stilistico fondamentale per valutare le differenze e le comunanze tra due importanti romanzi sulla Resistenza: *Il Sentiero dei nidi di ragno* (1947) di Italo Calvino e *L'Angese va a morire* (1949) di Renata Viganò. A emergere è come l'esperienza partigiana abbia prodotto una comune visione del tempo, "descritto, in entrambe le opere" come il momento "dell'attesa", in cui mobilitarsi per non essere presi o scoperti, e dove risulta difficoltoso "definire il proprio stato, la propria condizione". È il tempo della guerra, insomma, ad accomunare questi due romanzi sotto altri aspetti molto distanti. Scacchi non manca infatti di enumerare le differenze tra i due autori, separati per genere, età (Calvino è molto più giovane della Viganò), provenienza geografica, professione e classe. Da questa prospettiva, quindi, il tempo si distingue come una direttrice stilistica capace di connettere due autori molto diversi, legati però dalla comune esperienza della guerra. Rosa Anna Paradiso presenta un contributo dal titolo "I tempi del linguaggio giovanile. Primi rilievi lessicografici da uno studio diacronico delle tre traduzioni italiane di *The Catcher in the Rye*": *Vita da uomo* pubblicato nel 1952, tradotto da Corrado Pavolini / Jacopo Darca; *Il giovane Holden*, pubblicato nel 1961, tradotto da Adriana Motti; *Il giovane Holden*, pubblicato nel 2014, tradotto da Matteo Colombo. Paradiso si sofferma su alcune soluzioni adottate nella nuova traduzione de *Il giovane Holden* (2014), riflettendo sull'uso letterario del linguaggio giovanile e sulla sua storia, attraverso la comparazione delle tre traduzioni del romanzo, scritto nello slang degli studenti americani dell'epoca. Nello specifico, ricostruendo la storia di alcune parole, l'autrice afferma di puntare ai seguenti obiettivi: fornire un'idea delle problematiche più urgenti che possono portare alla necessità di ritradurre un testo scritto in slang a distanza di anni; avviare una riflessione sull'impatto storico-linguistico del fenomeno della ritraduzione, in crescente aumento; riflettere sull'opportunità di un glossario del linguaggio giovanile presente nelle tre traduzioni del romanzo di Salinger.

Da un lato abbiamo quindi "il tempo nel testo", il flusso del tempo che viene ospitato nella forma statica di un testo narrativo o di un oggetto linguistico: come funzionano i procedimenti di rappresentazione della dimensione temporale? Cosa accade in un racconto o nell'evoluzione di una lingua devono dare conto dello scorrere del tempo? D'altro canto, anziché guardare al tempo

nel testo, alcuni contributi raccolti in questo volume operano un capovolgimento solo apparente e rivolgono la loro attenzione invece al testo nel tempo, ci sia perdonato il gioco di parole, al tempo *del* testo anziché al tempo *nel* testo. Il tempo diventa quindi un aspetto dimensionale lungo il quale misurare le trasformazioni di un testo letterario o di un fenomeno linguistico. Come agisce il tempo su un testo? Come si trasformano negli anni una lingua o un'opera letteraria e che conclusioni possiamo trarre a partire da queste trasformazioni sul mondo in cui esse si muovono e sulle forze che ne guidano lo sviluppo? Queste sono le domande che muovono i saggi che appartengono a questo secondo filone.

Impreziosisce il volume il testo della *lectio magistralis* tenuta il 4 ottobre dal professor Carlo Vecce, "Leonardo e il tempo". Il contributo del professor Vecce alla *Graduate Conference* si estende però molto oltre il momento della sua lezione. Oltre a ricoprire il ruolo di *keynote speaker* nei giorni della conferenza, infatti, il professor Vecce è stato il coordinatore del Dottorato, e come tale ci ha offerto la sua guida e i suoi preziosi consigli nei primi due anni del nostro percorso dottorale, comprese quindi le fasi di preparazione della *Graduate Conference*. La sua bella lezione su Leonardo è stata l'ultimo dono che il professor Vecce ha voluto farci congedandosi dal suo ruolo di coordinatore. La responsabilità della coordinazione del Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati è infatti passata alla professoressa Rossella Ciocca. È stata quindi lei ad accompagnarci e guidarci lungo il percorso che ha permesso al patrimonio di sapere messo in campo durante le giornate della *Graduate Conference* di concretizzarsi nel presente volume. Un percorso non sempre privo di ostacoli che difficilmente avremmo potuto percorrere con lo stesso agio senza il costante sostegno della professoressa Ciocca. A entrambi vanno quindi i nostri più sentiti e sinceri ringraziamenti. Inoltre, ci teniamo a ringraziare relatori, docenti e revisori, che hanno reso possibile la buona riuscita della *Graduate Conference* e la realizzazione di questo volume.

Il comitato organizzatore

Daniele Giovannone, Antonio Pascucci,

Giuseppe Polise, Marta Sommella, Alessandro Viola

CARLO VECCE

Leonardo e il Tempo

Lectio Magistralis

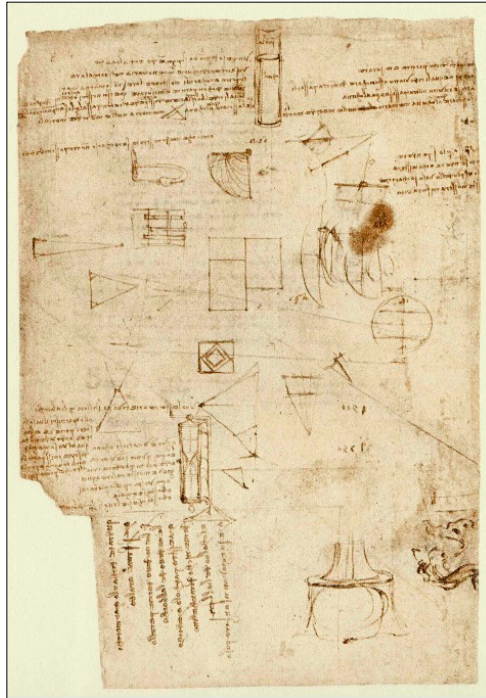


Fig. 1: Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 42v.

Il tempo è al centro dell'opera di Leonardo da Vinci e della sua ininterrotta meditazione sull'uomo e sulla natura: una questione universale che affiora con insistenza, e talvolta con ossessione, nelle pagine dei suoi quaderni d'appunti, e che influenza profondamente anche le sue opere visive. Nella pittura, infatti, la grande sfida di Leonardo sarà quella di rappresentare non la superficie delle cose come se fossero colte in uno statico fermo immagine ma la loro stessa vita, il divenire, il movimento, l'essenza dei fenomeni che avvengono nel tempo; e, di più, di salvare e preservare la bellezza del creato dall'azione distruttiva e continua del tempo e della morte. Che cos'è il tempo, si chiede Leonardo: come possiamo rendercene conto, noi creature che siamo totalmente immerse nel suo flusso inarrestabile; in che direzione va il tempo, e

perché non torna mai indietro, e perché invece nella memoria e nella coscienza e nei sogni appare e si comporta in modo così diverso e imprevedibile; come possiamo misurarlo, e illuderci di dominarlo, e riconoscervi le sequenze ricorsive di ore, giorni, mesi, stagioni, anni e cicli cosmici e siderali; che relazione hanno col tempo gli eventi della nostra vita quotidiana, i movimenti e i bisogni del nostro corpo e della nostra dimensione biologica, l'alimentazione, il lavoro, i commerci, le arti. E ancora, a chi appartiene il tempo? A Dio o all'uomo? Alla Chiesa o al mercante? E come si può rappresentare e raccontare il tempo, con la parola o con l'immagine? Chi potrebbe riuscirci meglio, il poeta o il pittore? Il primo frammento di questa meditazione compare, a sorpresa, in un foglio giovanile del Codice Atlantico (f. 42v). (**Fig. 1**).

Siamo a Firenze, agli inizi del 1478. Leonardo ha poco più di venticinque anni, un'età in cui un giovane artista, dopo un apprendistato a bottega di un grande maestro (nel suo caso, Andrea del Verrocchio), dovrebbe essere ormai affermato e indipendente. E invece Leonardo non ha ancora combinato quasi nulla: un solo dipinto esposto in una cappella di un convento, e nemmeno in città (l'Annunciazione a San Bartolomeo di Monteoliveto, poco fuori Porta San Frediano), qualche Madonna col Bambino per devozione privata, un ritratto altrettanto privato di una donna sposata commissionato dal suo amante platonico (Ginevra de' Benci, su richiesta dell'ambasciatore veneziano Bernardo Bembo), e qualche collaborazione col vecchio maestro. Chi lo ha conosciuto e ha visto i suoi disegni e le sue prime prove, deve averlo ammirato per la straordinaria sensibilità con cui riesce a sfumare la luce e rendere i contorni delle cose e dei corpi di insensibili termini, per la dolcezza indefinita dell'espressione, per la rappresentazione della natura nei paesaggi, ma nulla di più; perché sul giovane Leonardo grava già l'accusa che lo perseguiterà per tutta la vita: è un pittore eccellente, ma per inseguire troppo la perfezione non riesce a finire le proprie opere. Non riesce a finirle in tempo, potremmo aggiungere noi, cioè entro la scadenza che viene solitamente prescritta nei contratti d'allocazione di un'opera da parte di un committente, in particolare un'istituzione pubblica, laica o religiosa. In un città come Firenze, non rispettare un contratto è un peccato mortale: più grave di quell'altro dal quale il giovane Leonardo è appena scampato, un'infamante accusa di sodomia per cui era stato processato, e assolto ma solo per insufficienza di prove, nel 1476. Ora, all'inizio del 1478, gli viene data una nuova chance, e non può assolutamente fallire: una importante commissione da parte della Signoria, una pala d'altare per la Cappella dei Priori a Palazzo, che probabilmente avrà come soggetto una visione della Vergine da parte di san Bernardo di Chiaravalle, d'abitudine rappresentato circondato di libri al suo scrittoio.

Il nostro foglio del Codice Atlantico, come molte carte di Leonardo, presenta molte note e disegni che apparentemente sembrano essere buttate lì per caso, e che invece rivelano una riflessione comune. In basso a sinistra, un elenco di intellettuali e artisti frequentati in quel periodo: Carlo Marmocchi, Francesco Araldo, Benedetto da Cieperello, Benedetto dell'Abaco, Paolo medico, Domenico di Michelino, il Calvo degli Alberti, e Giovanni Argiropulo. In gran parte, sono persone legate al centro del potere politico fiorentino, al Palazzo della Signoria, per il quale spesso lavora come notaio il padre di Leonardo, ser Piero da Vinci, e nella cui cappella Leonardo ha da poco iniziato a lavorare. Ma soprattutto sono persone legate da un comune interesse nel tempo e nella sua misurazione o registrazione negli atti pubblici: Marmocchi è un ingegnere incaricato della regolazione dell'orologio della torre; Francesco Filarete è l'araldo della Signoria, che deve stabilire tempi e modi delle cerimonie pubbliche; Paolo medico non è altri che il celebre scienziato Paolo dal Pozzo Toscanelli, anche lui impegnato nella misurazione del tempo nell'osservazione del moto degli astri e delle comete.

Non è quindi un caso che il resto del foglio sia occupato da piccoli disegni e appunti per orologi, cioè per curiosi strumenti di misurazione del tempo basati su tecniche antiche o alternative ai nuovi congegni meccanici inventati alla fine del Medioevo: la pressione di un peso su una determinata quantità d'aria, d'acqua o altro liquido. Proprio accanto a uno di questi disegni, in alto, dopo un appunto sul modo in cui la spinta graduale del peso di piombo sull'aria rinchiusa nel sacchetto di cuoio può consentire di misurare le ore, Leonardo si lascia sfuggire il suo pensiero sul tempo e sulla sua misurazione:

Un peso di pionbo spigniendo e chalchando un sacchetto di chuoio pieno d'aria nel suo chalareti potrà anchor lui mosstrare l'ore (non ci manca modi né vie di chonpartire e misurare quesstinosstri [^] miseri [^] giorni i quali ci debba [^] ancor [^] piacere di [^] none [^] ispenderli e trapassagli [^] invano e [^] senza alcuna loda e senza lassciare [^] di sé [^] alchuna memoria nelle menti de'mortali.

Il testo, forse scritto di getto, appare tormentato da ripensamenti e interventi successivi, e poi viene anche riscritto e rielaborato più volte. L'aggiunta più significativa è forse quell'aggettivo miseri, col significato di 'infelici', inserito nell'interlinea prima del sostantivo giorni, che era già preceduto dall'aggettivo nostri. Sono i giorni di noi tutti, esseri umani e mortali, e sono miseri, cioè infelici. Il termine chiave, misero, viene ossessivamente ripetuto anche nelle riscritture successive: questo nostro misero corso, questa misera vita,

questa nostra misera vita. Noi possiamo compartire e misurare i nostri giorni in tanti modi diversi, affinché la nostra vita non passi invano, senza lasciare alcuna traccia di sé, senza lode e senza memoria. Non si tratta quindi di un semplice problema tecnico di misurazione del tempo: è una riflessione morale a non sprecare il tempo, del tutto consonante con alcuni testi letterari che il giovane Leonardo avrebbe già potuto conoscere.

Innanzitutto, la Commedia di Dante, che fin dall'inizio esibisce quel tema di destino comune a tutta l'umanità pellegrina nel tempo, il cammin di nostra vita, e da cui Leonardo riprende l'uso dell'espressione compartire il tempo (cfr. Purg. XXV 5-6), la condanna nei confronti degli ignavi e di coloro che sprecano la vita senza lasciare di sé alcuna memoria (Inf. III 36), le ammonizioni a non perdere il tempo che fugge via (Purg. III 78; IV 9; XII 86; XVIII 103). Qualche volta Leonardo trascrive anche alcuni di questi versi (Inf. XXIV 46-51), insieme ad altre citazioni di tematica simile da Petrarca (Trionfo del Tempo 112; R.V.F. 7, 1-4) e Cecco d'Ascoli (L'Acerba II, 7, 31-32; II, 1, 43-45) (Windsor, Royal Collection, f. 12349v). (**Fig. 2**)

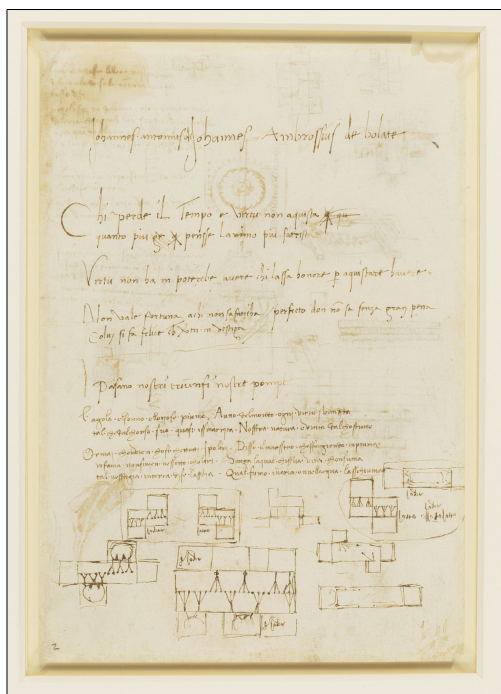


Fig. 2: Windsor, Royal Collection, f. 12349v.

Il medesimo sentimento del tempo spinge Leonardo a una lettura originale delle Metamorfosi di Ovidio, che per lui è non solo una raccolta di favole antiche ma anche una grandiosa rappresentazione della natura e del cosmo come un organismo in perpetuo divenire. Il quindicesimo e ultimo libro del poema ovidiano è infatti occupato in gran parte dal discorso in cui Pitagora, dopo aver difeso le ragioni del rispetto assoluto per la vita e quindi di una dieta basata sull'astinenza dalle carni (altro punto condiviso da Leonardo), espone una teoria dell'instabilità del mondo e della incessante metamorfosi degli elementi che si avvicina molto alla concezione presente nel *De rerum natura* di Lucrezio (un testo da poco riscoperto dagli umanisti, e diffuso nella cultura fiorentina, anche se inaccessibile in lingua originale a Leonardo digiuno di latino). E da quel libro ovidiano (letto nella traduzione volgare del notaio pratese Arrigo de' Simintendi) Leonardo trascrive alcune significative citazioni sul tema del tempo distruttore e consumatore di tutte le cose:

O tempo consumatore di tutte le cose, o antichità tu divorì ciò che si vede. O invidiosa antichità, tu consumi, distruggi e guasti ciò che si vede, e consumate ogni cosa. O tempo consumatore delle cose, e o invidiosa antichità, tu distruggi tutte le cose, e consummate tutte le cose da' duri denti della vecchiezza a poco a poco con lenta morte. Elena, quando si specchiava, vedendo le vizzate grinze del suo viso fatte per la vecchiezza, piagne e pensa seco perché fu rapita du' volte. O tempo consumatore delle cose, e o invidiosa antichità, per la quale tutte le sono consummate. (Codice Atlantico, f. 195r)

Nell'ideologia borghese-mercantile in cui Leonardo nasce e si forma, la perdita del tempo in vane occupazioni non si declina solo nei peccati dell'ozio e dell'accidia, peccati capitali contro Dio signore del tempo: è anche e soprattutto una grave offesa agli uomini e alla vita civile. Secondo Leon Battista Alberti, nei libri *Della famiglia*, il tempo è il nostro bene più prezioso, e anche il più fugace: "S'egli è chi l'adoperi in lavarsi il sucidume e fango quale a noi tiene l'ingegno e lo intelletto immundo, quale sono l'ignoranza e le laide volontà e' brutti appetiti, e adoperi il tempo in imparare, pensare ed essercitare cose lodevoli, costui fa il tempo essere suo proprio; e chi lascia trascorrere l'una ora doppo l'altra oziosa senza alcuno onesto essercizio, costui certo le perde. Perdesi adunque il tempo nollo adoperando, e di colui sarà il tempo che saprà adoperarlo". È il tempo del mercante, "cosa molto preziosissima" da "sapere bene usare".

In realtà, alla fine del Medioevo, anche il tempo stava cambiando. Nei millenni precedenti, gli uomini avevano imparato a misurarlo prima con il ritmo ciclico dei fenomeni naturali, il movimento delle stelle, l'avvicinarsi del giorno e della notte, le fasi della luna, le stagioni, collegandolo agli eventi che garantivano la vita e l'esistenza, dall'agricoltura all'allevamento. Il tempo della coscienza individuale e collettiva era un mezzo di orientamento nel mondo sociale. Anche la misura delle ore seguiva un ritmo naturale, ineguale come era ineguale la durata della luce e della tenebra con il cambiare delle stagioni, e misurato sulla base dell'ombra proiettata dal sole (le meridiane) o della pressione di liquidi o sabbie (orologi idraulici, clessidre). Ma alla fine del XIII secolo la rivoluzione tecnologica delle arti meccaniche e della metallurgia di precisione consentì la realizzazione di strumenti di misurazione sempre più precisi, e quindi progressivamente sempre più indipendenti dai ritmi della vita naturale e biologica. Il tempo misurabile con precisione rende a sua volta possibile lo studio sperimentale dei fenomeni fisici e il progresso della scienza, fino a Galileo e all'avvento del metodo sperimentale. Il tempo si trasforma, dalla percezione organica degli antichi alla misura astratta, scientifica, matematica dei moderni; da tempo dell'uomo a tempo delle cose, del mondo, del cosmo.

Nasceva l'orologio meccanico, con l'invenzione dello scappamento a verga e foliot, una sbarretta metallica che oscillava avanti e indietro in testa a un'asta girevole munita di due palette e chiamata verga: le palette impegnavano una ruota dentata collegata al peso motore, bloccandola e rilasciandola alternativamente, e due piccoli pesi mobili sul foliot consentivano di regolare la velocità dell'oscillazione. In seguito, la precisione del meccanismo fu implementata dalla sostituzione del peso motore con una molla a spirale, collegata ad un fuso conoide. Anche Leonardo è affascinato da questi meccanismi e dal movimento dei loro ingranaggi, che compaiono fin dai suoi fogli più antichi: a Firenze è in relazione sia col Marmocchi che con il suo successore, Lorenzo della Volpaia, e a Milano va a studiare l'antico orologio del campanile di Chiaravalle (Codice Atlantico, f. 1111v: "oriolo della torre di chiara- valle il quale mostra sole luna ore e minuti"). (**Fig. 3**)

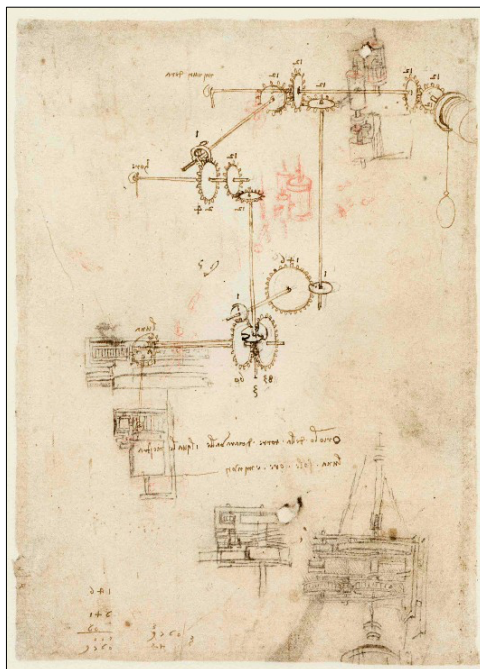


Fig. 3: Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 1111v.

I primi orologi erano macchine così grandi e complesse che potevano essere costruiti solo per le grandi cattedrali (Norwich, Saint Albans, Praga) o le torri civiche di grandi città (Padova, Firenze, Venezia). Sui loro quadranti era possibile scandire le ore, i giorni, il corso del sole, della luna e delle costellazioni dello zodiaco. Alla loro progettazione lavoravano quindi insigni studiosi di astronomia, come a Firenze il Toscanelli, mentre gli ingegneri preposti al funzionamento dovevano quotidianamente regolare la durata delle ‘ore ineguali’, che continuavano a regolare il ritmo del lavoro e della vita dell’uomo, con modalità ancora differenti da paese a paese. Ad esempio, in Italia fino al XVIII secolo sarebbero state in uso le ‘ore italiane’: la giornata iniziava al tramonto con la prima delle 12 ore della notte, e terminava al tramonto del giorno successivo con l’ultima delle 12 ore del giorno. La stessa vita di Leonardo cominciò con una misurazione del tempo: quando suo nonno Antonio da Vinci annotò il ricordo della nascita del nipote sull’ultima pagina di un protocollo notarile: “1452 / Nachue un mio nipote figliuolo di ser Piero mio figliuolo a dì 15 d’aprile in sabato a ore 3 di notte. Ebbe nome Lionardo” (Firenze, Archivio di Stato, Notarile Antecosimiano, 16912, f. 105v).

Considerando che a metà aprile il tramonto del sole (e quindi l'inizio del computo orario del nuovo giorno) avveniva verso le attuali ore 19.30, le ore 3 di notte corrispondevano a circa le attuali ore 22, ed era quindi la sera di venerdì 14 aprile 1452. Ma noi possiamo tranquillamente continuare a dire che Leonardo è nato il 15 aprile, perché per loro quella sera era già il 15 aprile.

Per Leonardo, come per i suoi contemporanei, la registrazione del tempo è anche un elemento fondamentale della scrittura: permette di fissare un evento, un testo, un disegno, in un punto preciso del flusso temporale, di consegnarlo alla memoria come un 'momento', un 'punto' sulla linea del tempo e della vita che, composta da molti altri 'punti', diventerà una 'storia': storia collettiva, e storia individuale. Le date, certificazioni del tempo, scandiscono il flusso della scrittura nei Libri di ricordi dei mercanti e dei borghesi fiorentini, associandosi soprattutto ai semplici eventi della vita quotidiana, e di solito a questioni di soldi: stipendi, pagamenti effettuati (a garzoni, lavoratori, fornitori) e ricevuti (da tesoriери di corte e committenti), prestiti e debiti, minuziosi conteggi pecuniari, liste della spesa.

Allo stesso modo, i manoscritti di Leonardo sono segnati dalla presenza di date, che marcano spesso momenti importanti della carriera artistica e della vita, svolte decisive, punti di inizio o di ricominciamento dopo periodi di crisi. L'importanza della determinazione precisa del calendario e dei fenomeni astronomici ad esso collegati è dimostrata dalla presenza, fra i suoi libri, di un diffusissimo opuscolo del Regiomontano intitolato appunto *Calendario* e stampato in volgare a Venezia nel 1476, con minute tavole dei mesi, dei giorni e delle feste mobili, della posizione del sole e della luna e delle loro eclissi. Qualche volta le date sono accompagnate da indicazioni di luogo, oppure dell'ora, oppure sono espresse con il nome della festa religiosa corrispondente. Anche questo era un fatto del tutto naturale, in un mondo che era ancora scandito dal ritmo dell'anno liturgico e dal tempo della Chiesa, che a sua volta accompagnava l'alternarsi delle stagioni e delle fasi della vita contadina. La data più antica che compare nei fogli di Leonardo è espressa nella doppia forma del calendario liturgico e del calendario laico: "Di di s(an)c(t)a Maria della neve / addi 5 daghossto 1473" (Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 8P). (**Fig. 4**)



Fig. 4: Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 8p.

La nota compare isolata in alto a sinistra, mentre il resto del foglio è occupato da uno straordinario disegno di paesaggio, probabilmente i luoghi dell'infanzia dell'artista presso Vinci: la Valdnievole vista da un'altura presso Monsummano. La data, il segno del tempo, rivela una relazione profonda con il disegno, un gesto intenzionale dell'autore, decisivo nell'interpretazione dell'opera: l'associazione con un'importante festa del calendario liturgico, la popolare festa della Madonna della Neve, con lo stesso stesso carattere di solennità che si può riconoscere nella grafia e nel disegno.

Il tempo, infine, è un fattore determinante della ricerca scientifica di Leonardo, basata sull'indagine delle leggi fisiche e matematiche della natura per mezzo della sperimentazione, dell'attività conoscitiva per via sperimentale. Dal momento che gran parte di quella ricerca è condotta sui fenomeni in atto (macchine e meccanismi in movimento, parti del corpo umano, movimento dei cavalli, volo degli uccelli, comportamento dei fluidi e dell'acqua ecc. ecc.), il fattore tempo, sia nella descrizione dei fenomeni che nella loro riproduzione sperimentale, diventa assolutamente fondamentale, secondo i principi della fisica aristotelica che definisce il tempo "numero del movimento secondo il prima e il poi". Si potrebbe inferire che lo stesso metodo ispira tutta l'opera artistica di Leonardo, dominata da immagini in movimento: la *Dama dell'ermellino*, la *Belle Ferronnière*, gli apostoli dell'*Ultima cena*, i cavalli impazziti della *Battaglia di Anghiari*, il movimento impercettibile delle labbra della Gioconda, e il paesaggio alle sue spalle che sembra rappresentare la visione di un mondo primordiale nel tempo accelerato delle ere geologiche che hanno

scavato le montagne e inghiottito i mari. Leonardo non dipinge solo l'aria ma il tempo, e il tempo non come astratta o soggettiva 'durata', ma come decorso, successione e variazione: "lo isstante non à tenpo, e 'l tenpo si fa col moto dello insstante, e ll'isstanti son termine del tenpo" (Codice Arundel, f. 176r).

Il suo è il tempo della natura, e dell'esperienza della natura, anche se poi è proprio l'esperienza del tempo quella che, in ultima analisi, continua a sfuggirci, perché noi stessi, come osservatori, ci siamo, e ci restiamo, completamente immersi. Scrive Leonardo verso il 1490: "punto non è parte di linia / L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene / Così il tempo presente" (Codice Trivulziano, f. 34v). La fonte letteraria potrebbe essere nuovamente rintracciata nel libro da lui amato, le *Metamorfosi* di Ovidio (XV 176), a sua volta debitore di un celebre pensiero di Eraclito: "non si può scendere due volte nelle acque dello stesso fiume e non si può toccare due volte una sostanza mortale nel medesimo stato". Ma in realtà (come rivela il primo pensiero sul punto come entità immateriale e puramente mentale) la riflessione di Leonardo si stava già proiettando verso l'orizzonte siderale dell'essere del nulla, che risiede appunto nel tempo ed estende le sue membra, come tentacoli senza fine, nel passato e nel futuro: "Infra le cose grandi che infra noi si trovano, l'essere del nulla è grandissima. Questo risiede nel tempo e distende le sue membra nel preterito e futuro, co' le quali occupa tutte l'opere passate e che hanno a venire, sì di natura come delli animali, e niente possiede dello indivisibile presente. Questo non s'astende sopra l'essentia d'alcuna cosa" (Codice Atlantico, f. 1109br). E intanto, fra tante meditazioni sul tempo, sull'infinito e sul nulla, che fine aveva fatto la pala di san Bernardo per Palazzo della Signoria? Leonardo, dopo aver riscosso il 16 marzo 1478 un primo pagamento di 25 fiorini larghi, non la portò mai a termine, anzi, non la cominciò nemmeno. Forse, non aveva tempo.

Bibliografia

Le citazioni da Leonardo sono tratte dai manoscritti originali consultabili sul portale della BibliotecaLeonardiana di Vinci, *e-Leo* (<https://www.leonardodigitale.com/>). Per le altre questioni trattate in queste pagine, rinvio al mio *I giorni di Leonardo*, Firenze 2020. Per i riferimenti ai libri e alle letture di Leonardo, cfr. *La biblioteca di Leonardo*, a cura di C. Vecce, Firenze 2021 (e il sito <https://bibliotecadileonardo.museogalileo.it/>). Sull'affascinante storia del tempo e degli orologi, cfr. J. Drummond Robertson, *The Evolution of Clockwork*, London 1931; G. Dohrn-van Rossum, *History of the Hour. Clocks and Modern Temporal Orders*, Chicago 1996; C.M. Cipolla, *Le mac-*

chine del tempo. L'orologio e la società (1300-1700), Bologna 1996; H. Blumenberg, *Tempo della vita e tempo del mondo*, Bologna 1996; D.S. Landes, *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*, Cambridge 2000; E. Bruton, *The History of Clocks and Watches*, London 2000; J. Le Goff, *Tempo della Chiesa e tempo del mercante e altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, Torino 2000; H.M. Vehmeyer, *Clocks. Their Origin and Development. 1320-1880*, Wilsle 2004; P. Redondi, *Storie del tempo*, Roma-Bari 2007; N. Elias, *Saggio sul tempo*, Bologna 2007; R. Chavigny-M. Perissas, *La mesure du temps à travers les âges. Son art, sa technique*, Paris 2009.

Sezione 1

Il tempo nel testo

ALESSANDRA DI MEGLIO

Per un'archeologia del tempo in Ottieri: dal fascismo, all'industria, alla clinica

Abstract

Autore meritevole di attenzione, e per l'eloquio intelligente e per la profondità di scrittura, è Ottiero Ottieri, che fa della letteratura una ragione salvifica di vita. L'indagine che propongo intende analizzare il ruolo e la funzione del 'tempo' nell'opera di Ottieri, le sue *facies*, che di volta in volta celano e rivelano l'intimo dell'autore e svelano il suo rapporto con un'antropologia personale, ideale e inquieta. Attraverso l'analisi della letteratura 'autocentrica' di Ottieri, come lui stesso la definisce in un'intervista di Gaccione del 2000, si porrà particolare attenzione al filone narrativo dell' 'incoscienza', della 'fabbrica' e della 'clinica', rispettivamente con i romanzi *Memorie dell'incoscienza*, *Tempi stretti* e *Cery*. Al presente, criticamente descritto, si associa un tempo futuro, solo vagheggiato, e un tempo passato dell'incoscienza e della sfiorita felicità. Si alternano nel testo il tempo della realtà e dell'irrealtà, della stasi e della perdita, dell'apparente sanità e della clinica. L'alternarsi di un fuori e un dentro, di un tempo vivo e di uno morto, che Ottieri tenta di resuscitare con la scrittura, scrivendo di sé e scrivendo di un tempo: il suo.

*Io sono sempre stato all'altezza dei tempi,
ma non del mio tempo.*

Ottiero Ottieri¹

1. Introduzione

Tra gli autori italiani del secondo Novecento, Ottiero Ottieri è ingiustamente uno dei meno conosciuti – come attesta l'insufficiente, seppur non scarsa, bibliografia su di lui. Saggista, romanziere, poeta, sceneggiatore: impossibile definire univocamente uno scrittore così versatile e poliedrico, capace di mescolare tra loro vari generi letterari e di rinunciare, nonché superare i tradizionali confini di genere.

Basta per Ottieri la sola definizione di 'scrittore', anzi, di 'scrittore del suo tempo', un tempo vissuto con minore vocazione di quanta ne abbia avuta per la letteratura, tuttavia necessario alla sua produzione letteraria.

¹ O. Ottieri, *Il palazzo e il pazzo*, Milano, Garzanti, 1993, 24.

Il presente contributo si propone di ricordare (o forse presentare) questo autore attraverso il concetto di tempo – storico, ideologico e intimo – e di scandire – seppur sinteticamente – le tappe evolutive del pensiero di Ottieri.

Il titolo scelto: *Per un'archeologia del tempo in Ottieri: dal fascismo, all'industria, alla clinica*, non è casuale. L'intervento, infatti, parte dal presupposto che scrivere, e scrivere di sé, è per Ottieri una necessità. “La mia letteratura nasce sempre da scelte di vita”, scrive Ottieri, “mai di letteratura. Forse per questo è così autobiografica”,² “mi accade” infatti “di vivere esattamente il dramma che descrivo [...]”. Ecco, direi, il descritto è identico al vissuto”.³ Questo significa che leggere Ottieri equivale a leggere di Ottieri e che attraverso l'indagine diacronica delle sue opere è possibile ricostruirne il pensiero dalle origini.

Nonostante la continua mobilità tematica, ideologica e stilistica di Ottieri, punto di riferimento che costituisce una sua costante letteraria sono i temi del ‘male’ e del tradimento, declinati nel contesto della fabbrica, della politica e della malattia. Tre, infatti, i filoni tematici in cui Ottieri si cimenta: la politica, l'industria e la clinica.

L'intervento sarà, pertanto, strutturato in tre momenti, ciascuno corrispondente a tre romanzi-modello: *Memorie dell'incoscienza*, *Tempi stretti* e *Cery* – sebbene non mancheranno riferimenti ad altre opere – che scandiscono tre diverse fasi della produzione di Ottieri, corrispondenti a tre diverse percezioni del tempo, soprattutto del suo tempo. Dico ‘suo’ perché, nel privilegiare l'autobiografia, o meglio, l'autocentrismo (come dichiarerà in un'intervista a Gaccione),⁴ Ottieri svolge una vera e propria investigazione della realtà sociale, umana e psicologica degli anni della guerra, del boom economico e del post industrializzazione, facendosi portavoce di una crisi nazionale le cui ripercussioni sono state in grado di pregiudicare dalle radici un'intera generazione.

La Storia e il Tempo, che scorrono determinando irreversibili condizioni di peggioramento, si riflettono, in questo modo, sull'uomo Ottieri e, *lato sensu*, sui contemporanei, minandone l'autonomia e l'integrità morale.

2. Il tempo fascista o tempo incosciente

Partiamo, dunque, dall'inizio, dal primo ‘tempo’ di Ottieri: il tempo fascista, o *tempo incosciente*.

² O. Ottieri, *Il poema Osceno*, Milano, Longanesi C., 1996, 61.

³ O. Ottieri, *Il campo di concentrazione*, Milano, Bompiani, 1972, 14.

⁴ Intervista di A. Gaccione, in «Milano metropoli», IV, 3, maggio 2000, 21.

Ottieri nasce a Roma nel 1924, trascorre l'adolescenza sotto l'egida del padre fascista e circondato da fascisti a scuola e a casa: "Avevo undici anni", scrive, "all'inizio della guerra di Abissinia [...]. Tredici durante la guerra di Spagna [...]. Avevo quindici anni all'inizio della seconda guerra mondiale, ventuno al suo termine. Il fascismo mi ha circondato nella giovinezza, e anche nell'infanzia".⁵ Ottieri cresce nel mito di un secondo Padre, il Duce, che si fa promotore di uno Stato nazionale, forte, Etico (e scrivo Etico con la lettera maiuscola, come fa Ottieri, non a caso), un padre allora fortemente voluto dagli italiani che "avevano un troppo forte complesso di padre" e che "non temevano un padrone. Lo esigevano".⁶ Come tanti, anche Ottieri è tra quelli che vivono il fascismo come occasione di rinascita, di rivoluzione, di rifondazione dello Stato. In *Cronache dall'al di qua*, nel saggio intitolato "Ogni età ha i suoi boati", Ottieri paragona, con fare ironico, ma diretto – come è generalmente il suo stile – la propria infanzia a quella di sua figlia dodicenne; i propri miti (quelli fascisti) ai miti di sua figlia (i Beatles); la propria e collettiva necessità di riconoscere nel Duce un Padre, all'assenza di un Edipo collettivo per le nuove generazioni. Trae, quindi, dal confronto, interessanti considerazioni: il fascismo ha agito rovinosamente sulla sua generazione; ha leso la sua e la collettiva autonomia psicologica, indebolendola; ha reso più traumatico il distacco dai genitori e ha rallentato il comune processo di maturazione. Da qui l'incoscienza storica, sociale e personale, sua e dei suoi coetanei.

Terminata la guerra il mito fascista, promotore della Patria, di Roma, della Potenza, dell'Eroismo e dell'Invincibilità militare, si rivela una trappola, un'ideologia rimasta puro intento. La profonda delusione storica, ma più che storica, ideologica e personale, porta Ottieri a distaccarsi dal fascismo (nel '45) e a fare 'ingresso nella vita'. Da questo primo tempo, che è quello *incosciente*, nasce il primo manoscritto: *Memorie dell'incoscienza*, pubblicato per i tipi di Einaudi nel '53. Un libro giovanile la cui trama è tutto sommato molto semplice. Ottieri, infatti, non è solito essere scrittore di trame avvincenti, ma ciò che più gli interessa sono le idee, e ciò che più attrae il lettore è lo stile: ironico, diretto, crudo.

La storia si svolge nel '43, tra giugno e l'8 settembre. Lorenzo, il protagonista, *alter ego* di Ottieri, vede cadere i miti creati dal fascismo, si libera

⁵ O. Ottieri, *La linea gotica*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2001, 88.

⁶ O. Ottieri, *Cronache dall'al di qua*, Cava de' Tirreni, Avagliano Editore, 2005, 48.

dall'incoscienza e, come Ottieri, fa "ingresso nella vita"⁷. A rendere più interessante la trama vi è la presenza di due figure femminili: Elena, sorella di Lorenzo, con la quale il protagonista ha un rapporto morboso, e Katja, donna della quale Lorenzo è innamorato senza essere ricambiato. La Storia sembra avere un ruolo secondario e fare solo da sfondo alla vita dei personaggi, ma non è così: le date che cadenzano lo scorrere del tempo sono storicamente significative: il 19 luglio o bombardamento su Roma, il 25 luglio, la caduta di Mussolini, l'8 settembre, la firma dell'armistizio, che rintoccano la sconfitta del fascismo, la perdita del Padre, la scomparsa dei miti. Se la Storia non fosse la vera protagonista, se cioè non entrasse prepotentemente nelle vite di Lorenzo, Elena e Katja, non ci sarebbe alcuna rottura degli equilibri (psichici, sociali, politici), solo apparentemente sani, né ci sarebbe la successiva letteratura ottieriana, nata, *sic et nunc*, dalla crisi e dal tradimento. Se da un lato questo permette all'autore di maturare una nuova coscienza storica e personale, dall'altro decreta – o sarebbe meglio dire lo condanna a – una profonda debolezza e incertezza, nonché alla perdita dell'autodisciplina morale imposta dal fascismo contro il disordinato gioco democratico. Preda della delusione, Lorenzo arriva a meditare il suicidio come unica soluzione corretta alla sua esistenza; lo ripara, giorno dopo giorno, ma il romanzo termina con un "Preferisco non andare da nessuna parte. [...] Poi, poi si vedrà. Le cose sono cominciate a cambiare".⁸

È evidente che il pessimismo di Ottieri va oltre la dimensione esistenziale e il suicidio, letterale o metaforico, allude alla sconfitta delle ideologie. Il mancato suicidio di Lorenzo e il finale aperto sono, infatti, chiaramente simbolici: Lorenzo/Ottieri si apre alla possibilità di un nuovo 'tempo', ma soprattutto alla possibilità di viverlo, non eliminando però del tutto, cioè non 'uccidendo' mai realmente, quel 'male' nato dal fascismo, un "pus",⁹ dice Ottieri, che risale a distanza di tempo e che la generazione di 'mezzo', la sua, elabora continuamente e ancora.¹⁰

⁷ A. Cabianca, *Ottiero Ottieri. Dalla Olivetti alla Bicêtre. La 'realtà' e i 'campi di concentrazione'*, Padova, Gruppo90-ArtePoesia, 2014, 8.

⁸ O. Ottieri, *Memorie dell'incoscienza*, Torino, Einaudi Editore, 1954, 247. Anche in *Contessa* la protagonista, giunti a fine romanzo, tenta il suicidio salvo poi ricercare aiuto, cfr. O. Ottieri, *Contessa*, Milano, Bompiani, 1975, 218.

⁹ O. Ottieri, *L'irrealtà quotidiana*, Parma, Ugo Guanda Editore, 2004, 264.

¹⁰ Cfr. Ottieri, *Cronache dall'al di qua*, 20.

3. Il tempo operaio e rivoluzionario

Finito il fascismo, i giovani sostenitori della sua (falsa) rivoluzione si mettono al seguito di una vera rivoluzione, quella socialista. Il passaggio al secondo tempo, un tempo *rivoluzionario* e ‘operaio’, avviene senza che si verifichi alcuna consolazione.

La guerra promossa dal Duce ha ‘trasfigurato’, o meglio, ha taciuto i problemi civili, che la rivoluzione e l’antifascismo marxista tentano ora di risolvere, mirando alla rimozione degli ostacoli e al raggiungimento della libertà. Sono questi gli anni in cui Ottieri si trasferisce da Roma a Milano e che si rivelano fondamentali per il suo ingresso nel nuovo dibattito letterario sulla letteratura industriale, di cui si rivelerà poi il vero iniziatore.

Vengono alla luce in questo periodo *Tempi stretti* e *Donnarumma all’assalto* (quest’ultimo dall’esperienza di Ottieri come reclutatore del personale presso l’Olivetti di Pozzuoli).¹¹

Il 15 marzo 1953, Ottieri scrive all’ingegnere Adriano Olivetti esprimendogli il “profondo desiderio di fare un periodo [...] a diretto contatto con la vita e la tecnologia dell’officina vera e propria”,¹² sente cioè l’esigenza di calarsi totalmente in quel mondo che tanto lo attrae, il mondo operaio, unendo la teoria intellettuale alla praxis e compiendo finalmente quell’azione che negli anni del fascismo gli è mancata e che sente come atto mancato, un peso e una responsabilità.¹³ Nella stessa lettera indirizzata a Olivetti, Ottieri scrive: “Da molto tempo cerco di studiare sui libri gli aspetti della grande industria nelle sue forme, diciamo, estreme ed elementari”, in particolare “i rapporti dell’uomo con la macchina, i problemi psicologici, personali e collettivi, nell’ambito della lavorazione meccanizzata”.¹⁴

L’interesse di Ottieri per la fabbrica nasce da una profonda necessità di studiare il suo tempo, la nevrosi moderna e le classi sociali. Lo iato su cui

¹¹ O. Ottieri, *Donnarumma all’assalto*, Milano, Garzanti, 2004.

¹² A. Antonello, C. Bonsi, “Dai diari di Ottiero Ottieri”, in *Autografo* 49. *Le linee gotiche di Ottieri. Percorsi testuali*, XXI, 49 (2013), 122.

¹³ Ricordo a tal proposito una frase dimostrativa di Memorie dell’incoscienza, pronunciata da Lorenzo: «mi chiesi piuttosto che relazione ormai ci fosse tra gli avvenimenti e gli uomini, poiché i primi accadevano da se stessi, liberi e alti sopra di noi, che eravamo bagnanti sulla riva di un mare in tempesta. Proprio questa esclusione dalla responsabilità di ciò che si trasformava e precipitava, avrebbe dovuto, secondo me, straziare e lacerare la coscienza di tutti», cfr. Ottieri, *Memorie dell’incoscienza*, 44.

¹⁴ Antonello, Bonsi, 122.

l'autore soprattutto riflette è tra la 'civiltà' dell'uomo contemporaneo, immerso in un tempo moderno, e la 'pre-civiltà' umana, calata in un tempo 'primitivo' e contadino, che vive secondo i ritmi naturali. Ottieri arriva, infatti, a riscoprire il tempo in cui il lavoro aveva lo scopo di produrre ciò che era necessario, quello che egli stesso definisce "il miglior materialismo":¹⁵ se da una parte la civiltà è intricata di 'sovrabbondanza' e soddisfa il fattore estetico e 'piacevolmente utilitario', dall'altra la pre-civiltà ritorna all'essenziale e al puro e semplice significato di 'utilitario': "il pane, la donna, la casa, di questo ha bisogno l'uomo".¹⁶

La domanda ora da porsi è: chi è l'individuo più vicino alla vita primitiva? L'operaio o il contadino? Con il processo di industrializzazione molti contadini migrano in città per lavorare nelle fabbriche: l'operaio rappresenta così l'ibrido, l'uomo che, provenendo da un mondo primitivo, mira alla civiltà e alla libertà attraverso il lavoro. Ma, in questo modo, si lascia contaminare dal moderno, rompe col passato e aspira a un futuro che gli consegni i mezzi per vivere. Ecco che non è davvero l'uomo a rappresentare il punto di contatto tra le due dimensioni, ma è lo spazio: l'unica oasi, sostiene Ottieri, è la periferia, fra città e campagna, fra moderno e antico, dove le fabbriche nascono dai prati, vicino alle cascine, alla ferrovia e ai canali. In questi luoghi l'uomo è contestualmente alle prese con la terra e con la fabbrica, i prodotti, dice Ottieri, "sono attaccati alla loro matrice, non hanno preso ancora quella vita autonoma che fa impazzire perché si perde il senso della loro nascita".¹⁷

L'innesto di un'architettura moderna in un contesto naturale – come può essere l'Olivetti di Pozzuoli – se assolve, da un lato, a una funzione consolatoria, dall'altro rappresenta un trapasso lento, un cordone ombelicale col passato che ancora si vuole ricordare e nel quale ancora ci si vuole riconoscere. L'impossibilità di identificarsi in un presente antierico e che non prospetta alcun futuro, impone infatti di rifugiarsi in un passato in cui sia possibile ritrovare le proprie radici, un passato agricolo che si accordi con i ritmi della natura, convalidato dalla storia, dalla tradizione e dalla predestinazione, diverso dall'industria, della quale nella Storia non c'è traccia, eppure guida il mondo contemporaneo.¹⁸

¹⁵ Ivi, 118.

¹⁶ Ivi, 119.

¹⁷ Ivi, 120.

¹⁸ Ottieri, *La linea gotica*, 33-34.

Nella città moderna il tempo ha plasmato la vita degli individui, sincronizzando le loro azioni.¹⁹ Il neocapitalismo, promotore dello sviluppo economico e tecnologico, attento a frenare i fermenti sociali, ha preferito allo scontro frontale l'integrazione delle forze operaie "mediante l'offerta di condizioni ambientali molto più accoglienti (fabbriche belle, razionali [...]), mentre le avanzate esigenze tecniche [...] rendono sempre più precaria e alienante la condiziona umana".²⁰

È questo il tempo descritto in *Tempi stretti*, un tempo meccanico, in cui i protagonisti ruotano intorno a tre fabbriche: la Smai (metalmecanica), l'Alessandri (tipografica) e la Zanini (metalmecanica), e in cui lo scorrere delle giornate, monotone e produttive, determina un processo di alienazione.²¹ Il sistema economico-capitalistico è caratterizzato da una sempre maggiore accelerazione dei tempi di rotazione del capitale, pertanto il vecchio ordine temporale, fondato sull'orologio, ha ceduto il posto a un tempo meccanizzato, in cui l'unica cosa che abbia un valore è il tempo produttivo. Persino le relazioni d'amore vanno vissute il sabato e la domenica e i suicidi, nati dalla disperazione di chi 'ha capito il giuoco', capitano in orario non lavorativo. In un mondo in cui vige la mercificazione del tempo, la macchina impone un processo di spersonalizzazione che fa sì che l'uomo si tramuti in una sua appendice. Il fordismo, infatti, ha promosso una produzione capace di dare stabilità economica agli individui, a costo della loro autonomia, ma soprattutto umanità, *de facto* trasferitasi alle macchine: "dopo qualche battito di esitazione", scrive Ottieri, "le macchine del reparto si arrestarono una a una".²² Arroccato dietro la sua macchina, l'operaio si chiude in una silenziosa solitudine, circondato solo dal rumore delle macchine e dal silenzio degli operai che, come lui, vivono la loro alienazione. "Il lavoro vero è una forma di silenzio e di incoscienza", scrive Ottieri "abolisce appunto il margine, in cui di solito si inseriscono le rivendicazioni, o addirittura le lotte",²³ producendo come unico effetto l'annichilimento della libertà ambita. Eppure, accanto al tempo 'mecca-

¹⁹ Cfr. A. Valzania, *Tempo sociale e neoliberalismo*, Roma, Carocci, 2016, 33.

²⁰ G. Iadanza, *L'esperienza meridionalista di Ottieri*, Roma, Bulzoni, 1976, 25.

²¹ Cfr. anche G. Alfano, F. De Cristofaro (a cura di), *Il romanzo in Italia*, IV, Roma, Carocci, 2018, 237-238.

²² O. Ottieri, *Tempi stretti*, Matelica, Hacca, 2012, 200. Cfr. anche Ivi, 198: "Ambedue correvano di volata, la pressa a divorare; l'uomo a rifornirla".

²³ Ivi, 125.

nico' dei gesti, c'è un 'tempo pensato' dall'operaio e dell'operaio che si rifugia nell'immaginazione per difendersi dal reale.²⁴

Il protagonista di *Tempi stretti*, Giovanni Marini, è un operaio inaridito dalla monotonia del lavoro in fabbrica e vive la vita con rassegnazione e distacco emotivo. Diverso è il personaggio femminile di Emma, che tenta in tutti i modi di salvaguardare la sua parte umana e di vivere il tempo della sua adolescenza, sia innamorandosi di Giovanni, che ricambia senza coinvolgimento, che allacciando relazioni lavorative ed extralavorative in un contesto in cui il tempo libero coincide con un prolungamento del tempo alienato, come se non fosse possibile pensare ad altro se non alla fabbrica. Quello *operaio* si conferma, infatti, un tempo stretto, materialmente produttivo ma umanamente improduttivo, un tempo meccanicistico che tramuta l'uomo stesso. Un tempo che nasce dal bisogno di dare forma e ordine a una società che viene dal disordine e nella quale Ottieri inizialmente crede, salvo poi provarne noia.

4. Il tempo ultimo o patologico

Deluso dalla fabbrica che lo ripugna,²⁵ Ottieri ripiega su se stesso approdando a un *tempo patologico*. La patologia di cui si parla è la depressione, alla quale Ottieri tenta di porre rimedio con la psicoterapia e numerosi ricoveri in clinica. Sebbene depressivo, è questo per Ottieri un tempo anche rivelatorio.²⁶ “L'atto stesso di scrivere ha una chiara funzione terapeutica”,²⁷ aiuta Ottieri a mettere ordine, a fare chiarezza, a organizzare logicamente lo scorrere del tempo, del suo personale e del tempo in cui vive. “La parola [...]”, scrive Ferrari, “sembra possedere una speciale funzione catalizzatrice, essendo essa insieme veicolo e espressione di quel processo di elaborazione psichica che consiste [...] nel dar 'stabilità e consistenza' a ciò che passa per la mente”,²⁸ ed è la parola ad aiutare Ottieri e a divenire strumento potenzialmente catartico nel suo terzo e ultimo tempo.

Contestualmente alle proprie esigenze personali e letterarie, Ottieri dà vita,

²⁴ Si manifesta già qui il 'sentimento di irrealtà', di cui Ottieri parlerà, in un secondo momento, ne *L'irrealtà quotidiana*, ineffabile e difficile da definire.

²⁵ Cfr. Antolenno, Bonsi, 130.

²⁶ Cfr. L. Weber, *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia nel secondo Novecento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2007.

²⁷ A. Vettori, *Giuseppe Berto: la passione della scrittura*, Venezia, Marsilio, 2013, 77.

²⁸ S. Ferrari, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*, Roma-Bari, Laterza, 2012, 7.

da questo momento in poi, a un nuovo stile che si evolve di volta in volta, rompendo gli schemi tradizionali, e apre la strada a una nuova concezione di letteratura che pone al centro l'autore, personaggio e narratore, e la sua psiche.

Alcuni elementi tematici compaiono già ne *Il poema osceno*: tra questi il senso oppressivo del tempo, il rapporto con la malattia e l'incombere della morte, che piombano con forza nella scrittura ottieriana. Un "tempo che fugge/come sabbia lasciando la mano vuota",²⁹ che scorre lentamente e vanamente e che spinge "a vivere solo/per il non morire",³⁰ artefice di angosciosa frustrazione e senso di inappartenenza, che provocano a loro volta una inevitabile torsione verso la patologia e la clinica.³¹

Dall'esperienza in clinica nasce il romanzo *Cery*. Filippo Ciaï, il protagonista (uno dei tanti *alter ego* di Ottieri), è un intellettuale alcolizzato che trascorre un periodo di degenza a Losanna. L'esigenza di pace e di equilibrio psichico spingono Filippo/Ottieri alla vita eremitica, come rimedio al disagio psicologico della modernità prima ancora che personale.

La depressione, di cui è vittima, altro non è che una forma di dolore mentale di essere nel tempo, e nel caso di Ottieri, di essere nel proprio tempo. Un tempo che si allunga diventando 'eterno', mentre il corpo è fermo, incapace a vivere anche il banale quotidiano, da cui il senso di colpa³² e la tragicità dell'esistenza umana, dominata come da un male universale. Il passato ritorna in ricordi frammentari, spesso volgari, scandalosi, anche disgustosi, divenendo simbolico portavoce di un imbarazzo e di una vergogna storici e di una comune condizione di peggioramento. È noto, infatti, come la memoria sia composta da ciò che consideriamo importante, svelando e portando alla luce alcune 'ragioni' profonde. Ragioni soggettive e 'collettive', essendo il ricordo di ciascuno influenzato dai ricordi altrui. Scrive a proposito Ferrarotti: "il ricordo non è mai solo e completamente volontario, non cade solo nell'ambito del soggettivo. Richiama e si rifà, necessariamente, al contesto. [...] in questo senso non è solo una questione individuale. Ha una base, un legame con la

²⁹ Ottieri, *Il poema osceno*, 100.

³⁰ Ivi, 244.

³¹ Ivi, 369: "la frustrazione riuscirà/a diluirsi nel tempo,/pur con angoscia suprema". Cfr. anche Ivi, 279; 318; 322; 369; 408; 441 in cui compaiono importanti riflessioni sul concetto di tempo, che si conferma per l'uomo trappola angosciata edolorosa.

³² Analoga situazione, se non più estrema, è quella descritta nel romanzo *Il campo di concentrazione*.

comunità. È un'esperienza in radice comunitaria. Comporta il gruppo, l'inconscio collettivo".³³

Ottieri si fa, dunque, portavoce di un male personale, che la Storia ha esasperato, e la clinica diviene simbolo della malattia, anzi, della malattia recidiva, come recidiva è la sua delusione storica.

In questo luogo il tempo è un distillatore di sofferenza che trova il suo naturale *refugium* nella memoria, ma anche in un presente interminabile e monotono, scandito dal meccanismo delle visite e dei pasti, mentre nel mezzo, tra una scadenza e l'altra, c'è la sopravvivenza. E attraverso la scrittura e la successione delle date, dei giorni, dei mesi, persino dei minuti, Ottieri tenta di controllare il tempo infinito nel quale si trova.³⁴ La narrazione diviene un flusso di parole e di frasi – talvolta frammentate,³⁵ come ne *Il campo di concentrazione* – che si susseguono l'una all'altra attestando la necessità di non fermarsi, di non fermare il tempo per non piombare nell'inattività.

A un tempo passato, della memoria, si intrecciano in *Cery*³⁶ più piani temporali che danno vita a un tempo misto: il tempo presente e patologico, ovvero il ritmo della clinica (con i suoi pasti e le cene); il tempo delle visite (il Dottor Cantini fa visita a Filippo ogni giorno puntualmente alle 10); il tempo narrativo ed epistolare (sono presenti nel romanzo lettere mai inviate che Ciai scrive a due pazienti per il gusto e il bisogno di un amore platonico) e il tempo futuro, inesistente o solo vagheggiato come 'evasione' dalla clinica stessa, che diviene 'correlativo oggettivo' di un tempo statico e delimitato. "Il male", scrive Ottieri, "è il tempo malato, una malattia del tempo. Come nel *Diario* di Pavese, il tempo insidioso, si rivolta contro l'uomo: mi diventa il nemico peggiore e chiaramente l'essenza del dolore è il tempo malato".³⁷

In clinica il Tempo non cura la malattia, ma, dilatandosi, la dilata.

L'epilogo depressivo di Ottieri è, in realtà, perfettamente coerente con il personaggio, che diviene simbolo di una nazione e di anni – quelli compresi

³³ F. Ferrarotti, *Il ricordo e la temporalità*, Roma-Bari, Laterza, 1987, 44.

³⁴ F. Di Maio, *Ottiero Ottieri. Un caso letterario*, Roma, Carocci, 2014, 50. Oltre all'ottimo volumetto di Fabrizio Di Maio, cito un'altra opera monografica su Ottieri di cospicuo interesse: S. Tomauiolo, *Ottiero Ottieri. Il poeta osceno*, Napoli, Liguori, 1998.

³⁵ Cfr. P. Dottore, *La forma della coscienza. Il male oscuro di Giuseppe Berto*, Castelfranco Veneto, LCE, 2014, 16: "La funzione del punto fermo è duplice: segmentatrice e sintattica", tale è anche in Ottieri.

³⁶ O. Ottieri, *Cery*, Parma, Guanda, 1999.

³⁷ Ottieri, *L'irrealtà quotidiana*, 107.

tra la seconda guerra mondiale e Tangentopoli – in cui è evidente l’attuarsi di un lento peggioramento.

La delusione, la debolezza psicologica e la perdita degli ideali, condannano Ottieri a una nevrosi già sentita e persino progettata in giovane età. Dall’epistolario giovanile trapelano, infatti, quali sarebbero state le tematiche delle sue opere future: l’industria, la malattia, la società e la politica,³⁸ di fatto, coerentemente rispettate fino alla morte nel 2002.

³⁸ Di Maio, 17.

LUCA GENDOLAVIGNA

***Borta i tankar* di Alejandro Leiva Wenger:
un viaggio turbolento nella mente di Felipe**

Abstract

Borta i tankar (2001) è una delle novelle dell'opera d'esordio *Till vår ära* di Alejandro Leiva Wenger. Il testo ritrae un autore che, attraverso diverse forme sperimentali, mette in relazione eventi apparentemente estranei tra loro attraverso espedienti narrativi colleganti passato e presente. Nell'esposizione di eventi che vedremo intersecarsi nella narrazione, il protagonista Felipe sembra distaccarsi dalle proprie azioni a seconda dei tempi e dei contesti in cui avvengono. Cercheremo quindi di fare luce su come l'autore scavi nella memoria di Felipe, provando a mettere insieme i tasselli in un testo di rotture formali e contenutistiche.

1. Introduzione

Il presente contributo nasce da un progetto di studi finalizzato a far luce sulle attuali trasformazioni multiculturali della lingua e la letteratura svedese contemporanea per effetto di incroci globali. Di particolare importanza è lo studio di recenti fenomeni linguistico-letterari che – diffondendosi presso un vasto numero di parlanti e lettori – stanno cambiando l'assetto della società svedese, arricchendone il repertorio linguistico-culturale e sovvertendo l'asse ideologico centro-periferia. Ciò è possibile nella misura in cui la periferia e i suoi linguaggi multiculturali assumono una forte centralità nella letteratura svedese, rovesciando la prospettiva *mainstream* quale mondo solitamente designato come estraneo, un microcosmo spesso pubblicamente discorsivizzato come *utsatt* ("esposto") e deviante, oltre che essenzialmente diverso ed inferiore al resto della società.¹

Tra le opere letterarie che costituiscono il corpus di riferimento per tale studio, degno di nota è in particolare il testo di un autore, Alejandro Leiva Wenger, che ha avuto un forte impatto sulla costruzione del dibattito sulla Svezia come paese multiculturale all'inizio del XXI secolo. Mi soffermerò in particolare su un suo racconto breve intitolato *Borta i Tankar* ("Fuori di testa"),

¹ Per l'uso del termine *utsatt*, cfr. Polisen, *Kriminell påverkan i lokalsamhället - En lägesbild för utvecklingen i utsatta områden*. "Nationella operativa avdelningen, Underrättelseenheten", 2019.

contenuto in *Till vår ära* (“In nostro onore”),² raccolta d’esordio di novelle uscita nel 2001. Il titolo del racconto riprende un omonimo singolo del gruppo hip-hop The Latin Kings, uscito nel 1997, da cui l’autore prende diverse citazioni creando un legame intertestuale tra musica e letteratura.

Per declinare *Borta i tankar* in una dimensione di indagini temporali, ho scelto di investigare sovrapposizioni personali e cronologiche adottando categorie genettiane.³ Gerard Genette (1930-2018), esponente di studi di semiologia strutturale e narratologici, permette di applicare un approccio critico al testo eludendo riferimenti a condizioni extra-testuali, come eventi storici, sociali ed economici intorno alla produzione di un’opera, richiamandosi piuttosto al presupposto che l’oggetto letterario sia “un’entità autonoma, soggetta a proprie leggi e debitrice della propria letterarietà al materiale linguistico di cui è composta”.⁴

Il testo si presta bene a un’analisi narratologica poiché ad una scissione interiore del protagonista si accompagna una biforcazione temporale sul piano narrativo, le cui linee a tratti tornano ad intersecarsi. Inoltre, partendo dagli studi di Stanton Wortham sul posizionamento del narratore nel racconto nello spazio e nel tempo mediante segnali linguistici (deittici),⁵ ho individuato come elementi di indagine il posizionamento del narratore a seconda dei piani narrativi in cui si trova, le tecniche di passaggio da uno spazio temporale all’altro, e il cambiamento nell’uso dei pronomi da parte dell’io-narrante nelle diverse situazioni e nei vari spazi temporali in cui è situato.

² La raccolta non è mai stata tradotta interamente in italiano. La novella in questione, invece, ha avuto una traduzione nel 2006 a cura di Stefania Renzetti come parte di un’antologia di testi a cura di Silvia Rota Sperti, edita da Mondadori. Nell’antologia, *Borta i tankar* è stata pubblicata con il titolo *Fuori di testa*. Cfr. S. Rota Sperti (a cura di), *Nordic Light – Antologia di giovani narratori scandinavi*, Milano, Mondadori, 2006, 165-187.

³ Citando la prefazione di Jonathan Culler alla traduzione inglese (1980) di Jane E. Lewin di *Discours du récit* di Gerard Genette (1979), ci serviamo degli strumenti tecnici dello studioso francese in quanto adeguato strumento d’indagine dell’elemento “marginale”, “supplementare” ed “eccezionale” delle forme narratologiche, che riguarda molto da vicino proprio Leiva Wenger per il suo forte sperimentalismo avanguardista. Cfr. G. Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, New York, Cornell University Press, 1980, 25.

⁴ P. Bourdieu, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2013, 268.

⁵ S. Wortham, *Narratives in action*, New York, Teachers College Press, 2001.

2. Leiva Wenger e la *Invandrarlitteratur*

Alejandro Leiva Wenger nasce nel 1976 a Concepción, in Cile, ed emigra in Svezia all'età di nove anni con la madre e i due fratelli. Esordisce nel 2001 con la sopra citata raccolta di novelle, a cui ha fatto seguito un silenzio letterario interrottosi solo nel 2011, con l'inizio di una carriera di scrittura teatrale. Pubblicata a cura della Albert Bonniers e riedita nel 2015 da Modernista, *Till vår ära* consta di sei novelle, ognuna narrante vicende diverse, apparentemente sconnesse. L'unica possibile considerazione strutturale sull'unitarietà tematica della raccolta è che essa può definirsi la narrazione, in sequenza disordinata, della crescita personale di diversi soggetti, in contesti sociali in cui la sensibilità e le incertezze dell'individuo sono sopraffatte dal potere esercitato da relazioni interpersonali e contingenze prevaricanti.

Proprio con *Till vår ära*, Leiva Wenger segna la “svolta etnica” nel panorama letterario svedese, favorendo lo sviluppo della *Invandrarlitteratur* (“letteratura dei migranti”) di seconda generazione.⁶ Nei suoi racconti, soprattutto *Borta i tankar* e *Elixir*, non si fa esplicito riferimento alla migrazione intesa come mobilità o esperienza diretta, ma per la descrizione di ambienti periferici multiculturali e l'identificazione in un determinato comportamento stereotipico e in un determinato socioletto di natura multilingue, *Tillvår ära* può considerarsi un'opera prototipica della postmigrazione in contesto svedese contemporaneo aleghata all'immigrazione.

Per tale motivo, sarebbe opportuno chiamarli non più *Invandrarförfattare* (“scrittori migranti”), bensì *Postinvandringsförfattare* (“scrittori postmigranti”), in quanto portatori di esperienze interculturali di individui spesso nati e cresciuti in Svezia, ma solitamente relegati ai margini della società. È a partire da questa condizione spaziale, sociale e culturale che sorgono domande e problematiche di natura identitaria e ideologica. Pertanto, si potrebbe affermare che le opere della *Invandrarlitteratur* presentano solitamente personaggi dai nomi non tipicamente svedesi, che si muovono su sfondi urbani periferici, e sono spesso scritte in una forma linguistica che contraddice l'idea normativa di standard abitualmente comprensibile. Per tali caratteristiche, la *Invandrar-*

⁶ “Di seconda generazione” in quanto prima del 2001 vi fu una prima stagione di *Invandrarlitteratur*, di cui citiamo il capostipite Theodor Kallifatides, scrittore di origini greche che ha esordito nel 1969 con *Minnet i exil: dikter* (“La memoria in esilio: poesie”). Per quanto riguarda l'espressione “svolta etnica”, cfr. P. Leonard, “Det etniska gennembrud - Multicultural Literature in Denmark”, in *Multiethnica*, XXXI (2008), 33.

litteratur è generalmente ritenuta sovversiva, in quanto disattende le aspettative ideali del lettore svedese istruito⁷, con un linguaggio spesso discutibile e di provenienza ibrida (*multietniskt ungdomsspråk*, “lingua giovanile multietnica”), a cui Leiva Wenger, alternandola ad un corretto uso dello standard, ha però avuto il merito di attribuire pari dignità e potenziale letterario.⁸

Il termine *Invandrarlitteratur* pone oggi problemi di natura concettuale. Questo perché la critica si è spesso e volentieri appropriata della complessa realtà di questi testi, ritualizzandone la diversità e definendo come movimento unitario le idiosincrasie di diversi autori mediante una sistematica riconduzione di aspetti tematico-narrativi a dimensioni autobiografiche, strettamente legate ad esperienze sociali come emigrazione ed integrazione. Nell’analisi delle loro opere l’autobiografismo, infatti, viene considerato un tratto importante in quanto mezzo attraverso cui la critica ha tentato di fornire una lettura in una chiave di coerenza tra arte e vita, come se i personaggi e i fatti delle opere degli *Invandrarförfattare* non fossero semplice finzione letteraria, ma autentici racconti di vita reale⁹.

Prendendo in prestito le parole di Immacolata Amodeo, la critica ha generalmente messo in atto un processo di *Entfiktionalisierung* (“definizzionalizzazione”), principio secondo cui qualsiasi opera possa essere spiegata come autentica “confessione” di fatti di vita reale dell’alterità.¹⁰ Un modo più adeguato di comprendere la letteratura, invece, citando Pierre Bourdieu, sarebbe di evitare ogni tentativo di spiegare tali idiosincrasie e le loro disposizioni estetiche

⁷ Si pensi ad esempio alla celebre recensione del 2001 di Sjögren, che liquidò *Till vår ära* come “interessante ma difficile da leggere”. D. Sjögren, “Intressant men svårläst”, in *Hallands Nyheter*, 19/10/2001.

⁸ Cfr. T. Mohnike, “Doppelte Fremdheit. Zur Verschränkung und Konstitution von poetischer und kultureller Alterität in Alejandro Leiva Wengers *Till vår ära* und seiner Rezeption”, in *Der Norden im Ausland - das Ausland im Norden: Formung und Transformation von Konzepten und Bildern des Anderen vom Mittelalter*, a cura di R. Reidinger, S.H. Rossel, M. Langheiter, Wien, Praesens Verlag, 2006, 52.

⁹ Non c’è biografia che possa spiegare i fatti narrati, perché questi ultimi pertengono al dominio della finzione. Con ciò non si vuole negare del tutto che elementi legati alla vita di un autore siano significativi per la produzione narrativa, ma questi non possono essere utilizzati come rigorosi strumenti d’analisi critica, come è spesso accaduto in Svezia. Cfr. M. Ciaravolo (a cura di), *Storia delle letterature scandinave. Dalle origini a oggi*, Milano, Iperborea, 2019, 887-899.

¹⁰ I. Amodeo, *Die Heimat heit Babylon: Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1996, 42.

esclusivamente come prodotti sociali e autobiografici.¹¹ Di fatto, gli autori in oggetto, si sono in più occasioni dichiarati refrattari a tali pratiche di categorizzazione, aspetto che, tuttavia, non è tema principale di discussione in questa sede.

3. Il racconto

Passando all'analisi di *Borta i tankar*, ciò che colpisce maggiormente di questo testo è il suo essere paradigmatico delle caratteristiche generali della raccolta, vero e proprio laboratorio di sperimentazione formale, suddivisibile in tre principali tipologie: una linguistica, consistente, tra le altre cose, nell'utilizzo di stili multilingui devianti dallo standard, che si manifesta soprattutto nei dialoghi tra Felipe e gli amici, in cui termini slang (ad es. *bangish*, "tirarsi indietro", p. 13; *fett lack*, "incazzatissima", p. 16) e prestiti da lingue straniere (ad es. *amchuk*, "vagina", p. 21; *benim*, "io", p. 19; *kardash*, "fratello", pp. 21, 27; *orre*, "prostituta", p. 21) ricorrono frequentemente;¹² una sperimentazione narrativa, fatta di improvvisate indecifrabili *anacronie*, in cui si distingue una narrazione di primo livello, al presente, e una di secondo livello, al passato; e infine una sperimentazione estetico-grafica, fatta di una particolare elaborazione di righe in maiuscolo e minuscolo, che si alternano in determinate sezioni di testo al fine di descrivere graficamente le intersezioni spazio-temporali del racconto. Per quanto concerne la trama, in *Borta i tankar* vengono rappresentati due eventi in relazione di prossimità cronologica disposti confusamente, i quali si alternano durante un'esposizione che turba la logica della rappresentazione narrativa.

Il testo narra di un giovane ragazzo, Felipe, membro di un gruppo di giovani di diverse origini etniche. Egli ha da poco cambiato scuola, lasciandosi alle spalle un istituto di periferia frequentato per lo più da stranieri, in favore

¹¹ Bourdieu, 27.

¹² Le prime tre parole provengono tutte dal turco, la quarta, invece, dal greco. Per la traduzione cfr. D. Doggelito, U-B. Kotsinas, *Förortsslang*, Nordstedts Ordbok, 2004. Per informazioni in merito allo sperimentalismo linguistico di Leiva Wenger si rimanda a R. Källström, "Litterärt språk på tvärs. Lite om språket hos Leiva Wenger och Hassen Khemiri", in *Språk på tvärs. Rapport från ASLA: s höstsymposium Södertörn*, a cura di B. De Geer, A. Malmbjör, Uppsala, ASLA, 2019, 147–158; M. Gomer, "*Shu len, vad händish*" - *En analys av multietniskt ungdomsspråk i Alejandro Leiva Wengers novell «Borta i tankar»*, Göteborgs Universitet, Institutionen för svenska språket, 2008. Per quanto riguarda l'utilizzo di "stili multilingui", si rimanda invece a L. Gendolavigna, "Nuovi fenomeni linguistici in Svezia. Un percorso tra le definizioni degli stili multilingui", in *Open Journal of Humanities*, III (2019), 115-149.

di una scuola più prestigiosa in centro, frequentata invece da studenti svedesi. Nel nuovo contesto, tuttavia, Felipe ha difficoltà a socializzare perché trova estranei i linguaggi, il modo di vestire e di comportarsi dei nuovi compagni. L'unica persona che gli rivolge la parola è Julia, una ragazza svedese che mostra immediatamente un certo interesse per lui, così che i due iniziano una relazione. Allontanatosi dagli amici, che lo rimproverano per la sua nuova frequentazione, Felipe comincia a sentirsi escluso, motivo per cui, per essere di nuovo accettato, decide di aiutarli a svaligiare la casa di Julia. Egli, almeno inizialmente, si oppone al progetto delittuoso degli amici e tenta di porre la questione nei termini di una sfida: lui e Jaime (suo fratello) lotteranno a chi resiste a più bruciature di sigaretta sul braccio. L'esito della sfida stabilirà se Felipe prenderà parte al colpo o meno. Se Felipe batte Jaime, allora sarà tenuto fuori, in caso contrario sarà coinvolto. Felipe perde la sfida ed è costretto ad aiutare gli amici. La storia finisce con la rottura tra lui e Julia ed il ritorno del protagonista alla vecchia scuola di periferia. La storia riprende fortemente i motivi shakespeariani della relazione tra Romeo e Giulietta,¹³ non solo per l'assonanza nominale Julia-Juliet, ma anche per i conflitti e le relazioni che si interpongono tra i due amanti, appartenenti a due background quasi antitetici. *Borta i tankar* può dirsi una forma breve del racconto di formazione declinato in contesto multiculturale svedese, in cui come proposto da Hübnette, "så handlar utvecklingsberättelsen ofta om [...] att lämna ett minoritetsdominerat miljonprogramsområde bakom sig för ett majoritetssvenskt sammanhang och oftast men inte alltid tack vare och via en majoritetssvensk intimrelationspartner".¹⁴

Mediante una tecnica narrativa che intreccia, due piani diversi, Leiva Wenger struttura il complesso flusso di coscienza di Felipe, in cui si avvicendano l'incontro con Julia nella nuova scuola e la nascita del loro rapporto da una parte, e l'idea dei suoi amici di introdursi in casa della ragazza e la sfida della sigaretta dall'altra. I due piani narrativi non sono disposti secondo alcun rapporto di continuità spazio-temporale, determinando quindi una netta prevalenza dell'intreccio sulla fabula. Essenzialmente, il primo livello narrativo (*diegesi*) è al presente, nei momenti in cui Felipe è con gli amici che cercano

¹³ Cfr. Källström.

¹⁴ "I racconti di formazione trattano spesso [...] il fatto di lasciarsi alle spalle un'area del Miljonprogram dominata da minoranze, spesso ma non sempre grazie o mediante relazioni intime con un partner svedese". T. Hübnette, *Att skriva om svenskheten – studier i de svenska rasrelationerna speglade genom den icke-vita svenska litteraturen*, Malmö, Arx Förlag, 39.

di convincerlo a compiere il furto, mentre il secondo livello narrativo (*meta-diegesi*) è al passato, fatto di ricordi degli attimi salienti della relazione con Julia fino al momento della rottura.

4. Aspetti sperimentali della narrazione

Tornando allo sperimentalismo, dal punto di vista estetico-grafico Leiva Wenger cerca di tradurre il complesso intreccio temporale del racconto invitandoci alla decodifica del testo con una lettura che – come anticipato – in ben due passi procede con il salto di un rigo in maiuscolo e in minuscolo, come in uno slalom. La particolarità di questo stile è che accentua ulteriormente l'intreccio rendendolo a tratti enigmatico, essendo le parti in maiuscolo estratti di una conversazione telefonica tra Felipe e Julia avvenuta dopo il furto, mentre quelle in minuscolo riportano dialoghi disparati tra Felipe e gli amici, in un tempo non specificato ma anteriore alle parti in maiuscolo. Sembra opportuno dire, quindi, che gli *shift* temporali del testo coprono anche il futuro, o meglio, ciò che accade dopo gli eventi descritti nel primo livello narrativo.

VÄNTA JULIA, LÄGG INTE PÅ. DU MÅSTE HÖRA FÖRST EY. JAG
abou, abou, få kolla len, är det deras andra? Nico visar
VET JAG VAR FALSK MEN DU VAR OCKSÅ. JO, DU VAR. IBLAND
och dom kollar, sen dom går hem till Nico och lyssnar [...]¹⁵

Per trovare un senso a questo estratto il lettore, quindi, deve procedere a righe alterne. Leiva Wenger lo scomoda dalle sue consuetudini con un'architettura testuale complessa. Come indicato da Tidigs (2019),¹⁶ Leiva Wenger esige dal lettore un lavoro di co-creazione di significati, in un testo in cui maleabili confini intralinguistici e spazio-temporali sono sfidati da una narrazione coinvolgente, che mette il lettore in primo piano. A questi, di fatto – citando Tidigs – si aprono “several different reading possibilities”, le quali

¹⁵ A. Leiva Wenger, *Till vår ära*, Stockholm, Modernista, 2015, 14. (“ASPETTA JULIA, NON ATTACCARE. DEVI PRIMA ASCOLTARMI. SO DI ESSERE STATO wow, wow, wow, fammi vedere amico, è il loro secondo? Nico ce lo fa vedere FALSO, MA LO SEI STATA ANCHE TU. Lo guardano, poi vanno a casa di Nico ad ascoltarlo [...]”, Rota Sperti, 170).

¹⁶ J. Tidigs, “Multilingualism and the Work of Readers: Processes of linguistic Bordering in Three Cases of Contemporary Swedish-Language Literature”, in *The Aesthetics and Politics of Linguistic Borders Multilingualism in Northern European Literature*, a cura di H. Grönstrand, M. Huss, R. Kauranen, New York, Routledge, 2019. Nel volume citato non sono presenti numeri di pagina.

impegnano questi in una “metacognition of the reading experience itself”. Tidds conia l'espressione *delayed understanding* in relazione alla possibilità di lettura di *Borta i tankar* cometestato aperto da decifrare lentamente e attentamente. La configurazione grafica della novella mostra infatti l'intreccio dei fili narrativi, sfidando i limiti estetici e visuali della pagina e richiedendo al lettore non un semplice e passivo “consumo” del testo, bensì l'attuazione di strategie di lettura alternative.

Tradizionalmente, infatti, siamo abituati a fruire il testo con una lettura unidirezionale, che si risolve in un unico senso. In *Borta i tankar* questo non è possibile, in quanto il lettore è costretto a tornare pazientemente indietro per leggere ciò che ha dovuto saltare prima. L'autore sembra assumere i tratti di un burattinaio che, tirando i fili della narrazione, esercita un controllo totale sul suo lettore, complicandone la comprensione del testo via via che si allontana da tecniche narrative convenzionali.

Il risultato è che *Borta i Tankar* si definisce come testo in cui la categoria genettiana dell'ordine viene esasperata, vista la complessità di sequenziare gli eventi. Ciò, di fatto, è un aspetto centrale della sperimentazione narrativa dell'autore. Leiva Wenger segue un personalissimo intreccio senza ordine cronologico fatto di continui *flashback* e *-forward*. Rispondendo solo alle disposizioni soggettive di Felipe, gli eventi sembrano alternarsi in maniera altamente confusa, anche per il vertiginoso ritmo narrativo utilizzato.

A rendere l'intreccio ancora più complesso è un ritorno ciclico di frasi e avvenimenti che si ripetono a più riprese nel corso del testo, mostrando una dislocazione degli episodi secondo particolari e spesso inspiegabili esigenze di organizzazione del materiale narrativo in termini di *ordine*, *durata* e *frequenza*.¹⁷ Il primo elemento ad essere ripreso è l'incipit del racconto: “till slut de sätter sig på varsin sida av bänken: Latif bredvid Jaime, Nico bredvid Felipe. Bollen står upp, han är domare. Parken är tom, lyktorna tänds: nu regnar det inte längre”, che ritorna anche verso la fine,¹⁸ a dimostrazione che, relati-

¹⁷ Anche questi termini sono adottati nel senso genettiano. Il trattamento della temporalità nar-ratologica in Genette distingue le categorie di ordine (l'ordine in cui si verificano gli eventi), durata (quanto lunghi o brevi sono gli eventi nella loro rappresentazione narrativa) e frequenza (frequenza con cui si verificano eventi narrativi, singolarmente o iterativamente). Cfr. Genette, 157.

¹⁸ Leiva Wenger, 7; 22. (“Alla fine si siedono ai due lati della panchina: Latif accanto a Jaime, Nico accanto a Felipe. Il Palla resta in piedi, è l'arbitro. Il parco è vuoto, si accendono i lam-pioni: ora non piove più”, Rota Sperti, 165; 179).

vamente al peso sulla trama, l'incipit è in realtà l'inizio della fine. In narratologia, Genette definisce questa strategia *prolessi ripetitiva*, ovvero un segmento narrativo che, venendo citato prima di verificarsi, rende chiaro al lettore perché quella data informazione era stata fornita precedentemente.¹⁹ Questo incipit, che inizia con *till slut* ("alla fine"), non è un vero incipit, ma un inizio *in medias res*, il futuro a cui fa seguito il proprio passato. Nella prima scena, Felipe prende posto tra gli amici per cominciare il gioco della sigaretta, ma questo non lo capiamo subito, bensì solo dopo il ritorno prolettico dello stesso episodio.²⁰ L'autore sembra voler rivelare che, all'inizio della narrazione, Felipe ha già deciso di sottostare alle dinamiche del gruppo, rendendo irreversibile il compimento del suo destino, siccome perderà intenzionalmente la sfida per la sua incapacità di liberarsi dalla pressione degli amici.²¹

Rispetto alla disordinata disposizione temporale, il racconto è pressappoco un incastro in cui si sviluppano meccanismi linguistici interconnessi, che riguardano incongruenze nei tempi verbali e alternanze pronominali che permettono, se non di capire a fondo questo tipo di narrazione, quanto meno di riconoscere quando e come avviene la dilatazione temporale in cui il protagonista vive il suo sdoppiamento. L'utilizzo di tali meccanismi rivela la noncuranza di Leiva Wenger nei confronti della *consecutio temporum*, che serve tradizionalmente ai fini di una narrazione coesa e comprensibile per il lettore.

Uno degli espedienti linguistici che Leiva Wenger usa sia come elemento di cesura, sia come punto di connessione tra due avvenimenti separati, sono quelle che definirei parole "passaporta", ossia elementi in grado di trasportare lettore e narratore non solo nello spazio, ma anche nel tempo del racconto. L'idea di definirle "passaporta" proviene dalla tradizione di *Harry Potter*. Se tuttavia nelle opere di J. K. Rowling la passaporta è un oggetto concreto che attiva uno spostamento spaziale mediante il tocco, in Leiva Wenger tutto avviene su un piano astratto, mediante la semplice menzione di una parola o una frase, che determina un salto narrativo. Ecco un esempio:

"Du är hästarnas vän, förresten. [...] Felipe betyder hästvän [...] Det är från grekiskan". Sa Julia. "Hästvän?" Sa Felipe, sa han, sa jag, sa Fällan. "Hästvän.

¹⁹ Genette, 73.

²⁰ A. Bassini, "L'affermazione della lingua degli immigrati nella letteratura svedese contemporanea", in *Linguistica e Filologia*, XXVIII (2009), 119.

²¹ Källström, 27.

Fan va **sjukt**". "Vaddå **sjukt**?" säger Jaime. "Är det sjukt att göra lite floos eller?"²²

La passaporta in questione è *sjukt* ("assurdo"), pronunciata da Felipe mentre parla con Julia e ripresa nella frase immediatamente successiva, nel bel mezzo di un dialogo tra lui e Jaime. Partendo dal presupposto che, in narrativa, una *sequenza* è un blocco unitario dotato di autonomia sintattica e di contenuto segnato da delimitazioni temporali, spaziali e contenutistiche, si troverebbero alcune difficoltà nel procedere in questo senso con le sequenze di Leiva Wenger.²³ Ciò perché *sjukt* mette in pratica un processo di *metalessi*, ovvero il passaggio da un piano diegetico all'altro, scaraventandoci senza preavviso in un'altra dimensione spazio-temporale, in cui si parla di cose totalmente diverse ma collegate dalla pronuncia di una parola in comune. Tale espediente funziona come anello aperto in grado di creare concatenamenti ed interpolazioni di piani narrativi, distorsioni e condensazioni temporali che, spezzandosi senza preavviso, aumentano il senso di straniamento nel lettore. Questi, illudendosi di seguire il filo del discorso, ad un certo punto lo perde trovandosi di fronte ad argomenti, personaggi e tempi verbali diversi. La passaporta interrompe il ricordo innescando improvvisamente il presente e viceversa, fino all'incontro di un'altra passaporta, la quale a sua volta ci trasporta sul piano spazio-temporale opposto. Citando Marinetti, l'effetto sortito è di "allacciare fra loro le cose lontane [...] per mezzo di parole essenziali",²⁴ fornendo un tipo di scrittura che per la sua mobilità definirei "nomade", soprattutto per la capacità di organizzarsi per "linee di fuga" mobili tra i diversi piani della narrazione [bookmark23](#).²⁵ Ponendo un focus sui tempi verbali, invece, nella narrazione ho notato che tra i due piani narrativi ricorre, con una certa sistematicità, l'uso di tempi e avverbi di tempo distinti: "Jag **slår** bort askan, allatysta **nu**, så **för** han cigaretten närmare Jaimes arm [...] Jaime **rör** sig inte,

²² Leiva Wenger, 27. ("A proposito, tu sei amico dei cavalli". [...] 'Felipe vuol dire amico dei cavalli [...] Viene dal greco'. Disse Julia. 'Amico dei cavalli?' Disse Felipe, disse lui, dissi io, disse il Trappola. 'Amico dei cavalli. **Assurdo!**'. 'Perché **assurdo**?' dice Jaime. 'È assurdo fare un po' di grana?'" (Rota Sperti, 184). Grassetti aggiunti dal sottoscritto.

²³ Cfr. Genette.

²⁴ F. T. Marinetti, "Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà", in AA.VV., *I Manifesti del futurismo*, Firenze, Lacerba, 1914, 137.

²⁵ Per i concetti di "scrittura nomade" e "linee di fuga", cfr. J. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Cooper Castelvecechi, 2003, 60.

han bara **tittar** på mej”.²⁶ Con quel *nu* (“ora”), ad esempio, il narratore fissa un punto di riferimento temporale presente, in cui Felipe è con gli amici. Quando è con Julia, invece, ho notato che la narrazione volge al passato: “Hon **var** värsta söt, han **kunde** inte låta bli titta på hennes ögon [...]. Och det **kittlades** i ögonen när **hontittade** tillbaka”.²⁷ Si noti che non sono i dialoghi a ricorrere al passato, bensì le indicazioni temporali del narratore.

Come anticipato, Felipe è un narratore la cui presenza nel testo non sempre è verbalizzata in modo coerente. Questo perché egli talvolta si riconosce in uno *jag* (“io”) e talaltra in un *han* (“lui”), transitando senza preavviso da un pronome all’altro pur essendo l’autore delle sue stesse azioni: “Ibland var **han** trött och därför **jag** försökte gömma **mig** när **han** såg dom komma [...]”.²⁸ Anche dopo attente riletture, l’alternanza tra i due pronomi sembra del tutto casuale. Nel loro uso non si riconosce alcuna regolarità e ciò riguarda anche i possessivi. Eppure, guardando alle situazioni in cui si trova, risulta un più frequente utilizzo del pronome *jag* quando Felipe si sente libero da costrizioni, mentre *han* ricorre più spesso nelle situazioni in cui gli amici lo mettono alle strette. In un dialogo con Julia si legge: “‘Men vad heter du på riktigt?’ ‘Felipe’. Sa **jag**”, mentre appena un rigo sotto, in un improvviso ritorno al presente coi compagni, si legge: “‘Ey Fällan, vakna len. Med eller utan?’ ‘Utan’. Svarar **han**”²⁹. Adottando ancoratermini cari a Genette, ho riscontrato che la categoria della *voce* si mostra *polimodale* in quanto Felipe, pur distaccandosi verbalmente dall’io, resta comunque in rapporto *omo-* e *intradiegetico* col racconto.³⁰

²⁶ Leiva Wenger, 13. (“**Faccio** cadere la cenere, tutti zitti **ora**; lui **avvicina** la sigaretta al braccio di Jaime [...] Jaime non si **muove**, mi **guarda** e basta”, Rota Sperti, 69). Grassetti aggiunti dal sottoscritto.

²⁷ Ivi, 2. (“**Era** troppo carina. Non **riusciva** a non guardarle gli occhi [...] E **vedeva** le farfalle quando anche lei lo **guardava**”, Rota Sperti, 168). Grassetti aggiunti dal sottoscritto.

²⁸ *Ibidem*. (“A volte **era** stanco e allora **cercavo** di nascondermi quando li **vedeva** arrivare”). Grassetti aggiunti dal sottoscritto.

²⁹ Leiva Wenger, 10. (“‘Ma qual è il tuo vero nome?’ ‘Felipe’. Dissi io”; “‘Ehi Trappola, sveglia, amico. Allora, con o senza?’ ‘Senza’. Risponde lui”, Rota Sperti, 166-167).

³⁰ Per narratore omodiegetico si intende un narratore presente come figura nella storia che racconta. Nei diversi *shift* pronominali, Felipe, che si estranea da sé stesso a intermittenza, resta pur sempre presente nella storia che racconta, motivo per cui è da considerarsi sempre omodiegetico. Cfr. Genette, 22.

5. Shift e incongruenze come atti di negoziazione identitaria?

Collegandomi alle alternanze pronominali, si potrebbe collocare tale processo di auto-straniamento di Felipe in una dimensione di liberazione del sé da un senso di oppressione, come ad indicare che, a compiere le azioni o a dire certe cose, non sia il proprio “io”, ma una sorta di alter-ego.³¹ Citando ancora Genette, si può dire che l'*omodiegesi* di Felipe abbia due gradi: uno in cui egli è *protagonista* della narrazione e uno in cui egli guarda a sé come attore di un ruolo secondario, osservandosi dall'esterno nel compimento delle sue stesse azioni, fungendo quindi da *testimone* di se stesso.³²

I posizionamenti del protagonista nel racconto danno prova di un'identità personale sfaccettata, multipla e contraddittoria, essendo il testo caratterizzato da una forte natura sperimentale. Tuttavia, spingendomi a considerazioni parziali, intendo contestualizzare i diversi *shift* di Felipe come risvolto psicologico risultante da rapporti intra-gruppo asimmetrici, in cui la sua espressione identitaria viene costantemente minacciata e sdoppiata secondo le regole imposte dalle aspettative altrui, l'infrazione delle quali determinano esclusione e marginalizzazione sociali.³³ Da una parte, infatti, Felipe prova un senso di appartenenza allo slang e la sua gang di periferia, dall'altra, invece, è attratto dal nuovo fine ambiente di centro città rappresentato da Julia e l'uso dello standard.

6. Conclusioni

In questa analisi testuale, in accordo con gli strumenti forniti da Genette e le questioni poste da Wortham, ho tentato di fissare il posizionamento di Felipe in relazione a sé stesso, gli interlocutori e il contesto in un'ottica conflittuale e contraddittoria. Tale dimensione è rilevabile da continue alternanze pronominali, in cui i liberi riposizionamenti del protagonista sono spiegabili in funzione non solo della mutevolezza psicologica di Felipe (contenuto), ma anche dal libero sperimentalismo di Leiva Wenger (forma).

A riguardo delle tecniche di transizione temporale è importante citare il ruolo dei tempi verbali, così come il ricorso ad alcuni elementi del discorso

³¹ R. Källström suggerisce un'ispirazione diretta di Leiva Wenger dal sopracitato testo dei The Latin Kings, in cui l'io lirico dice di avere “två personligheter som en schizofren” (“due personalità, come uno schizofrenico”).

³² “Protagonista” e “testimone” sono due termini del lessico genettiano (Cfr. Genette, 192).

³³ A. Deppermann, “Positioning”, in *The Handbook of Narrative Analysis*, a cura di A. De Fina, A. Georgakopoulou, Chichester, Wiley Blackwell, 2015, 369-387.

dialogato che, senza alcun preavviso, ci catapultano da una dimensione all'altra. È come se, citando De Fina, "An unproblematic sense of when and where becomes a topic for narrative co-construction".³⁴

Elementi formali diventano strumento narrativo, ossia assumono un ruolo tematico nella narrazione. Se da una parte appaiono totalmente insensati, determinati solo da uno sperimentalismo finalizzato alla rottura di regole canoniche, dotandosi – come ho cercato di mostrare – di regole precise, dall'altra tali elementi si mostrano come importante cornice narrativa, complesso impianto di canalizzazione di fatti intrecciati e interdipendenti. L'alternanza pronominale tra *jag* e *han*, le alternanze verbali e le parole "passaporta" sono espedienti estetici che si manifestano in una storia di conflitti interni che si costruiscono mediante la sovrapposizione di diverse istanze narrative, regolate da un tempo interno che non coincide con l'ordine espositivo tradizionale e progressivo, bensì da una serie di rapporti interiori al personaggio.³⁵ La mobilità psico-cronologica di Felipe sembra motivare una strategia di fuga dalla cappa ansiogena di contesti e relazioni per lui paralizzanti. Oppresso dalla marginalizzazione della periferia, Felipe tenta di mutare la sua condizione sociale, ma il suo tentativo di integrazione nella "grande società"³⁶ rappresentata da Julia fallisce. Il presente è l'emblema di una paralisi buia, a differenza del ricordo, il cui potere illuminante è tuttavia solo una magra consolazione e non una salvezza. Il tempo nella narrazione si risolve, quindi, in una prospettiva frustrante, tra un presente irrimediabile ed un passato irrecuperabile. Leiva Wenger sembra suggerire una prospettiva deterministica: si resta attaccati al proprio contesto di provenienza, non vi è opportunità di integrazione. Quella che Källström definisce la "inre kamp" ("lotta interna") di Felipe per risalire ad una spiegazione delle sue azioni sembra fallire miseramente.³⁷

In conclusione, la storia di Felipe appare come un insieme di eventi caotici che costituiscono un circolo irreversibile, disposto in maniera tale da sgretolare il principio lineare della lettura. Leiva Wenger propone una scrittura intermittente, illuminando le regioni buie della memoria di Felipe, che sono messe in dialogo tramite il passaggio dei fasci di luce emanati dalle parole

³⁴ A. De Fina, "Crossing borders: Time, space, and disorientation in narrative", in *Narrative Inquiry*, XIII, 2 (2003), 367–391.

³⁵ Cfr. F. Bertoni, *Il testo a quattro Mani. Per una teoria della lettura*, Milano, Ledizioni, 2010, 263.

³⁶ Cfr. Mohnike.

³⁷ Cfr. Källström.

“passaporta”, le quali ci permettono di vedere un narratore che è costantemente *borta i tankar*, cioè fuori di testa, letteralmente lontano nei pensieri.³⁸ Una visione del testo nella sua linearità non ci è data, ma la sua ricostruzione è lasciata a noi lettori che, seguendo questi fasci di luce, possiamo investigarne le regioni più oscure.

³⁸ *Ibidem*.

ALESSANDRA CALLEGARI

Tiempo de silencio nel suo tempo: dal mitico al misero

Abstract

In *Tiempo de silencio* (1962) di Luis Martín-Santos, il tempo storico-mitico sembra regolare il tempo delle *vivencias* individuali dei personaggi, generando un continuo movimento tra due livelli temporali: quello misero e quello mitico. Il lavoro si articola in due fasi: una prima parte prevede un focus sulla teoria letteraria dell'autore, intimamente connessa al lavoro psichiatrico sull'individuo; una seconda fase, invece, prevede un commento sul Tempo nel romanzo, sulla base delle teorie letterarie che l'autore, scomparso prematuramente, ha lasciato frammentate in diversi scritti.

1. "Vidas y muertes"¹

Luis Martín-Santos nasce a Larache, Marocco, nel 1924 e muore prematuramente nel 1964. Dopo gli anni giovanili trascorsi a San Sebastián, realizza studi di Medicina presso l'Università di Salamanca per praticare come chirurgo ma, subito dopo, decide di specializzarsi in psichiatria, completando con eccellenti risultati il dottorato presso l'Università di Madrid. La psichiatria era probabilmente l'unica branca della medicina che gli dava la possibilità di realizzarsi anche come intellettuale interessato all'essere umano nella sua vivencia. Ciò che attraeva Martín-Santos, e per cui era specialmente dotato, era la speculazione, la rigorosa speculazione e non l'indisciplinata fantasia, come ricorda l'amico e collega Castilla del Pino. Questi aggiunge, infatti, che

la psiquiatría es una ciencia a caballo entre ciencia médica y humana, por lo que, en el sentidolaxo del término, depende de una ideología en gran medida, ya que, se quiera o no, precisa y remite a unos presupuestos filosóficos, más o menos explícitos.²

¹ Il titolo corrisponde a quello della più recente biografia sull'autore realizzata nel 2009 da José Lázaro (*Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Tusquets, 2009), il quale fa riferimento alle diverse vite che Martín-Santos ha vissuto: come intellettuale, come medico, come leader politico; fa riferimento, però, anche alle diverse morti dello stesso: alcuni pensano che l'incidente automobilistico di cui è rimasto vittima l'autore sia in realtà un suicidio e altri, invece, un attentato perpetrato dai suoi oppositori politici.

² P. Gorrotxategi, *Luis Martín-Santos. Historia de un compromiso*, San Sebastián, Fundación social y cultural Kutxa, 1995, 137.

Negli anni '50 si diffonde in Spagna il pensiero di Martin Heidegger. Martín-Santos per allora era solito riunirsi con alcuni amici e colleghi per tradurre dal tedesco *Sein und Zeit*; allo stesso modo traduce *Allegemeine psychopathologie* di Karl Jaspers. Sono questi, dunque, gli anni in cui lo scrittore dà un'impronta filosofica ai suoi studi di psichiatria i quali si dividono, secondo Pedro Gorrotxategi, in due tappe:

- una tappa fenomenologica che getta la base per lo sviluppo della psichiatria esistenziale, che Martín-Santos adotta come punto di partenza per l'elaborazione del proprio pensiero. Secondo la psichiatria esistenziale la condotta umana non è un prodotto di istinti biologicamente definiti ma della manifestazione di una certa posizione verso il mondo; la nevrosi, dunque, è una strategia scelta liberamente dall'individuo per difendersi dalle difficoltà a cui quel mondo lo richiama. La condensazione delle sue idee sulla psicopatologia fenomenologica si tramuta in una tesi di dottorato sull'influenza del pensiero di Dilthey nella psicologia di Jaspers e sulla successiva evoluzione del metodo della comprensione³ della psicopatologia, nel 1955.

- una tappa psicoanalitica in cui Martín-Santos si avvicina analiticamente al lavoro di Freud e, parallelamente, si allontana dalla sfera di influenza di López Ibor. La riscoperta di Freud non avviene a scapito di uno screditamento delle posizioni fenomenologiche precedentemente sostenute ma come uno studio complementare: Jaspers e Freud e non Jaspers o Freud.⁴

1.1. Il teorico letterario

Accanto alla sua continua formazione medica, Martín-Santos consolida anche il suo impegno culturale, sociale e politico a Madrid, prima, e a San Sebastián, poi, una volta diventato direttore dell'Ospedale psichiatrico della città. Nel 1960 dà tre conferenze fondamentali per la comprensione della sua idea circa l'atto della creazione artistica: *Fenomenología en la obra de arte*, *La función expresiva en la obra de arte*, *La obra de arte como instrumento de modificación*. Da questi scritti emerge, ancora in forma germinale, quello che lui definirà *Realismo dialéctico*, una vera e propria teoria estetica, legata anche ai suoi studi di psichiatria esistenziale, che non vuole essere solo un atteggiamento

³ Martín-Santos si rifà alla definizione che Dilthey dà ne *Die Entstehung der Hermeneutik* (1900): "Quel processo, nel quale noi conosciamo una interiorità a partire da segni dati sensibilmente dall'esterno, noi lo chiamiamo comprendere (*Verstehen*)".

⁴ Gorrotxategi, 178.

letterario ma la risposta critica di una sensibilità umanistica formatasi in un contesto socio-geografico ben preciso. Ricardo Domenech, all'indomani della morte di Martín-Santos, pubblica un articolo contenente un frammento di una lettera inviategli dallo scrittore, in cui gli parla a grandi linee del *Realismo dialéctico*. Nel frammento si legge:

Temo no haberme ajustado del todo a los preceptos del realismo social, pero verás en qué sentido quisiera llegar a un realismo dialéctico. Creo que hay que pasar de la simple descripción estática de las enajenaciones, para plantear la real dinámica de las contradicciones “en actu”.⁵

1.2. L'*engagement* politico-filosofico

Martín-Santos considera come ulteriore imperativo etico, oltre allo studio dell'individuo, l'impegno politico, soprattutto in un'epoca contraddittoria come quella in cui si forma: negli anni '50 e '60, parafrasando Enrique Múgica, non si faceva semplicemente politica ma resistenza.⁶ La resistenza di Martín-Santos, di base socialdemocratica, parte dall'ideologia sartriana di *engagement*: “l'homme, étant condamné à Être libre: il est responsable du monde et de lui-même en tant que manière d'être”.⁷ L'autore ammette chiaramente la vicinanza che avverte con il filosofo francese per “su mayor proximidad a mi problemática moral”;⁸ il Sartre a cui Martín-Santos si riferisce non è propriamente il filosofo esistenzialista ma il Sartre che si era basato sulla psichiatria fenomenologica fondata da Binswanger, per rompere con la teoria psicoanalitica classica freudiana e dunque praticare una terapia basata sulla fenomenologia heideggeriana.

Josep Maria Castellet sottolinea l'importanza del fatto che Martín-Santos abbia deciso di affiliarsi al PSOE e non al PCE:⁹ come Sartre, sostiene la necessità di introdurre il concetto di libertà individuale al marxismo, eccessivamente concentrato sulla collettività. Le sue idee politiche sono, naturalmente, profondamente intrecciate con quelle letterarie: la base ideologica del Realismo sociale è il marxismo ortodosso e Martín-Santos critica questa posizione

⁵ R. Domenech, “Luis Martín-Santos”, in *Ínsula*, XIX, 208 (Marzo 1964), 4.

⁶ Gorrotxategi, 101.

⁷ J. P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, 143.

⁸ J. Labanyi, *Ironía e historia en “Tiempo de silencio”*, Madrid, Taurus, 1983, 41.

⁹ J. M. Castellet, *Literatura ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976, 146.

letteraria tipica degli anni '50 perché riduce l'individuo a un campo di battaglia su cui agiscono forze storiche aliene alla sua volontà; l'errore è stato sostituire l'uomo con le sue circostanze, col *milieu*, secondo lo scrittore.¹⁰ In questa posizione riecheggia il pensiero di Gyorgi Lukács, marxista, che Martín-Santos aveva letto attentamente. Il teorico ungherese scrive, a proposito del personaggio del romanzo di quegli anni: "[...] diventa un semplice strumento, la cui posizione centrale dipende da questo suo ruolo specifico".¹¹

2. *Tiempo de silencio*

Il corpus narrativo di Luis Martín-Santos si limita a un unico romanzo completo, *Tiempo de silencio*. L'opera era intesa come il principio di una trilogia intitolata *La destrucción de la España Sagrada* il cui secondo libro, *Tiempo de destrucción*, è rimasto incompiuto.

Lo scrittore scrive *Tiempo de silencio* durante il periodo di detenzione a Carabanchel, e termina l'opera negli ultimi mesi del 1960, in tempo per presentarla al I Premio Pío Baroja di San Sebastián, premio che non vincerà per intromissioni politiche. A nulla era valso iscriversi sotto lo pseudonimo di Luis Sepúlveda (quello già utilizzato come collaboratore del partito socialista), col titolo di *Tiempo frustrado*. Elvira Garrulde, giudice del Premio dichiara:

[...] la realidad es que tuvimos miedo, fuimos cobardes y no dimos el premio a la novela de Martín-Santos, que para mí era, sin ninguna duda, la mejor de las novelas. Todos estábamos defraudados y todos sabíamos que habíamos cometido un acto de cobardía. A mí, *Tiempo frustrado* me había entusiasmado, porque rompía esquemas y abría cauces nuevos. Destacaba entre todas, por su ironía, por su novedad. Si todavía sigue siendo una gran novela, en aquellos momentos era algo especial.¹²

Ciononostante, *Tiempo de silencio* fa la sua strada: viene letto da Josep Maria Castellet, membro del comitato di lettura della casa editrice Seix Barral, che rimane affascinato da questa "novela sensacional que iba a caer como una

¹⁰ Labanayi, 43.

¹¹ G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano, SE, 2012, 63.

¹² Gorrotxategi, 159.

bomba en medio del panorama uniforme del joven realismo patrio”.¹³ Il romanzo narra la storia di Pedro, un giovane ricercatore che aspira a diventare medico in una Madrid del dopoguerra, città priva di strumenti e di ambizioni. Le disavventure iniziate con una semplice ricerca di topi per continuare le sue ricerche in laboratorio, portano il narratore a delineare una piccola epopea urbana in cui si fa una sorprendente e stranianti analisi delle classi sociali del tempo: l’alta borghesia, la classe media, gli abitanti delle *chabolas*, ognuna ritratta come una caricatura.

Strutturalmente l’opera non presenta capitoli ma diverse sequenze che scandiscono una serie di prospettive, siano esse di un personaggio, di un tempo narrato o rievocato o di uno spazio presentato; ogni sequenza, poi, sembra “raccontare” una contraddizione, attraverso un diverso stile, a seconda dell’intenzione letteraria. Lo stile, infatti, è la vera peculiarità del romanzo di Martín-Santos: al monologo interiore diretto e indiretto (quando il narratore interviene per burlarsi del personaggio o per elevarlo) e alla descrizione oggettivista si alternano lunghe descrizioni ironiche e parodiche (funzionali alla resa della contraddizione), enumerazioni di intere pagine e repentine digressioni sulla storia e sulla letteratura spagnola che puntano il dito a un supposto tempo glorioso, ‘mitico’. Si legga, ad esempio, la descrizione del momento in cui Pedro e il suo aiutante di laboratorio, Amador, giungono al quartiere delle *chabolas* per procurarsi illecitamente dei topi su cui poter continuare gli esperimenti in laboratorio:

[...] Amador se había alzado – como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto – y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus bellos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria.¹⁴

Ironicamente, nella descrizione della piana da cui spunta la baraccopoli, utilizza immagini naturalistiche con un ritmo formalmente armonioso (“los soberbios alcázares de la miseria”), quando in realtà sta presentando un luogo squallido, covo della malavita.

¹³ J. Lázaro, *Vidas y muertes de Luis Martín-Santos*, Barcelona, Tusquets, 2009, 236-239.

¹⁴ L. Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 2011, 50.

Lo stile del romanzo è innestato su una sintassi apparentemente disgiuntiva, latineggiante (si evidenzia la lunga sequenza della riflessione sulla città di Madrid impostata quasi con rigore scientifico, che inizia con la ripetizione di “tan”, enumerando tutta una serie di qualità in negativo “Hay ciudades tan descabaladas, tan faltas de sustancia histórica, tan traídas y llevadas por gobernantes arbitrarios”,¹⁵ e prosegue per diverse pagine fino a concludere la prima riflessione con “[...] que no tienen catedral”¹⁶ quasi a voler svuotare di senso la supposta regalità della capitale attraverso ciò che tradizionalmente la caratterizza). Tale sintassi è puntellata da neologismi e usi parodici di termini di filosofia tedesca (di cui Martín-Santos è stato un attento studioso) o di teorie economiche anglosassoni (“niudial”,¹⁷ “taylobedoísmo”).¹⁸

2.1. La critica

Fino agli anni '80 le prospettive critiche da cui si è guardato il romanzo si sono mosse verso quattro direzioni: interpretazione dell'uso del mito che fa Martín-Santos; la critica sociale; la rottura con il Realismo; lo sfondo esistenzialista. Queste quattro vertenti sono quelle che hanno contribuito a consolidare una interpretazione globale dell'opera. L'iberista inglese Jo Labanyi, nel 1983, nello studio *Ironía e historia en Tiempo de silencio* dimostra come ognuna di quelle interpretazioni, nel tentativo di rendere intelligibile un romanzo che per sua vocazione non vuole esserlo immediatamente, sia fondamentalmente limitata: “las claves interpretativas de *Tiempo de silencio* hay que buscarla en los puntos de coincidencia entre las preocupaciones literarias y psiquiátricas de su autor”.¹⁹ La lettura da cui intende partire la presente trattazione è quella della critica sociale. Sembra ormai essere ampiamente noto che *Tiempo de silencio* separa l'estetica realista di protesta sociale da un nuovo modo di narrare più intellettuale e soggettivo. Scrive Ramón Buckley:

los escritores “behavioristas”, como Sánchez Ferlosio o García Hortelano, a nivel temático, trataban de conseguir minuciosas descripciones de ambientes y de la conducta de sus personajes. Por el contrario Martín-Santos, en su novela,

¹⁵ Ivi, 15.

¹⁶ Ivi, 16.

¹⁷ Ivi, 34.

¹⁸ Ivi, 175.

¹⁹ Labanyi, 11.

espera que estas descripciones estén ya en la mente del lector, antes de empezar a leer la novela. Este preconocimiento del lector es esencial para apreciar el pleno impacto estético de *Tiempo de silencio*, que se logra al oponer a esas viejas interpretaciones la nueva interpretación de Luis Martín-Santos y de donde nace primero el asombro y después la ironía en nuestro estado de ánimo”.²⁰

In accordo con quanto sostenuto da Alfonso Rey nel suo *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*, ciò che è interessante indagare è il senso di questo allontanamento dall'estetica allora dominante, e in che modo sia questa consapevole.²¹

Martín-Santos aveva una posizione ben definita sul Realismo letterario, e sul Realismo sociale spagnolo. Afferma, infatti, che “en España hay una escuela realista, un tanto pedestre y comprometida, que es la que da el tono. Tendrá que alcanzar un mayor contenido y complejidad si quiere escapar a una repetición monótona y sin interés”;²² si dirà, dunque, che lo scrittore rompe con il Realismo sociale spagnolo ma non esce totalmente da una prospettiva realista dell'opera d'arte perché è da lì che prende la sua materia viva, è da lì che si origina la sua *dialéctica*. Utilizza, infatti, in *Tiempo de silencio* degli elementi sociologici della narrativa sociorealista rielaborandoli attraverso una nuova estetica, costituita dall'espressione di molteplici realtà in costante tensione dialettica (da una realtà mitica e atemporale che corrisponde ai luoghi comuni della vita e della cultura spagnola, passando per una realtà storica contraddittoria fino ad arrivare all'inedito *bajorrealismo*)²³ in un linguaggio necessariamente simbolico.

2.2. Tempo e silenzio

La prima cosa che viene all'attenzione del lettore è la scelta dello scrittore di

²⁰ Gorrotxategi, 163.

²¹ A. Rey, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977, 1.

²² Gorrotxategi, 262.

²³ Il *bajorrealismo* viene goliardicamente concettualizzato da Martín-Santos e l'amico e scrittore Juan Benet riflettendo sulla traduzione fonetica del termine *surréalisme* in *surrealismo* invece che del più naturale *sobrerrealismo* “Quería ser la equivalencia literaria del surrealismo, pero que había que hacerlo desde la perspectiva de los elementos directos de la realidad, sin negar la realidad como hace el surrealismo con mucha frecuencia (sobre todo el pictórico)” in Lázaro, 227.

non usare l'articolo: non è *Un tiempo de silencio* né *El tiempo de silencio*, dunque sembra rifiutare l'idea di un referente concreto ma fare riferimento a un qualsiasi tempo di silenzio; in questo modo l'autore preannuncia che ciò che accade nella finzione della prosa è una sorta di studio nomotetico sull'individuo *in actu*, e viene altresì confutata qualsiasi analisi politica dell'opera che è stata avanzata. In questo senso, ad esempio, sembra essere piuttosto superficiale l'interpretazione del titolo fatta da Ricardo Gullón²⁴ il quale spiega la relazione spazio-temporale del titolo come immagine di una situazione oppressiva, di ingiustizia organizzata, di miseria estrema, di brutalità, di degradazione, di distruzione, dietro il silenzio forzato di una situazione dittatoriale. La Spagna narrata è un cronotopo come altri della società universale, non consapevole della propria dialettica tra Storia collettiva e storia individuale ossia delle proprie contraddizioni. Usa, poi, *silencio*: nel romanzo si parla poco, quasi per niente; i dialoghi sono pressoché inesistenti e il più lungo, tra Pedro e una guardia carceraria, sembra essere una parodia di una conversazione, sfrondata completamente di qualsiasi idiosincrasia fino ad apparire solo nel suo scheletro puramente grammaticale, aggiustandosi al registro degli interlocutori:

- Así que usted... (suposición capciosa y sorprendente).
- No. Yo no... (refutación indignada y sorprendida).
- Pero no querrá usted hacerme creer que... (hipótesis inversítil y hasta absurda).
- No, pero yo... (reconocimiento costernado).
- Usted sabe perfectamente (lógica, lógica, lógica).
- Yo no he... (simple negativa a todas luces insuficiente).
- Tiene que reconocer usted que... (lógica)
- Pero... (adversativa apenas si viable).²⁵

Questa del silenzio è una Spagna che nega la propria libertà perché ancorata a un passato mitico – mitizzato – che la determina nel presente. Lo storico

²⁴ R. Gullón, "Mitos órficos y cáncer social, realismo de la subrealidad", in *El Urogallo*, III, 17 (1972), 80-89.

²⁵ Martín-Santos, 207.

Américo Castro dice “vivir desviviéndose”,²⁶ Martín-Santos scrive “ha dessempezado a no existir”.²⁷ Il presente rimane vuoto e *des-vivido*; il futuro è stato sacrificato nel passato idealizzato “[...] justicieras del hombre de la meseta, del hombre de la meseta, de este tipo de hombre que hizo la historia [...] la idea de lo que es futuro se ha perdido hace tres siglos y medio”.²⁸ Al più, il futuro sembra esistere come dimensione solo perché vi avvenga il fallimento dell’individuo.

Quando si parla del mito in relazione a *Tiempo de silencio*, il riferimento è a *El problema de España*, dibattito culturale in cui si forma intellettualmente Martín-Santos, che andava avanti dalla fine dell’800. Questo *problema* è il punto di partenza di *Tiempo de silencio*. Martín-Santos arriva a criticare gli scrittori della Generazione del ’98 perché impregnati di eccessivo pessimismo e privi di un reale interesse politico; pur ammettendo la vaghezza del termine “generazione” per un gruppo fondamentalmente eterogeneo e pieno di contraddizioni, si ricorda che Baroja, Maetzu e Azorín erano anarchici, Unamuno, invece, marxista, ma tutti concordavano in buona parte sul fatto che la spiegazione dei problemi del Paese risiedesse nel carattere nazionale essenziale, prodotto da tre fattori determinanti di matrice positivista: razza, ambiente e momento storico. Per quanto riguarda la razza e l’ambiente, la Spagna ideologico-letteraria sembra avere, ad un certo punto, una visione quasi romantica del carattere nazionale come “emanazione tellurica”; ciò significa che la storia è risultato del carattere nazionale e non il contrario. Ora, per lo storico Américo Castro tale carattere nazionale era costituito dalla discendenza cattolica, ebraica e musulmana; per Sánchez Albornoz, invece, citato da Jo Labanyi, radicava nel celtibero, nel romano, e soprattutto nel visigoto, una dominazione altamente idealizzata anche da Ortega y Gasset.²⁹ Il problema della Spagna, in questa ottica, è dovuto a una debolezza morale di quei visigoti che invasero la Spagna, “germanos alcoholizados de romanismo”,³⁰ rispetto alle altre popolazioni germaniche che invasero il resto d’Europa. Per Martín-Santos tutti questi fattori immutabili servivano unicamente a giustificare un certo pessimismo

²⁶ A. Castro, *La realidad histórica de España*, Méjico, Edición Porrúa, 1962, 80.

²⁷ Martín-Santos, 60.

²⁸ Ivi, 290.

²⁹ Labanyi, 33.

³⁰ J. Ortega Y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, 5ª ed., Madrid, Austral, 1958, 71.

circa la possibilità di cambiare. Ecco perché bisogna specificare che, innanzitutto, *Tiempo de silencio* non è una critica al franchismo ma una parodia dell'ideologia portata avanti dal regime. Quando si fa riferimento a *El problema de España*, infatti, si intende una questione essenzialmente ideologica, lontano dalla società *stricto sensu*, che si può ritrovare in ossia idealismo, determinismo, essenzialismo e mito; queste coordinate ad un certo punto iniziano a pesare sulla vita quotidiana dell'individuo spagnolo, biologicamente votato al fallimento, e perfettamente personificato nel protagonista di *Tiempo de silencio*, Pedro, messo davanti a un processo dialettico che finirà per trasformarlo, suo malgrado. La trasformazione che equivale al fallimento, nel suo caso, però è accettata quasi di buon grado, per non aver dovuto affermare la propria libertà in quel processo dialettico: “es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos. Es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio”.³¹ Dunque, Martín-Santos mostra l'individuo in contraddizione per queste tensioni storiche che agiscono su di lui ma rifiuta concettualmente questa idea di *amor fati*, l'uomo condannato non alla libertà ma al suo destino. Da qui nasce il *Realismo dialéctico* dello scrittore spagnolo: il suo trattamento estetico “sperimentale” è definito tale perché spazia in tutta la funzionalità del linguaggio al fine di rivelare le contraddizioni; quello che è e quello che l'individuo vuole che sia, sono presentati simultaneamente, ora come significato ora come significante. Le immagini che crea vengono de-umanizzate da un lessico straniante, contraddittorio, sorprendente, perché le dinamiche delle realtà dei suoi personaggi vengano viste nella nudità del proprio meccanismo. Si legga, ad esempio, l'incipit della cronaca del funerale della giovane Florita:

Mientras una de las brigadas, que podemos designar con letra A, confecciona en la tierra rojiza unas fosas paralelepípedicas rectangulares de una profundidad aproximada de cuatro metros y de la anchura y largura que una larga experiencia ha demostrado ser la más conveniente, otra brigada que podemos denominar C transporta en carretillas hacia unos terrenos donde se aprovecha como relleno la parte sobrante -que viene a ser algo menos de los siete octavos del total-, al par que la brigada B se dedica al enterramiento propiamente dicho.³²

I personaggi, qualunque sia la classe sociale di appartenenza, vivono in una Spagna mitizzata (da altri), e Martín-Santos allora ha bisogno di demitizzare

³¹ Martín-Santos, 293.

³² Ivi, 175.

quella stessa realtà: parla, infatti, di funzione *desacralizadora y sacrogenética*. Questa deve essere, secondo lui, la duplice funzione attiva della letteratura: creare una mitologia progressiva come cammino esemplare di realizzazione, ad uso della collettività, perché non sia oscurata da una mitologia alienata come copertura dell'ingiusto da distruggere. La *destrucción* è, negli scritti di Martín-Santos, paradigma della creazione, così come per processo dialettico intende che a partire da un conflitto tra due opposti non vi sia subordinazione o annullamento di una delle parti ma si origini una nuova totalità. In questo senso si potrebbe affermare che, da un impianto realista, Martín-Santos arriva a una *mythopeia* ossia a una fase di *remythification*: la tendenza a vedere la vita umana in termini di mito e leggenda.³³

Forte di quel passato, dunque, il personaggio creato da Martín-Santos – l'individuo – dichiara in anticipo di aver fallito per non doversi esporre a situazioni problematiche, per sgravarsi dal peso della conferma; in questo modo crede di essere padrone delle proprie azioni, sebbene non riconosca la propria libertà ma ne avverta l'angoscia: Pedro sembra non avere passato ma se ne costruisce uno per fingere di essere vittima del destino ("no puedo hacer nada, luego no puedo equivocarme").³⁴ Allo stesso modo, la *dueña* della pensione dove Pedro alloggia, narra il suo passato da moglie di un adultero soldato stanziato nelle Filippine a vedova padrona di una pensione dalla dubbia moralità con una figlia e una nipote a carico, e il dover convivere con "la tragedia de estar dejando de ser mujer"³⁵ quasi a voler giustificare agli occhi del lettore la sua degradazione morale presente. In questo modo, invece, non fa che confermare la sua scelta. Come riportato da Jo Labanyi, secondo Binswanger, il teorico della psichiatria fenomenologica, l'incosciente è l'unica zona della vita umana che, non essendo soggetta a spazio e tempo, ha una realtà essenziale e non esistenziale:³⁶ ciò significa che l'individuo si pensa – e dunque si parla – fuori dal tempo, e fa i conti con le contraddizioni che avverte come fossero strettamente individuali, e non indotte da una realtà umana collettiva. Tuttavia, l'individuo conduce una esistenza che in quanto tale costituisce necessariamente una relazione con un contesto presente, pregno delle stesse contraddizioni che poi avverte come unicamente proprie. Per questo motivo il mondo è assurdo: per non avere un significato essenziale ma solo quello che il soggetto vi proietta.

³³ M.B. Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Madrid, Editorial Castalia, 1989, 78.

³⁴ Martín-Santos, 136.

³⁵ Ivi, 27.

³⁶ Labanyi, 139.

Tornando al *silencio* del titolo, in relazione all'*esistenza*, Heidegger sostiene che l'essere-nel-mondo si svolge prevalentemente nel parlare: "l'avere qui il mondo l'uno con l'altro, è il parlare".³⁷ Sartre aggiunge concettualmente la dimensione del passato affermando che *l'esserci* è un ente che si determina come "io sono": è un rapporto ontologico ciò che unisce il passato al presente e finché esiste un certo essere che "io sono", l'essere passato è mio. Ma nei personaggi di Martín-Santos, che il passato sia narrato o meno, nessuno può affermare il proprio esserci. Da qui ne deriva una doppia valenza del silenzio: i personaggi non vogliono essere compresi ma il narratore sì e, dunque, se la parola non può esistere, così come l'individuo resta escluso dal mondo, il lettore viene apparentemente escluso dal mondo narrativo di Martín-Santos, se non è in grado di rintracciare criticamente il significato che le parole non dicono, in un testo la cui unica verità è all'interno della vita psichica dei personaggi e sembra essere simile per tutti. L'intimità dell'uomo, però, "si svolge secondo leggi autonome indipendenti dalla circostante vita sociale; a contatto con la vita pubblica si manifesta in astrazioni la cui adeguata espressione sarebbe la retorica, la satira o il silenzio delle parti, sarebbe a dire l'annichilimento del momento sociale all'interno del momento sociale stesso".³⁸ Questo passaggio è utile per passare alla considerazione successiva e connessa al silenzio: il linguaggio.

Martín-Santos si serve di due tipi di linguaggio: uno individuale e uno collettivo che corrispondono a determinate caratteristiche stilistiche, narrative e retoriche. Nel primo gruppo vi sono diversi monologhi in stile indiretto libero e in cui le parole sembrano arrivare da una zona indeterminata: usa espressioni impersonali per creare una dissociazione tra le parole e il soggetto, frasi senza verbo, senza persona grammaticale ("El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto"),³⁹ uso dell'infinito e del gerundio impersonale in eccessiva ripetizione.

A príncipe Pío. Por ahí empecé también. Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin... ¡Qué bonito día, qué cielo más hermoso! No hace frío todavía. ¡Esa mujer! Parece como si hubiera sido, por un momento, estoy obsesionado. [...] Florita, la desnuda Florita en la chabola, florecita pequeña, pequeñita, pequeñita, florecilla

³⁷ M. Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Mondadori, 2018, 54.

³⁸ P. Aubert, *La novela en España (siglos XX-XXI)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, 123.

³⁹ Martín-Santos, 175.

le dio la vieja, florecita la segunda que... ajjj... Me voy, lo pasaré bien. Diagnosticar pleuritis, peritonitis, soplos, cólicos, fiebres gástricas y un día el suicidio con veronal de la maestra soltera. Las muchachas el día de la fiesta, delante de la procesión, detrás del palio, rojas, carrilludas, mofletudas, mirando de lado hacia donde estoy asqueado de verlas pasar, mirando sus piernas, sentado en el casino con dos, cinco, siete, catorce señores que juegan al ajedrez y me estiman mucho por mi superioridad intelectual y mi elevado nivel mental. Ya está, Príncipe Pío. Sí, por arriba. Luego se baja en un ascensor gratis con un tornillo por debajo que parece que le están dando... Comprar un megret para el tren, hace tiempo que no leo policíacas, a mí policíacas.⁴⁰

Si tratta, dunque, di un linguaggio che viene privato della sua funzione: non serve alla comunicazione diretta come trasmissione di informazioni bensì a una comunicazione atta a svelare l'individuo agli occhi del lettore, alla stregha di un'analisi psicoanalitica. Ciò è vero nel caso del dialogo ma anche del monologo e nel soliloquio per cui potrebbe risultare ridondante affermare che queste tecniche narrative non servano alla comunicazione; queste, difatti, diventano "comunicazione" proprio in presenza di un pubblico. Il linguaggio, dunque, si muove su diversi momenti di (auto)percezione e proprio per questo, secondo Martín-Santos, esso non può cogliere l'essenza della realtà, partendo sempre da una cieca prospettiva personale, ma può solo parlare di ciò che essa significa: il linguaggio, dunque, sopprime la realtà per la sua natura simbolica. Freud⁴¹ definisce il simbolo come una rappresentazione concreta di un oggetto dell'inconscio; solo in forma simbolica l'idea concreta può emergere dalla coscienza.

[...] es preciso suspender el juicio hasta que un día tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos, hasta que esa sustancia que se arrastra ahora por el suelo se solidifique. [...] hasta que llegue ese día, con el juicio suspendido, nos limitaremos a hacer como que bebemos y beber poco, a hacer como que hablamos y no decir nada.⁴²

⁴⁰ Martín-Santos, 287-288.

⁴¹ Qui si fa riferimento alle teorie di Sigmund Freud perché rientra tra le influenze certe di Luis Martín-Santos. Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi (1915-1917)*, Vol. 8, Torino, Boringhieri, 1989.

⁴² Martín-Santos, 16.

Nel caso dei personaggi di *Tiempo de silencio* l'essenza del simbolo sembra celarsi nelle loro ossessive ripetizioni (di enunciati, di pensieri) soprattutto nei monologhi e nei soliloqui. Ciò che emerge è che l'unica possibilità sembra essere il silenzio.

Nel secondo gruppo, invece, quello del linguaggio collettivo, il romanzo diventa occasione di psicoanalisi totale, finanche del lettore. Se è certo che riconoscere e distruggere il "mito" significa rendersi consapevoli della propria condizione di individuo appartenente a una società che lo determina, il linguaggio marcatamente spezzato, barocco, di Martín-Santos provoca una reazione nel lettore contribuendo al rimodellamento delle sue strutture mentali. Dunque il lettore, così come il personaggio, viene posto davanti i limiti della sua *vivencia* – i miti condivisi – la quale, attraverso la cura della narrazione, può essere compresa (in senso diltheyiano) e trasformata. Il mito, in particolare, emerge dalle parole di Martín-Santos in quel meccanismo illusionistico che deriva dall'uso dell'ironia, per cui si dice qualcosa intendendo il suo contrario. All'indomani della distruzione del mito, ciò che rimane è la desolazione di un tempo misero, in cui l'individuo deve farsi carico della propria libertà dello stare-nel-mondo.

Pero mejor esto de ahora en que – efectivamente – no sólo no se grita, sino que ni siquiera sesiente dolor y por tanto no se puede servir de faro acústico a los incautos navegantes. Pero ahora no, estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. [...] Pero yo, ya, total, para qué. Es un tiempo de silencio. [...] Por aquí abajo nosarrastramos y nos vamos yendo hacia el sitio donde tenemos que ponernos silenciosamente a esperar silenciosamente que los años vayan pasando y que silenciosamente nos vayamos haciadonde se van todas las florecillas del mundo.⁴³

Sia nel linguaggio individuale sia in quello collettivo la costante è la presenza del vuoto della dissociazione in cui il parlante si trova da un lato e la parola dal lato opposto. Probabilmente le sequenze dei monologhi contengono la forma massima di dissociazione, di paralisi della comunicazione.

Si può a questo punto ritornare al principio: al principio del romanzo, dove forse si trova la più lineare chiave di lettura del romanzo, e al principio della questione, che appare ora essere un luogo fisico. La Spagna, che nel romanzo indossa le vesti di Madrid, nelle mutevoli ambientazioni che di essa presenta Martín-Santos, risulta essere il personaggio centrale, la *capital de la douleur*,

⁴³ Ivi, 291-292.

e i personaggi umani non sono che delle sue porzioni, o estensioni, agiti dal “centro della paralisi” che la capitale finisce per essere. Su di essa hanno pesato eventi storici trasformati ora in momenti ideologici e idealizzati e, infine, in una catena inevitabile che costituisce la prosa della vita: la storia contro il mito, per Martín-Santos, non ha valore di verità; essa si ritrova solo, ancora una volta, nella continua contraddizione. E come alla fine il *yo* di Pedro diventa *nosotros*, la voce collettiva era già stata utilizzata, in toni rassegnati, al principio.

De este modo podremos llegar a comprender que un hombre es la imagen de una ciudad y unaciudad las vísceras puestas al revés de un hombre, que un hombre encuentra en su ciudad no sólo su determinación como persona y su razón de ser, sino también los impedimentos múltiples y los obstáculos invencibles que le impiden llegar a ser. [...] Podremos llegar a comprender también que la ciudad piensa con su cerebro de mil cabezas repartidas en mil cuerpos aunque unidas por una misma voluntad de poder.⁴⁴

⁴⁴ Martín-Santos, 18.

STEFANO ROSSI

Woozy Clocks and Blurry Memories: Godot in the Timelessness of a Chronic Present

Abstract

Nel tentativo di discutere e analizzare il concetto di tempo, *Waiting for Godot* (1953) di Samuel Beckett sembra avere molto da insegnare in riferimento alla memoria e alla percezione temporale individuale. Avvalendosi degli appunti medici di Eugène Minowski (1885-1972) sul tempo e sulla sua percezione nella condizione psicopatologica, questo saggio prende in considerazione il concetto di memoria, così come i concetti di slancio verso il futuro e di attesa, nel testo teatrale beckettiano maggiormente conosciuto, per indagare la distorta percezione temporale dei protagonisti e la loro incapacità di ricordare il passato e di immaginare il futuro.

1. Introduction

Memory – the great coffer guarding gone experiences in which one's own past dwells and needful condition to grant one's memories a location in time – might find itself defenceless and perilously threatened by the menace of any psychotic disease which can irredeemably foster a distorted consciousness of time and be the cause of one's inability to encompass events within a chronological frame. As a consequence of a possible psychopathology affecting one's awareness, consciousness and perception of time, memory itself might turn into a deep, dark and bottomless well of confused and contorted sequence of grainy and fading images, freely floating within a timeless existence. Once memory collapses, a *terra nullius* is what remains of bygone days and personal memories are, therefore, shattered, messed and possibly lost forever. However, not only does amnesia (partial or total loss of memory) undoubtedly corrode and delete the past, it might also violently compromise and endanger one's ability to conceive the future. If past experiences cannot constitute the launch pad for days to come because they have been forgotten, existence can risk being transformed into a boring repetition of a constant and chronic present which inevitably and pathologically runs in a continuous unstoppable loop. The subject suffering from amnesia, in fact, might find difficulties planning for the future, being her/his past probably already lost and her/his perception of time somehow deviated or distorted. In other words, if amnesia erases one's past existence and, as a consequence, one's present is littered with

loosen memories, future projections and future plans seem unlikely to take shape.

2. Psychopathology and distorted time

The following paper takes into consideration the concept of *time* and its perception in one of the most famous theatrical masterpieces of the twentieth century, *Waiting for Godot* (1952) by Samuel Beckett (1906-1989). The analysis aims to consider specifically Estragon's and Vladimir's inability to remember, to share common memories, as well as the incapacity of the protagonists to locate themselves in time. Their lives obsessively and grotesquely depend on the coveted arrival of a mysterious and invisible Godot. (A forgotten) Past, (a demented) present and (a declining) future find their maximum expressions in Estragon and Vladimir's pathological minds, unable to remember their past and to imagine a future disconnected from their condition of a passive and endless activity of waiting. Their existence is simply summarised in the constant repetition of a vain expectation.

I read here Beckett's work through the words of one of the greatest psychiatrists of the twentieth century, Eugène Minkowski (1885-1972). I will study Estragon's and Vladimir's tragicomic incapacity to dig into their own past, to recollect memories and to imagine a future separate from Godot. I intend to exploit the ideas and the numerous medical records of Minkowski, whose professional fame was significantly fuelled at the beginning of the twentieth century by his pioneering decision to study *time* and its perception in connection to pathological dysfunctions of the human psyche. Minkowski's clinical notes discussed in *Lived Time, Phenomenological and Psychopathological Studies* (1933), therefore, are in this case applied to Beckett's theatrical play to make an attempt at interpreting the Irish author's chronic obsession – expressed through the voice of his characters, Estragon and Vladimir – with failing memory and time, the fundamental element that makes everything meaningful.

3. Memory, Future and Expectation

In detail, this analysis focuses on three aspects related to time: memory, personal *momentum* (interpreted here as the force moving one's own intentions forward, bound for the future) and expectation. Taking into account memory,

it is, of course, closely linked – by definition – to time because of the very role memory itself is supposed to play. According to Minkowski,

[...] memory is not only the remembrance of a past event, of an event which has been and is no longer, but is at the same time, and even most especially, the remembrance of an event which belongs to a past which is the source of this present [...].¹

Therefore, while memory is meant to evoke the past (images, tastes, perfumes, etc.) in order to determinate and influence the present, the condition of expectation is essentially closely linked to a present context. The activity of expecting, in effect, is a status of hope for or anxiety about something which is literally expected to happen in a near or distant future. Expectation, in itself, might be interpreted as a human *momentum*, a projection towards the future, which, in Beckett's play, never patently manifests itself.

Taking into consideration memory from the point of view of that branch of psychology that Minkowski defined as "traditional", the French psychiatrist explained that future is generally thought of as the mirrored image of what memory actually reflects.² Therefore, following the idea supported by "traditional psychology", the future might appear as a simple prevision, reflection and reproduction of past experiences. However, Minkowski went beyond this traditional interpretation of memory and underlined that it should not only be interpreted – metaphorically speaking – as a data projector reflecting images from the past and moulding and shaping time-to-come accordingly. On the contrary, in Minkowski's view, it is memory that most of the time can be evoked by the images and sensations that are seen, perceived and felt as a consequence of one's personal contact with present reality.³ In other words, memory appears to be an instrument which is put in motion as a result of all the stimulations one receives from the surrounding reality, which would supposedly entail several memories brought to the surface.

However, if memory is actually evoked by stimulations from the present, in line with what Minkowski suggested, memory can also sometimes fail in

¹ E. Minkowski, *Lived Time, Phenomenological and Psychopathological Studies*, Evanston, Northwestern University Press, 1970, 340.

² Minkowski, 40.

³ *Ibidem*.

its attempt to render past images. In fact, Minkowski's very negative, yet realistic, idea related to the high percentage of possibilities of losing memory can surely come in handy when discussing Estragon's and Vladimir's incapacity to remember their past. Minkowski clearly explained that memory can never escape from the menace of amnesia: everything that has taken place some time in one's past is inevitably subject to wear and, sooner or later, sadly delivered to oblivion.⁴ Thus, describing past life as abstract and fading, Minkowski invited the reader to consider past memories as slowly swallowed by a silent vortex of forgetfulness which would destroy anything in its path.

Bearing in mind these very few Minkowskian notions about memory and its progressive and inevitable deterioration and going now deeper into Beckett's *Waiting for Godot*, Estragon and Vladimir, busy looking for something to do and blathering incessantly, are often unsure about what to do next and doubtful about what they did before. Obsessed with past time and forgetfulness, as largely demonstrated in his trilogy (*Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnamable*) and in other emblematic theatrical plays, such as *Krapp's Last Tape*, Beckett often plays with his characters' memory, which is repeatedly defeated: in fact, several Beckett's characters are unable both to focus their thoughts and to give themselves a fixed position in time because of a missing memory. As highlighted by Thomas Postlewait, "The inner chronology of time in Beckett's art functions not as an escape from the present by means of the fullness of memory, but as a sad reminder of the present moment cut off from past experience".⁵ In other words, the lack of memory of Beckett's characters isolates them in a timeless present, in which any temporal coordinate is absolutely lost.

The two protagonists of *Waiting for Godot* often argue with each other and the very cause of their arguments is often associated to the incapacity of their memory to remember with exactitude. "What did we do yesterday?"⁶ and "[...] Is it Saturday? Is it not rather Sunday? [*Pause.*] Or Monday? [*Pause.*] Or Friday?"⁷ are just a very simple set of questions Estragon and Vladimir ask each

⁴ Ivi, 155.

⁵ T. Postlewait, "Self-Performing Voices: Mind, Memory, and Time in Beckett's Drama", in *Twenty Century Literatures*, XXIV, 4 (Winter 1978), 474.

⁶ S. Beckett, *Waiting for Godot*, London, Faber and Faber, 2010, 11.

⁷ *Ibidem*.

other, supporting, as a consequence, the idea that the memory of the characters taken into account here is doubtlessly fragile and unable to comply with its masters' expectations. Their perception and awareness of time is disoriented.

VLADIMIR: [*Sure of himself.*] Good. We weren't here yesterday evening.

Now what did we do yesterday evening?

ESTRAGON: Do?

VLADIMIR: Try and remember.

ESTRAGON: Do... I suppose we blathered.

VLADIMIR: [*Controlling himself.*] About what?

ESTRAGON: Oh... this and that, I suppose, nothing in particular. [*With assurance.*] Yes, now I remember, yesterday evening we spent blathering about nothing in particular. [...].

VLADIMIR: You don't remember any fact, any circumstance?

ESTRAGON: [*Weary.*] Don't torment me, Didi.

VLADIMIR: The sun. The moon. Do you not remember?⁸

Furthermore, when dealing with past time and memory, the lines above are, in my opinion, the most significant example of confrontation that the two protagonists have while making the great effort to retrace their past life and to recall their memories attached to a very close-in-time previous night. Unsurprisingly, Estragon and Vladimir cannot find an answer to their questions: their memory does not allow them to count on a solid past which might probably help them to face an uncertain future, which seems to depend exclusively on Godot's arrival.

However, even though both protagonists present a clearly defective memory, as demonstrated above, it is surely Estragon who shows the worst capacity to hold his memories. In fact, it is specifically Estragon's memory which fails more often.

ESTRAGON: Let's go!

VLADIMIR: We can't.

ESTRAGON: Why not?

VLADIMIR: We're waiting for Godot.

ESTRAGON: Ah! [...].⁹

⁸ Ivi, 61-62.

⁹ Ivi, 10.

Within a – paradoxically – timeless span of time that Estragon and Vladimir spend under the willow tree while waiting for their mysterious mate, Godot, Estragon repeatedly finds himself unaware of the reason that forces him and his companion – Vladimir – to remain where they both have consciously decided to wait for the arrival of the laggard. Estragon ingeniously invites Vladimir to go, to leave that place, demonstrating his disarming incapacity to recall the real reason that leads both to stay there and wait passively.

Leaving the past and memory aside for a moment, according to Minkowski, the real sense of life does not lie in memory and in past existence, but in the future, in the progressive activity of becoming something or someone different: “becoming contains the very meaning of life as well as the meaning of the ego”.¹⁰ Exploiting Minkowskian ideas about one’s personal projection towards the future, if it was really, as Minkowski called it, the *élan vital* (the personal *momentum*) that “gives a direction to life”,¹¹ Estragon and Vladimir, both deprived of their memory, as well as of their *élan vital*, should be interpreted as perfectly stuck in a present which continuously repeats itself and which inevitably ends up becoming monotonously unchangeable. As Lois Gordon suggests in *Reading Godot*, “They can change neither themselves nor the world, which operates independently of them. [...] In the absence of attainable goals or ideals, nothing, in a concrete way, can change”.¹² Anything is still in time.

As a consequence, Estragon and Vladimir get progressively used to their repetitive present. As in the case of Hamm in Beckett’s *Endgame*, living – to Estragon and Vladimir – becomes a habit, “the Goddess of Dullness”,¹³ as Samuel Beckett defined it. The fact of forgetting incessantly and the fact of having a very defective memory do not enable the protagonists to make any change in their life. Estragon’s and Vladimir’s present has become a timeless moment in time, in which any chronological reference to the past, to memory and to the future is misplaced, forgotten or entirely missing. Estragon’s and Vladimir’s life is then tied to something which is not likely to happen – the arrival of Godot – and which makes Estragon’s and Vladimir’s existence turn into a

¹⁰ Minkowski, 47.

¹¹ Ivi, 44.

¹² L. Gordon, *Reading Godot*, New Haven and London, Yale University Press, 2002, 66.

¹³ S. Beckett, *Proust*, New York, Grove Press, Inc., 1970, 20.

prolonged expectation, a habit, which Samuel Beckett described in his essay entitled *Proust* as “[...] the ballast that chains the dog to his vomit”.¹⁴

The invisible figure of Godot, in spite of his absence, plays a very key role in Beckett’s work; Godot, in fact, might represent the future (an unachievable one, evidently). Recalling the Greek mythological figure of Tantalus and his impossibility of reaching the water of the river, Estragon and Vladimir – tantalised by Godot’s arrival – can be read as unable to achieve and grasp their future, in spite of any effort. Godot, thus, is here considered as the very inexistent and unachievable time-to-come that Estragon and Vladimir are patiently and uselessly waiting for. Their *élan vital* is annihilated by their passive and helpless condition of expectation and they undeniably appear immobile, as stated before, in the repetition of a present which is – in its process of *becoming* past – immediately subject to forgetfulness due to their woozy and failing memory. Estragon’s and Vladimir’s present condition becomes their personal exitless prison. Minkowski’s conclusion that “the present makes memory more consistent again, restores it to the practical domain of action”¹⁵ cannot be valid for the two protagonists of the play under consideration, since Estragon’s and Vladimir’s present is nothing but a tedious repetition of what they both have already lived and immediately already forgotten.

Considering now more in detail Minkowski’s ideas related to expectation as the opposite of any intention of being proactive about one’s own existence, Estragon’s and Vladimir’s (in)activity of unceasingly waiting for Godot perfectly symbolises their passivity in relation to life. Expectation, according to Minkowski, is the clear opposite of any condition of activity: as the French psychiatrist wrote in his *Lived Time*, “The vital phenomenon which is opposed to activity while being situated on the same level is not passivity, as reason might suggest, but expectation”.¹⁶ While both mental and physical activity force one to stretch her/his own arms towards the future in order to embrace and welcome it, expectation (the condition of wait *par excellence*) appears to be the very condition which turns any individual into a passive, inactive and inept receiver of the future, which immediately becomes past, passing unno-

¹⁴ Minkowski, 8.

¹⁵ Ivi, 33.

¹⁶ Ivi, 87.

ticed through one's present life: the receivers (in this case Estragon and Vladimir), in fact, are so intent on waiting for Godot that they do not realise that the future is already being lived in the very present moment they are unconsciously experiencing. The pathological and morbid intention of waiting for someone whom they are not sure that will come makes Estragon and Vladimir stop any vital projection: time seems to stop, as Vladimir thinks.¹⁷

Estragon's and Vladimir's present is uncontrollably led by an endless mechanism of forgetfulness of the past and unconscious, as well as uninterested, acceptance of the future. Following the idea of Martin Heidegger that in his *Being and Time* made the attempt at explaining time in connection to human existence, if the essence of time is actually represented by the "now", that "now" is in itself an actual not-being due to its very condition of transience.¹⁸ Estragon's and Vladimir's present, released from a forgotten past, from their missing memory, and from their future, turns into a cage from which the only possibility of escaping seems to be represented by death. In order to kill time while waiting, in fact, the tragicomic Estragon suggests that they should both commit suicide:

VLADIMIR: [... *Silence. ESTRAGON looks attentively at the tree*] What do we do now?

ESTRAGON: Wait.

VLADIMIR: Yes, but while waiting.

ESTRAGON: What about hanging ourselves?¹⁹

According to Minkowski, the condition of

[...] expectation is thus always connected to an intense anguish. It is always anxious expectation. This is not astonishing since it is a suspension of the activity which is life itself. Sometimes without any apparent reason the image of death, suspended in all its destructive power above us and approaching with giant steps, surges in us. Anguish and terror grip us. Powerless, we await the fatal annihilation close at hand, to which we are condemned without mercy.²⁰

¹⁷ Beckett, *Waiting for Godot*, 33.

¹⁸ M. Heidegger, *Being and Time*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd., 1962, 483.

¹⁹ Beckett, *Waiting for Godot*, 13.

²⁰ Minkowski, 88.

In fact, Estragon's and Vladimir's present is unhappy, gloomy and terribly anguish: the only possible way to survive their condition of immobility is found in suicide or in Godot, who might be seen as a sort of project which Estragon and Vladimir are not so clearly interested in or intend to achieve. In fact, "sick people [...] have a horror of the present and prefer to live in the past or even in the future by creating projects without caring about their realization":²¹ these Minkowski's words perfectly describe the passive attitude Estragon and Vladimir have while dealing with their turbid future; they are not exactly interested in the arrival of Godot. In other words, they are "content" simply with having a plan.

From this point of view, incapable of rooting their memories, morbidly and pathologically anchored to their boring and repetitive present, the two protagonists invent the arrival of a character that ends up becoming the only reason Estragon and Vladimir have to survive their tedious daily life. The timeless present of Estragon and Vladimir, direct consequence both of the characters' fragile memory and of their distorted perception of time, becomes chronic, both medically and chronologically: theirs is – paradoxically – a long-lasting timeless present. The timelessness of their repetitive present constitutes a terrible bind to them: it forces the two protagonists to be the spectators of something that they - unconsciously – have already seen and experienced. Reusing Beckett's words on Proust and adapting them to *Waiting for Godot*, Estragon and Vladimir "are victims of this denominating condition and circumstance – Time",²² as well as of its direct contrary, of course: timelessness.

4. Conclusions

This analysis of Beckett's work through Eugène Minkowski's work has enabled me to take into consideration different aspects which are closely related to the concept of time, such as memory, future projections, expectations, from a psychopathological point of view. In *Waiting for Godot*, all these different chronological aspects have been interpreted following the ideas of the French psychiatrist considered here, in order to read both Estragon's and Vladimir's psychotic attitude towards the future and their forgetfulness, of which their

²¹ Ivi, 33.

²² Beckett, *Proust*, 2.

past is a constant victim. Lacking memory and deprived of a capacity to imagine a future which does not include the arrival of Godot, the two protagonists of Beckett's theatrical work are stuck and still under a tree drowning in an endless and meaningless process of wait. The timelessness of their existence, direct consequence of their incapacity to deal with their forgotten past and with their uncertain and invented future, becomes pathologically chronic. It forces Estragon and Vladimir to keep existing in the boring repetition of a present while they wait for a future that, actually, has already silently passed and has already sadly been forgotten.

ANDREA SUVERATO

“Qua non esiste tempo”: mito, trauma ed evento ne *Le Benevole* di Jonathan Littell

Abstract

L'articolo indaga il tormentato rapporto che Maximilien Aue, protagonista de *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell, intrattiene con il tempo. Il testo, concepito nella forma di un lungo *mémoire*, costituisce un'autopsia dei ricordi su cui la mente del narratore torna ossessivamente, nel tentativo di negare lo scorrere inesorabile del tempo. Partendo da un'analisi delle sue strategie testuali (che mescolano forme e codici letterari del passato), si perverrà alla lettura del testo di Littell come esempio di *hauntologia*: condizione che, secondo Mark Fisher, affligge la cultura occidentale contemporanea.

1. Rimescolare il sangue

*Le Benevole*¹ di Jonathan Littell, uno dei libri della cosiddetta “rinascita letteraria francese”² di inizio millennio, si presenta al lettore come un lungo *mémoire* redatto da un ex SS nazista di nome Maximilien Aue, sopravvissuto alla guerra e ai suoi regolamenti di conti. Al momento in cui scrive, Aue vive in Francia sotto falsa identità, dove dirige una fabbrica di merletti. Sposato con figli, perfettamente innestato nel tessuto economico e sociale del dopoguerra, Aue è una perturbante manifestazione del tema secondo-novecentesco del nazista in fuga, fantasma che si aggira nelle moderne democrazie liberali dell'Occidente.

Dal punto di vista formale, l'opera di Littell fa sfoggio di un impianto tradizionale. Come rileva Tirinanzi de Medici, il testo gode di “una coerenza di lunga portata” ottenuta attraverso il “recupero non problematico dei tre elementi più tipici del romanzo ottocentesco, trama, personaggio e temporalità, [...] uniti in un unico dispositivo strutturale (le memorie di un protagonista-narratore)”³. Tale ossatura risulta però arricchita, come si vedrà in seguito, dal

¹ Ed. or. *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. Nel testo si farà riferimento all'edizione italiana, J. Littell, *Le Benevole*, trad. a cura di M. Botto, Torino, Einaudi, 2007.

² A. Scurati, *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani, 2016, 23.

³ C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Roma, UTET, 2012, 167-168.

recupero di forme della rappresentazione novecentesca, destinato a problematizzare gli elementi dati, a partire da quello della temporalità.

Il rapporto che il protagonista intrattiene con il tempo occupa un ruolo centrale nell'economia del romanzo. Nonostante possa dirsi ormai al sicuro, Aue è assediato da immagini intrusive del suo passato, mentre il suo corpo manifesta sintomi che rinviano ad alcuni eventi traumatici esperiti. È per questo che Aue sceglie di “rimescolar[si] il sangue”,⁴ ossia di mettere mano alle sue memorie. Tali aspetti, letti alla luce della produzione culturale di inizio millennio, pongono *Le Benevole* in linea con quella condizione che Mark Fisher, in un saggio di qualche anno fa, ha definito, sulla scorta del Derrida di *Spettri di Marx* (1993), *hauntologia*: la fantasmatica presenza di ciò che è assente, l'infestazione del presente da parte di un passato che nega alla radice la possibilità di uno sguardo rivolto al futuro.⁵

2. Miti d'infanzia

Circa alla metà del romanzo, ci si imbatte in un dialogo tra Aue e la sorella gemella Una, che rivede dopo molti anni. Le parole di lui cercano costantemente il contatto con i luoghi e i volti di ieri, nel tentativo di rievocare un tempo in cui la felicità era una cosa tangibile. Di fronte a questo slancio nostalgico, Una risponde con malcelata insofferenza:

“Il mondo cambia, bisogna sapere cambiare con lui. Tu resti prigioniero del passato”.

“Preferisco parlare di lealtà, di fedeltà”. “Il passato è finito, Max”. “Il passato non è mai finito”.⁶

L'oggetto cui la discussione allude è il rapporto incestuoso, viscerale e simbiotico intrattenuto dai due in gioventù. Come il narratore stesso confida al lettore, Una è stata l'unica donna che abbia mai amato; l'unica, naturalmente, a lui preclusa. La perversa condizione di intimità tra i due è stata bruscamente interrotta quando la madre e Aristide Moreau, il suo nuovo compagno (il padre biologico dei gemelli è difatti scomparso poco dopo la Prima

⁴ Littell, 14.

⁵ Cfr. M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, minimumfax, 2019.

⁶ Littell, 468.

guerra mondiale), li mandano rispettivamente in un collegio femminile e in uno maschile. È qui che, tra l'altro, Aue si scoprirà omosessuale: una tendenza che si rivela anche un modo per mantenersi, stando alle sue parole, leale e fedele alla sorella (la pratica della sodomia, col suo implicito rifiuto della fertilità, ricalca le loro prime esperienze nella casa di Antibes). Durante i lunghi anni trascorsi lontani, però, accade qualcosa di cruciale. La gemella, crescendo, impara a reprimere e a confinare sotto il segno dell'interdizione quelle pratiche che ai due apparivano così naturali e istintive, e a estrometterle dunque dalla sua vita – tanto che si sposerà ancora giovane con un altro uomo, l'aristocratico von Üxküll. Aue, al contrario, resta ferocemente attaccato a quei ricordi d'infanzia, sospesi “fra l'Età dell'Oro e la Caduta”.⁷ L'uso dei termini rinvia al Rousseau delle *Confessioni*, il cui intreccio segue il mito delle Quattro Età narrato da Esiodo applicandolo al tracciato biografico del singolo.⁸

La perdita dell'innocenza, che segue la fine dell'idillio con Una (e dunque, proseguendo il parallelismo con Rousseau, la fine dello stato di natura), costituisce una mitologia infantile che perdura nella mente di un Aue ormai adulto, dottore in legge e promettente ufficiale delle SS impiegato dapprima sul fronte orientale e, in seguito, nei reparti centrali di Berlino, collaboratore a stretto contatto con personalità del calibro di Heydrich, Himmler e Eichmann. Aue è un uomo posseduto dal passato, un uomo per cui il tempo non scorre e per cui il passato è sempre, irrimediabilmente, presente: in altre parole, un uomo traumatizzato. “Soltanto quel che non cessa di dolorare resta nella memoria”⁹ osserva Nietzsche ne *La genealogia della morale* (1887), e il dolore accompagna difatti i ricordi infantili di Aue che costellano la narrazione. Questi, a ben vedere, non possono neppure dirsi propriamente ricordi: per esser tali, essi necessiterebbero di un periodo di latenza o di oblio, a cui fa seguito il loro riemergere. Difatti, precisa Aleida Assmann, “di ciò che è attualmente presente non ci si può ricordare: lo si incarna”.¹⁰

Così Aue incarna il suo passato ogni giorno: il suo rapporto con lo scorrere del tempo è ciclico, dell'ordine del mito. E non a caso il mito, nella fattispecie

⁷ Ivi, 464.

⁸ Ci si riferisce nello specifico alla lettura critica che Philippe Lejeune dà dell'opera di Rousseau. Cfr. P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, 94-144.

⁹ Cit. in A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002, 274.

¹⁰ Ivi, 275.

quello di Oreste (su cui si tornerà in seguito), è un referente cui il testo rimanda sistematicamente e su cui tanta critica si è soffermata nel corso di questi anni: Guido Mazzoni, ad esempio, ha rilevato come Littell applichi al suo romanzo il “più tipico dei dispositivi modernisti”,¹¹ quel metodo mitico teorizzato da T. S. Eliot e ampiamente sfruttato da capolavori coevi come l’*Ulisse* di Joyce. Prerogativa del mito, osserva Philippe Mesnard, è la sospensione del tempo storico, cui si accompagna una messa in discussione del medesimo.¹² Il mito, adagiandosi sulla superficie della narrazione storica, le conferisce un’aura di atemporalità che la sottrae al tradizionale corso degli eventi databili e posti in netta successione. In ciò esso rivela anche una stretta contiguità con il concetto di trauma, ossia di un passato che non passa affatto. Lo sguardo di Aue, costantemente proiettato in un tempo mitico e dorato in cui dimora eternamente una felicità sottratta al successivo corso degli eventi, fa inevitabilmente di questo passato anche la sede di un futuro perduto, ossia di ciò che poteva essere e non è stato (e non sarà mai).

3. Intorno a un buco

Tale nocciolo traumatico, che non abbandona mai la psiche del protagonista, viene costantemente sollecitato dai fatti di guerra. Rastrellamenti, esecuzioni di massa, sevizie, fosse comuni, violenze sui singoli stimolano repentine associazioni che conducono il passato drammatico di Aue sul più vasto palcoscenico tragico della Shoah, di cui il narratore-protagonista è parte attiva. Ecco una prima analessi tramite cui Aue allaccia alla visione di un bambino morente un suo ricordo d’infanzia:

Il bambino ansimava [...] e a quella scena spaventosa veniva a sovrapporsi una scena della mia infanzia: con un amico giocavo a indiani e cowboy, con delle

¹¹ G. Mazzoni, “Il libro in questione: *Le Benevole*”, in *Allegoria*, XX, 58 (luglio-dicembre 2008), 233-234.

¹² P. Mesnard, “Versus: confronter *Les Bienveillantes* et le *Rapport de Brodeck*”, in *Nouvelles écritures littéraires de l’Histoire: Écritures contemporaines*, a cura di D. Viard, X, Paris, Revue des Lettres Modernes Minard, 2009, 239-263. Una parte della critica accademica francese si è scagliata contro l’uso del mito eschileo nel romanzo di Littell, soffermandosi in particolare sul pericolo di revisionismo. Cfr. D. Viart, “Mémoire et «enquête»: la Seconde Guerre mondiale”, in B. Vercier, D. Vart, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, 146-171, 170; C. Lacoste, *Séductions du bourreau. Négation des victimes*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

pistole di latta. [...] Chiusi gli occhi, di fronte a me il bambino continuava ad ansimare.¹³

A questo genere di analessi, di impianto tradizionale, se ne alternano per tutto l'arco della narrazione altre caratterizzate da brusche variazioni di ritmo, rapidissime oscillazioni nel tempo del racconto. Questo gioco col tempo si ravvisa già sul piano delle macrosequenze, poiché l'intero testo è strutturato, sul modello delle *Partite* di Bach, come una *suite* barocca: le varie sezioni, recanti il nome di movimenti musicali tra loro distinti sul piano del ritmo e delle voci impiegate, presentano alterazioni sia sul piano dei modi della narrazione sia sui tempi di essa¹⁴. Tale manipolazione del tempo si ritrova poi *in abyme* sul piano della trama, nella forma di una intermittente confusione dei piani spazio-temporali. Così in *Allemanda I e II*, seconda sezione del libro, interamente dedicata alla spedizione sul fronte orientale che segna l'avvio dell'esperienza di guerra di Aue, le esecuzioni sommarie inferte dai nazisti si fondono con un angoscioso ricordo proveniente dagli anni di collegio:

Ci fecero camminare per ore [...]. Mi lasciarono tornare alla mia camerata, dove fui preso d'assalto dagli altri ragazzi. Durante la passeggiata Albert mi aveva raccontato che Jean R. era salito sul letto e, dopo essersi passato il nodo scorsoio intorno al collo, lo aveva chiamato: "Ehi, Albert, guarda", poi si era lanciato. Sopra al marciapiede di Kharkov, gli impiccati oscillavano lentamente.¹⁵

Nessun capoverso o raccordo narrativo. In questi passi, il movimento che conduce il passato nel presente e viceversa è così repentino da collocare i due piani temporali su un'unica sequenza. Il tempo intercorso tra il *Generalplan Ost* e gli anni di collegio viene così annullato. "Le immagini del passato", come nota Piga Bruni, "fluiscono in maniera confusiva nella registrazione degli eventi nel presente".¹⁶ Questi passi rispondono alla logica simmetrica che

¹³ Littell, 106.

¹⁴ Gérard Genette aveva in qualche modo preconizzato l'uso dei movimenti canonici della tradizione musicale classica per meglio definire le variazioni di ritmo narrativo, in G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976, 143-144.

¹⁵ Littell, 66.

¹⁶ E. Piga Bruni, *La lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*, Milano, Mimesis, 2018, 193.

presiede al linguaggio onirico, il quale “fonde senza soluzione di continuità eventi appartenenti a coordinate spazio-temporali e registri diversi”.¹⁷ Si noti come questo sistematico ritorno al passato venga suscitato dalla partecipazione presente del protagonista ad azioni delittuose. Proseguendo nella lettura rousseauiana, che vede nell’età adulta la corruzione dell’originaria innocenza dello stato di natura per opera della società, appare chiaro come il mito dell’infanzia giunga in soccorso di Aue ogni qualvolta questi cerchi di evitare l’assunzione di responsabilità per le proprie azioni. Così, i sintomi fisici che lo colgono in quelle circostanze (nausea e diarrea) sono facilmente leggibili nei termini di una somatizzazione di tale rifiuto.

Il movimento vorticoso inferto dall’Aue-Narratore al testo culmina in due parallissi che occorrono all’interno delle sezioni centrali del romanzo, *Corrente e Sarabanda*. Nel primo episodio ci si trova a Stalingrado, pietra tombale sulle speranze naziste di allargamento del *Lebensraum* a est. Qui Aue viene colpito da un proiettile appena sopra l’occhio, proiettile che attraversa il suo cranio da parte a parte. Miracolosamente sopravvissuto, dell’evento non resterà che una piccola cicatrice visibile all’esterno. Al suo interno invece, si è formato un buco intorno al quale, ci dirà successivamente, la sua “concezione del mondo adesso doveva riorganizzarsi”.¹⁸ Un chiaro esempio di quanto detto in precedenza: il trauma, ossia un buco, è per definizione indicibile; lo si può solo incarnare. Così si viene a sapere dell’episodio solo retrospettivamente, nella ricostruzione fatta da terzi a un Aue ancora degente. L’Aue-Narratore, nonostante il suo maggiore portato conoscitivo, sceglie di non ricostruire l’evento così come è avvenuto, ma dedica le ultime pagine della sezione *Corrente* a una serie di visioni oniriche, avute in un lasso di tempo indeterminato che segue l’attimo in cui la ferita è stata inferta, le quali costituiscono di fatto una parallissi dell’evento traumatico.

Lo stesso avviene ad Antibes, nella sezione *Sarabanda*, quando Aue si reca in visita alla madre nella casa di Moreau. Qui, tra le altre cose, avviene l’incontro imprevisto con due piccoli gemelli, Tristan e Orlando, figli di amici defunti secondo la madre (in realtà, figli di Una). Il soggiorno in Provenza è tutt’altro che tranquillo, invaso dai tradizionali ricordi che, grazie al potere evocativo di quei luoghi, si incuneano nel suo quotidiano; inoltre, i continui

¹⁷ Ivi, 193-194.

¹⁸ Littell, 422.

screzi con Moreau e la madre (accusata di avere “formalmente” ucciso suo padre, avendo depositato nel 1929 una richiesta perché questi fosse dichiarato legalmente morto) determinano un clima di crescente tensione. Una sera, al termine di una cena trascorsa in silenzio, Aue esce per fare una passeggiata e acquista un biglietto per Marsiglia per il giorno successivo. Rientrato, frastornato dal vino e dal sole soffocante di quei giorni, si corica sul letto e si addormenta all’istante.

Al suo risveglio si rende conto di essere nudo, ma non ricorda di essersi spogliato la notte prima. I gemelli lo osservano sulla soglia della camera, ma, quando lui chiede cosa ci facciano lì, i due scappano giù per le scale e fuggono dall’abitazione. Non trovando i suoi abiti civili in stanza, infila l’uniforme nazista e scende in salotto. Lì, l’orribile scoperta: Moreau è riverso sul tappeto, con un’ascia piantata nel petto. In preda al panico, Aue sale sino in camera della madre, dove trova la donna morta nel letto, con evidenti segni di strangolamento. Aue si descrive in preda allo sgomento; teme che gli assassini possano trovarsi ancora nei paraggi, eppure non chiama la polizia. Al contrario, esce di casa (senza curarsi della sorte dei gemelli), sale sulla corriera per la quale aveva acquistato il biglietto e fa ritorno in Germania, in uno stato di totale derealizzazione (“il viaggio si svolse come in un film”).¹⁹

È evidente che in quanto detto manca qualcosa. Un buco che, come nel caso precedente, non è un’omissione temporale ma, più propriamente, laterale: una parallissi. Come apparirà sempre più chiaro al lettore nel corso del romanzo – ma non al Narratore, è bene rimarcare –, Aue ha omesso qualcosa nel racconto di quel breve soggiorno ad Antibes, sia nelle intenzioni che l’hanno prodotto sia nei suoi esiti tragici. Non una cosa di poco conto, bensì l’omicidio della madre e di Moreau da lui stesso commesso. Come è stato più volte rilevato, il sistema dei personaggi de *Le Benevole* ricalca fedelmente quello della nota trilogia eschilea: la scomparsa o l’uccisione dell’amato padre (Agamennone) ad opera della madre (Clitennestra), scatena nel figlio (Oreste) il desiderio di vendetta che conduce al matricidio, nonché alla morte del nuovo compagno di questa (Egisto). Com’è noto, in seguito a ciò Oreste viene perseguitato dalle Eumenidi (dette anche le Benevole), trasformate in Erinni in seguito alla sacrilega dispersione del sangue materno. Nel testo di Littell queste compaiono nelle sembianze grottesche di due ispettori di polizia, Clemens

¹⁹ Ivi, 513.

e Weser, che perseguitano Aue senza tregua – definiti da questi “mastini malefici”,²⁰ così come Oreste chiamava le Erinni “cagne furenti”.²¹

4. Retoriche d’innocenza

Le ricorrenti analessi, sempre più invadenti e intrusive nell’architettura testuale, e le due parallissi, cioè i buchi occultati della narrazione, coincidenti con i traumi del protagonista, restituiscono l’immagine di una mente in perenne lotta col tempo nel tentativo di manipolarlo, sospenderlo o addirittura annullarlo. Le figure appena elencate sono gli equivalenti, sul piano dei dispositivi retorici, della negazione e della rimozione sul piano psichico. Negare le azioni commesse con il ritorno sistematico ai luoghi dell’infanzia e rimuovere le ferite patite e inferte dalla trama del racconto sono due degli assi che compongono l’articolata “retorica dell’innocenza” di Aue: “strategia [...] fondamentale”, ricorda Franco Moretti (che la rileva nel *Faust*), “per l’epos moderno, e anzi per l’intera cultura occidentale: strategia del diniego, del disconoscimento: proiezione della violenza al di fuori di sé”.²²

Quella che emerge dal racconto di Aue è una rappresentazione della Storia tragica e ineluttabile, della quale si è in ultima istanza ostaggi, come Faust è ostaggio di Mefistofele nell’opera di Goethe. Lo sguardo di Aue non è pertanto quello dell’uomo di azione, e il testo de *Le Benevole* che lo ospita ha molte più cose da dire sul nostro presente dopostorico²³ che sugli anni della guerra (in tal senso, le accuse di revisionismo che il libro ha ricevuto risultano, francamente, non convincenti). Il senso di impotenza e l’espressione del trauma nel segno di un “onirismo tragico”²⁴ o del sintomo corporeo tessono una narrazione vittimaria assai frequente nella produzione odierna a carattere storico che, come rileva Daniele Giglioli, situa sì “l’immaginazione narrativa

²⁰ Ivi, 861.

²¹ Eschilo, *Oresteia*, trad. a cura di M. Untersteiner, Milano, Bompiani, 1994, 157.

²² F. Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994, 24.

²³ A. Scurati, “Letteratura dell’inesperienza: il romanzo della Dopostoria”, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, a cura di G. Ferroni, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, 2018, 801-810.

²⁴ Piga Bruni, 177.

in un evento luttuoso della storia novecentesca”,²⁵ ma lo fa appunto da una prospettiva che le è propria, ossia post-ideologica, in cui emerge il “rimpianto di una situazione in cui la vita era forma, destino, scelta (ideologia, dunque), e non mera sopravvivenza dell’individuo e della specie”.²⁶

Si è ormai lontani da quella memoria eroica dell’immediato dopoguerra, la quale, spinta dall’urgenza di rimettere assieme i cocci identitari di nazioni scisse dal conflitto, aveva animato in territori come l’Italia o la Francia una mitologia della Resistenza in cui a primeggiare non era il criterio del dolore subito, bensì quello dell’atto compiuto; mitologia che si è tradotta in una folta produzione letteraria sul tema.²⁷ Un filo inquietante (o, per meglio dire, perturbante) lega piuttosto il filone della letteratura concentrazionaria alle memorie finzionali di questo carnefice nazista. Prendendo in prestito la terminologia usata da Lawrence L. Langer per lo studio delle testimonianze dei sopravvissuti alla Shoah, occorrerà parlare dunque di una “memoria antierica” anche per quanto concerne la produzione odierna cui *Le Benevole* appartiene. Infatti, laddove la memoria eroica “presuppone un io integrale che disponga di rispetto di sé, libera volontà, opzioni spirituali, futuro, valori positivi e di una retorica della salvezza”, la memoria antierica risulta “irreversibilmente tagliata fuori da tutte queste risorse. Ad essa appartiene [...] un “io sminuito” (*a diminished self*), al quale è precluso il controllo psicologico e spirituale del suo ambiente e che parla una lingua che ha perduto tutti i connotati dell’autorevolezza”.²⁸

5. “Qua non esiste tempo”

In entrambe le tipologie di scritti appena evocati, la guerra (sia che essa sia vista dal punto di vista della Resistenza, sia da quello della reclusione nei lager) assume innegabilmente lo statuto di “evento”. Ma, rispetto agli scritti dei

²⁵ D. Giglioli, “Il buco e l’evento”, in *Mosaico francese. Studi in onore di Alberto Castoldi*, a cura di J. Schiavini Trezzi, Bergamo, Moretti Vitali, 2012, 281.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ciò detto, non bisogna credere la letteratura sulla Resistenza un fenomeno univoco nei suoi intenti ideologici. Basti pensare a un autore chiave di quella stagione come Beppe Fenoglio, nei cui scritti si profila in nuce un declino della tradizione eroica. In proposito, si veda G. Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001; A. Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2002.

²⁸ L. L. Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*, New Haven, Yale University Press, 1991, 177, cit. in Assmann, 287.

partigiani o dei superstiti della Shoah, questo è un evento al quale gli scrittori di oggi, per evidenti ragioni anagrafiche, non possono aver partecipato. Come ha osservato Federico Bertoni, quella di Littell e colleghi è la “prospettiva archeologica di chi non ha potuto essere testimone diretto dei fatti”²⁹, che combina ricerca d’archivio e pratica romanzesca. Prendendo il dato implicito in tale asserzione e ponendolo sotto forma di interrogativo, Giglioli si chiede come mai l’immaginario della Seconda guerra mondiale continui “a emettere la sua vibrazione traumatica fin dentro la nostra contemporaneità priva di traumi”³⁰. In altre parole, perché il presente non può fare a meno di farsi rappresentare dalle immagini traumatiche di ieri? Lo stesso Bertoni, ritornando su queste tematiche nella prefazione al libro di Piga Bruni, ravvisa proprio in “evento e trauma” due concetti “da cui il presente cerca di dare forma all’esperienza individuale e collettiva”³¹. Ne è prova la folta produzione letteraria in materia, di cui Littell offre un caso esemplare ma non isolato: oltre a lui, si pensi agli scritti di Martin Amis, Laurent Mauvignier, Mathias Énard, Javier Cercas, Giorgio Falco e Andrea Tarabbia, per citarne alcuni. Tale fenomeno non riguarda solo la pratica artistica: anche sotto il profilo della ricerca accademica e della speculazione filosofica, le categorie di evento e trauma sono state in questi anni al centro di numerosi studi e differenti approcci disciplinari.³²

In quest’ottica, si può tracciare un parallelo tra Aue e l’immaginario culturale odierno sulla base del rapporto che questi due poli intrattengono con lo scorrere del tempo. Come per il protagonista del romanzo di Littell, anche per l’Occidente “il passato” sembra non essere “mai finito”. È in ambedue presente una persistenza fantasmatica di un elemento assente: come Aue, affetto da stitichezza cronica (contraltare degli episodi diarroici di allora), avverte il bisogno di tornare con la mente sui luoghi di ieri, così un presente impotente torna a sondare ripetutamente un’epoca non ancora disertata dall’*agency*. Lo

²⁹ F. Bertoni, “‘Reader! Bruder!’ Retorica della narrazione e retorica della lettura”, *Between*, IV, 7 (2014), <http://ojs.unica.it/index.php/between/issue/view/27>.

³⁰ Giglioli, 281.

³¹ F. Bertoni, “Prefazione”, in Piga Bruni, 13.

³² Si pensa al fondamentale A. Badiou, *L’essere e l’evento*, Genova, Il Melangolo, 1995; ma anche al più recente S. Žižek, *Evento*, Milano, UTET, 2014.

fa con una nostalgia, come detto, per una fase in cui vivere non si risolveva nella pura preservazione della vita biologica e in cui, soprattutto, non era ancora venuta meno l'idea di progresso che aveva informato la modernità (incanalata da questa in diversi quadri epistemologici).³³ In quest'ottica, la Seconda guerra mondiale (per quanto possa apparire sconcertante) è diventata l'equivalente dell'infanzia vissuta da Aue con la gemella Una: un mito, un'età dell'oro in cui si è conosciuta la felicità perché si è conosciuta l'azione, in cui ancora non erano state negate le premesse per uno sguardo prometeico – cioè per un'utopica possibilità di intervento sul mondo da parte dell'uomo. Il fatto che in entrambi i casi sia venuta meno una totalità (l'unione di Aue con la sorella e quella fra vita umana e *praxis*),³⁴ ha fatto però di quell'evento anche la sede – come detto in avvio – di un futuro perduto. In altre parole, il vero trauma è l'emorragia di futuro.

“Qua non esiste tempo, non più”³⁵ dice Silver, uno dei due personaggi di *Zafiro e acciaio*, serie tv di fantascienza che Fisher usa come esempio di una condizione – quella odierna – “in cui la vita continua, ma il tempo si è in qualche modo fermato”.³⁶ La visione di un presente immobile, in cui è venuta meno l'idea stessa di futuro, aggiunge nuovi significati ad alcune delle frasi lanciate da Aue al lettore nelle battute iniziali del romanzo (“siete sicuri [...] che la guerra sia finita? Per certi versi la guerra non è mai finita”),³⁷ erroneamente attribuite a una provocatoria (nonché revisionistica) volontà dell'autore di brutalizzare gli “uomini ordinari” che popolano le liberali democrazie occidentali e, contestualmente, riabilitare la figura del carnefice nazista.³⁸ La vera complicità che lega Aue e il lettore risiede semmai nella comune condizione hauntologica esperita da entrambi, eternamente sospesi in un anacronismo, così come i protagonisti di *Zafiro e acciaio*, nell'ultimo episodio della serie, sono intrappolati in un caffè retrò che lascia scorgere oltre i vetri delle

³³ Cfr. F. Jameson, *Una modernità singolare. Saggio sull'ontologia del presente*, Milano, Sansoni, 2003; J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2004.

³⁴ Cfr. H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 2017.

³⁵ Fisher, 11.

³⁶ Ivi, 17.

³⁷ Littell, 18.

³⁸ Cfr. Lacoste.

sue finestre il nulla. “Evento”, scrive Giglioli parafrasando Alain Badiou, “è l’irruzione nell’Essere di una novità che genera una fedeltà”.³⁹ Ma se a costituire tale novità è un trauma (che sia la perdita dell’amata o della capacità di agire), l’essersi promessi a esso non può che rendere fantasmi, condannati a infestare quei luoghi per l’eternità. In quest’ottica, si capisce perfettamente perché, nelle frasi rivolte alla gemella Una e citate in avvio, Aue preferisca “parlare di lealtà, di fedeltà”.

³⁹ Giglioli, 282. Si rimanda alle pagine che il filosofo dedica all’ontologia dell’evento in A. Badiou, *L’etica. Saggio sulla coscienza del male*, Napoli, Cronopio, 2006, 76-77.

SIMONE CARATI

**Ricostruire l'esperienza.
Tempo e ricordo in *Underworld* e *Remainder***

Abstract

L'obiettivo del saggio è esplorare il complesso rapporto tra ricordo, scrittura ed esperienza attraverso l'analisi dell'articolazione temporale in due romanzi contemporanei: *Underworld* (1997) di Don DeLillo e *Remainder* (2005) di Tom McCarthy. Dopo una breve introduzione, volta a inquadrare sinteticamente la crescente attenzione critica verso la narrazione come paradigma conoscitivo, nel contributo si propone un close reading dei due testi e una loro comparazione attraverso casi esemplari.

1. Narrare l'esperienza

“L'esperienza che passa di bocca in bocca”, ha scritto Benjamin, “è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori”.¹ E, nonostante il celebre interdetto con cui si apre Il Narratore, ovvero il fatto che l'uomo sembra essersi privato della facoltà “più certa e sicura di tutte: la capacità di scambiare esperienze”,² la necessità di raccontare, di rielaborare o addirittura di rivivere l'esperienza attraverso la sua ricostruzione in forma narrativa non sembra affatto giunta al tramonto. A testimoniare non vi è soltanto il fatto che i romanzieri hanno continuato a scrivere impunemente anche dopo che, nel 1957, Robbe-Grillet aveva dichiarato, con un certo oltranzismo, che “raccontare è diventato propriamente impossibile”,³ ma soprattutto l'attenzione che il “pensiero narrativo”⁴ ha ricevuto nel dibattito teorico a

¹ W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, trad. it. a cura di R. Solmi, Torino, Einaudi, 2011, 9.

² Ivi, 3.

³ A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1961, 31. Le traduzioni dei saggi in francese e inglese, se non indicato diversamente, sono mie.

⁴ Cfr. J. Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, London, Harvard University Press, 1986.

partire dagli anni Ottanta del Novecento, rendendo il cosiddetto narrative turn oggetto di numerose speculazioni critiche.⁵

Uno dei sintomi più evidenti dell'accresciuto interesse per la peculiarità umana di raccontare storie è il convergere di diverse scienze, umane e non solo, verso il sapere narrativo. Ricœur ha dato particolare enfasi alla nozione di intelligenza narrativa, quella facoltà primaria grazie a cui l'uomo è in grado di organizzare l'esperienza e conferirle un senso attraverso l'azione di messa in intrigo, permettendo il passaggio "dall'ordine paradigmatico dell'azione all'ordine sintagmatico del racconto".⁶ Bruner, in ambito pedagogico, si è schierato su posizioni analoghe, affermando che "si dà un senso al mondo raccontando storie su di esso", e che usiamo "il modo narrativo per interpretare la realtà".⁷ Addirittura un biologo come Stephen Jay Gould, nel 1994, ha dichiarato che "siamo creature narrative", e che "avrebbero dovuto chiamarci *Homo narrator* [...] anziché [...] *Homo sapiens*".⁸ Per non parlare delle più recenti acquisizioni nell'ambito delle scienze cognitive; Herman ha definito il racconto "una strategia di organizzazione e di problem-solving in vari contesti",⁹ mentre Cometa ha insistito sul fatto che la narrazione è "un fenomeno che serve il bios e presumibilmente continuerà a servirlo nonostante ogni trasformazione".¹⁰

Gli interrogativi di questi e molti altri studiosi, a ben vedere, prendono le mosse da un dilemma di vecchia data per la letteratura occidentale: qual è il rapporto tra vita e arte, tra realtà e narrazione? Attraverso quali strategie la scrittura cerca di veicolare l'esperienza, di organizzarla in strutture di senso o addirittura di ricostruirla? Il dibattito è potenzialmente sconfinato, e si rende

⁵ Per un'ottima sintesi del dibattito, che in questa sede è impossibile riassumere, si veda D. Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narratività totale*, Milano, Morellini, 2013.

⁶ P. Ricœur, *Tempo e racconto. Volume I*, trad. it. a cura di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1986, 97.

⁷ J. Bruner, *La cultura dell'educazione. Nuovi orizzonti per la scuola*, trad. it. a cura di L. Cornalba, Milano, Feltrinelli, 2001, 145.

⁸ S. Jay Gould, "So Near and Yet so Far", in *The New York Review of Books*, 20 ottobre 1994.

⁹ D. Herman, M. Jahn, e M. L. Ryan (a cura di), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, New York, Routledge, 2005, 349.

¹⁰ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, 33.

necessaria una delimitazione del campo d'indagine: l'analisi verterà su due romanzi che, seppure molto diversi tra loro, sono accomunati da alcune domande di fondo, riconducibili a quelle appena formulate: dove va a finire tutto? È possibile, in qualche modo, ridare forma a un'esperienza perduta? È a partire da questi interrogativi che ci si propone di mettere in dialogo *Underworld* (1997) di Don DeLillo e *Remainder* (2005) di Tom McCarthy, significativamente tradotto in italiano con il titolo *Déjà vu. Il romanzo dei ricordi perduti*. In entrambi i testi il tempo gioca un ruolo fondamentale, e su di esso convergono due livelli di analisi, che si intersecano e si ritrovano in misura diversa nei due romanzi. Il primo riguarda la dimensione strutturale dei due testi e la loro composizione formale. Il secondo si può definire un livello epistemologico; il tempo, infatti, viene tematizzato, è oggetto di riflessione e di una serie di speculazioni sulle possibilità di autenticità dell'esperienza vissuta.

2. "It is all falling indelibly into the past"

Nonostante siano pubblicati a pochi anni di distanza l'uno dall'altro, *Underworld* e *Remainder* maturano in contesti storici profondamente diversi, che influenzano la rappresentazione del tempo nei due romanzi. DeLillo scrive nell'*annus mirabilis* della narrativa americana (in cui vengono pubblicati, tra gli altri, romanzi come *American Pastoral*, *Mason Dixon* e *Paradise*), in un periodo in cui, in contrapposizione alla visione ottimistica e alla fiducia generalizzata verso l'espansionismo globale americano, alcuni scrittori non rinunciano a minare la facciata di benessere e presunta onnipotenza militare della nazione. *Remainder*, invece, viene scritto durante la guerra in Iraq e soprattutto dopo la soglia traumatica dell'11 settembre 2001, in un momento in cui le certezze di invulnerabilità dell'occidente sono venute meno, e la concezione stessa dell'esperienza viene profondamente alterata (è emblematico che *The Zero* di Walter, un romanzo che presenta varie analogie anche a livello strutturale con *Remainder*, venga pubblicato a un anno di distanza).

La complessa articolazione tra tempo della storia e tempo del racconto è uno dei tratti distintivi di *Underworld*. L'impalcatura del romanzo presenta infatti una poderosa inversione dei vettori temporali, e, fatta eccezione per il prologo e l'epilogo, cronologicamente situati all'inizio e alla fine della narrazione, il lettore si trova a muoversi a ritroso, attraverso una molteplicità di vicende, storie e personaggi, in un percorso che lo porta dalla primavera-estate del 1992, in cui è ambientata la parte prima, agli anni Cinquanta della parte sesta. D'altro canto, manipolare la struttura narrativa dei suoi romanzi, e di

Underworld in particolare, è qualcosa che affascina notevolmente DeLillo, come ribadisce in diverse occasioni: “La struttura per me è sempre interessante”, è “qualcosa da cui traggio grande piacere”.¹¹ E quando spiega l'articolazione temporale del romanzo, evidenziando la funzione di contrappunto esercitata dai capitoli Manx Martin, che fungono da raccordo tra le correnti temporali di *Underworld*, arriva a dire: “È per questo che scrivo. Per fare cose come questa”.¹²

Anche la vicenda del protagonista di *Remainder* è in qualche modo concepita come un viaggio verso il passato, verso qualcosa di irrimediabilmente perduto, un evento destinato a rimanere circondato fino alla conclusione da un alone di mistero. Il personaggio che dice io, infatti, è vittima di un incidente le cui dinamiche non vengono mai chiarite. Colpito da un oggetto non ben definito alla testa, rimane in coma per diverse settimane, e al momento del risveglio non è in grado di raccontare quello che è successo:

About the accident itself I can say very little. Almost nothing. It involved something falling from the sky. Technology. Parts, bits. That's it, really: all I can divulge. Not much, I know.¹³

L'evento in sé, l'esperienza traumatica che dà il via alla narrazione, rimane sostanzialmente fuori dal racconto, collocato in un tempo precedente costantemente rievocato nel corso del romanzo. Fino a quando affiora un ricordo, che si trasformerà in una vera e propria ossessione per il protagonista e narratore della vicenda dal giorno in cui, a una festa, mentre osserva una crepa nel bagno viene colto da una fortissima sensazione di *déjà vu*:

The sense of déjà vu was very strong. I'd been in a space like this before, a place just like this, looking at the crack, a crack that had jutted and meandered in the same way as the one beside the mirror [...]. I remember all this very clearly.¹⁴

A essere ricordata è una scena che cercherà di ricostruire disperatamente durante tutto il romanzo. Anche in *Underworld*, fin dal prologo, il lettore viene

¹¹ T. Depietro (a cura di), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, 159; 149.

¹² Ivi, 149.

¹³ T. McCarthy, *Remainder*, London, Alma Books, 2016, 5.

¹⁴ Ivi, 58.

avvisato che, per centinaia di pagine, si troverà ad inseguire qualcosa di irrimediabilmente perduto, ma allo stesso tempo ostinatamente presente, come sottolinea l'avverbio scelto da DeLillo per concludere il racconto della mirabolante partita di baseball che dà l'avvio al racconto: "It is all falling indelibly into the past".¹⁵

La narrazione sarà in grado di restituire nella sua pregnanza il momento perduto, la faglia che la scrittura sembra darsi il compito di colmare? Per azzardare una risposta, vale la pena addentrarsi in quella "rude congerie di funi e di pulegge"¹⁶ di cui parla Stevenson, soffermandosi sulle strategie formali escogitate dai due scrittori.

3. Ricordare, ripetere, rallentare

L'inversione dei vettori temporali non è l'unica tecnica alla quale DeLillo ricorre nel costruire la complessa articolazione di *Underworld*. Gli artifici attraverso cui organizza gli eventi nel testo sono molteplici: l'uso di diversi tempi verbali (parti narrate al *present simple* si alternano ad altre raccontate al *past simple*), la manipolazione dell'ordine degli eventi attraverso frequenti spostamenti dell'ordine dei fatti (analessi sul piano dell'intreccio che di fatto sono prolessi su quello della *fabula*), effetti di ritmo e variazioni di velocità, l'attenta combinazione tra racconti singolativi e iterativi,¹⁷ passaggi da sequenze riassuntive ad altre molto dettagliate. Nel prologo, ad esempio, il narratore indugia a lungo sul momento in cui Cotter Martin, ancora fuori dallo stadio, si prepara a scavalcare i tornelli, eludendo la sorveglianza:

He stands at the curbstone with the others [...]. He has never done this before and he doesn't know any of the others and only two or three of them seem to know each other but they can't do this thing singly or in pairs so they have found one another by means of sidly looks that detect the fellow foolhard and here they stand [...]. They are waiting nervously for the ticket holders to clear the turnstiles [...]. They stand at the curb and watch without seeming

¹⁵ D. DeLillo, *Underworld*, New York, Scribner, 1997, 60.

¹⁶ R. L. Stevenson, "Alcuni elementi tecnici dello stile nella letteratura", in *Robert Louis Stevenson. Romanzi, racconti e saggi*, a cura di A. Brilli, Milano, Mondadori, 2012, 1870.

¹⁷ G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* trad. it. a cura di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006, 162-166.

to look [...]. They are at the curbstone, waiting [...]. They are waiting and then they go.¹⁸

L'iterazione dei pronomi soggetto in apertura ("he", "they"), seguiti da un verbo che indica attesa o valutazione della situazione prima di agire ("stand", "watch") scandisce i tempi di un breve momento che viene dilatato, creando un crescendo di suspense che si prolungherà ancora, fino al momento in cui Cotter si deciderà a saltare. All'accelerazione del ritmo della narrazione, ottenuta attraverso la giustapposizione di una serie di coordinate unite dalla congiunzione copulativa ("and"), segue, qualche riga più avanti, la descrizione del salto, che sembra sospendersi nel tempo, come se DeLillo mostrasse l'azione al rallenti, rimarcando la dilatazione dell'istante in cui Cotter si libra in aria attraverso la scelta degli aggettivi qualificativi:

Then he leaves his feet and is in the air [...]. And is one prolonged and aloof and discontinuous instant he sees precisely when he'll land and which way he'll run.¹⁹

I riferimenti alla dimensione temporale abbondano anche in *Remainder*, a partire dal titolo, in parziale assonanza con il verbo *to remind*, ricordare. L'anonimo protagonista, poi, in un romanzo che ruota intorno al tentativo di ricostruire un evento riemerso per un attimo dagli abissi della memoria, si affida a una ditta dal nome emblematico, la *Time control UK*. La sua ossessione, infatti, è quella di ridestare ciò che ha visto durante il *déjà vu*, di creare le condizioni perché si riattivi la sensazione che lo ha colto davanti alla crepa nel bagno. Per farlo acquista una casa simile a quella vista nel *déjà vu*, assume una serie di persone che reinterpretino, a suo piacimento, complicate sequenze di azioni, osservando le quali spera di esperire nuovamente lo stato d'animo legato al ricordo che si affanna a ricostruire. E non è un caso che la canzone che fa da leitmotiv nel romanzo sia *History Repeating* dei Propellerheads, il cui testo insiste proprio sul tema della ciclicità e del ripetersi degli eventi.

Ma il segnale più evidente della manipolazione del tempo e dello scarto tra il suo passaggio e la percezione distorta che ne ha il protagonista è la presenza di elementi irrazionali, come sogni, visioni e momenti di trance, convocati a

¹⁸ DeLillo, *Underworld*, 12.

¹⁹ Ivi, 13.

più riprese nel testo. La casa in cui si svolgeranno le reinterpretazioni, ad esempio, viene rintracciata dal protagonista dopo avere avuto un sogno, che diventa paradossalmente la via privilegiata per agire nella realtà:

After a while I closed my eyes, my dream-eyes, and tried to sense when it was coming up [...]. I'd been rational about it. Logical. I needed to go irrational on the whole thing. Illogical [...]. I'd probably passed it at some point over the last few years already – which meant that it would be recorded somewhere in my memory.²⁰

D'altra parte, come ha scritto Remo Bodei, sogno e *déjà vu* sono in qualche modo esperienze opposte e complementari. Se “nel sognare si prende l'allucinazione per realtà”, nel *déjà vu*, al contrario, “si scambia [...] la realtà per allucinazione, per qualcosa che stentiamo a credere pur avendola indubbiamente davanti ai nostri occhi”.²¹ La realtà, in ogni caso, diventa incerta, oggetto di fraintendimenti, si fa restia a qualunque tentativo di afferrarla.

4. “He wants to be authentic”

Verso la fine di *Remainder*, il protagonista ha un dialogo con un misterioso personaggio, in cui viene esplicitata la finalità che si cela dietro al desiderio di reinterpretare continuamente scene che ricorda o a cui assiste:

“And re-enact and re-enact again [...]”, he continued. “His ultimate goal, of course, being to – how shall we put it? To attain – no, to accede to – a kind of authenticity through this strange, pointless residual”.²²

Il desiderio del protagonista è quello di vivere un'esperienza autentica, qualcosa di reale: “He wants to be authentic, is all”,²³ chiarisce un suo amico in una scena in bilico tra sogno e veglia, un giorno in cui il narratore è colto da continui momenti di trance che lo portano a una progressiva dissociazione dalla realtà, momenti in cui il tempo sembra rimanere sospeso. Il suo desiderio di autenticità, infatti, lo allontana paradossalmente dal mondo della veglia, e

²⁰ McCarthy, 88-89.

²¹ R. Bodei, *Piramidi di tempo. Storie e teorie del déjà vu*, Bologna, Il Mulino, 2006, 9.

²² McCarthy, 231.

²³ Ivi, 206.

conseguentemente da una materiale possibilità di presa sulla realtà stessa. In questo senso, sembra partecipare a quella condizione di amnesia e frammentazione dell'identità che, come ha scritto Melley, costituisce un tratto saliente della postmodernità, rivelando "l'instabilità del soggetto liberale" e rafforzando la sensazione che "l'esperienza di ognuno può essere un segreto persino per se stesso".²⁴

Un caso emblematico di questo progressivo distanziamento dalla realtà, che si realizza proprio nel momento in cui, al contrario, se ne vorrebbe afferrare il senso profondo, è un episodio in cui sono coinvolti il protagonista e Catherine, un'amica con cui potrebbe concretizzarsi un incontro sentimentale. L'ossessione per il ricordo, che sta cercando di ricostruire disegnando schemi e diagrammi, tuttavia, ha la meglio sul protagonista, facendogli perdere di vista le possibilità che ha davanti:

She looked beautiful [...]. She shuffled over to me, opening herself up [...]. I would have kissed her right there if I hadn't heard a rustle from the bedroom. The evening breeze was tugging through the open window at the pages of my diagrams and sketches [...]. I pushed off from the sideboard, brushed Catherine aside and hurried to my room to close the window.²⁵

Il desiderio di sentirsi reale è avvertito anche da Nick Shay, il protagonista di *Underworld*, che, nell'epilogo, rimpiange i giorni della sua giovinezza, dura e problematica, ma in qualche modo avvertita come più autentica rispetto all'esistenza che sta conducendo da benestante uomo di mezza età. Se il romanzo è attraversato da un senso di nostalgia, infatti, quest'ultima non si presenta in termini semplicistici, ma in qualche modo è rovesciata di segno. Come afferma lo stesso DeLillo, se c'è un senso di nostalgia non è "per un'innocenza perduta, è per una colpa perduta".²⁶ Lo chiarisce lo stesso Nick verso la fine del romanzo:

I long for the days of disorder. I want them back, the days when I was alive on the earth, rippling in the quick of my skin, heedless and real [...]. This is what I long for, the breach of peace, the days of disarray when I walked real streets

²⁴ T. Melley, "Postmodern Amnesia: Trauma and Forgetting in Tim O'Brien's 'In the Lake of the Woods'", in *Contemporary Literature*, XLIV, 1 (2003), 106.

²⁵ McCarthy, 68.

²⁶ DePietro, 160.

and did things slap-bang and felt angry and ready all the time, a danger to others and a distant mystery to myself.²⁷

I giorni rimpianti da Nick sono quelli ambientati nel Bronx degli anni Cinquanta, e lo stesso DeLillo riconosce ai capitoli della sesta parte uno statuto particolare, affermando che “il testo all’improvviso è più naturale, forse più diretto e più vigoroso. Pensai che [...] nello scrivere questo libro stavo rivivendo un’esperienza, e così stava facendo Nick Shay”.²⁸ D’altra parte, come afferma altrove, “la letteratura gira tutta intorno al rivivere le cose. È la nostra seconda occasione”.²⁹ E non deve sorprendere che, in un romanzo in cui il rapporto tra la realtà e i suoi simulacri viene fortemente problematizzato, l’aggettivo real ricorra frequentemente, a rimarcare la presenza di un mondo che esiste al di fuori dei circuiti della riproduzione mediatica. Emblematico è il caso della partita di baseball raccontata nel prologo, che non viene filmata dalle telecamere e per questo conserva lo statuto di esperienza autentica, che sfugge all’azione consumistica e corrosiva esercitata dalla compulsiva riproposizione sullo schermo.

Sulla possibilità di accesso a una realtà ulteriore, che si cela al di là del mondo immediatamente percepibile e che si lega al ricordo e ai meccanismi capricciosi della memoria, si interroga anche Albert Bronzini, uno dei personaggi di *Underworld* a cui vengono affidate una serie di riflessioni sul tempo dagli echi proustiani:

He [...] looked at Laura’s face. The music joined them edgewise. He believed he could enter her reverie [...]. And this was the other thing they shared, the sadness and clarity of time, time mourned in the music – how the sound, the shaped vibrations made by hammers striking wire strings made them feel an odd sorrow not for particular things but for time itself, the material feel of a year or an age, the textures of unmeasured time.³⁰

Memorie, vagheggiamenti, ricordi più o meno manipolati del passato sono le vie attraverso cui i personaggi dei due romanzi sembrano andare in cerca di una realtà ulteriore, ignorata o perduta. Ma, in ogni caso, sono costretti a fare i

²⁷ DeLillo, *Underworld*, cit., p. 810.

²⁸ DePietro, 148.

²⁹ D. DeLillo, “The Power of History”, in *The New York Times Magazine*, 7/9/1997, 63.

³⁰ DeLillo, *Underworld*, 229.

conti con uno scarto rispetto a ciò che li circonda, e con l'inesorabile scorrere del tempo a una velocità diversa da quella della loro interiorità. Se ne accorge il protagonista di *Remainder*, quando si trova ad osservare che le reinterpretazioni che si ostina a mettere in atto non possono mai coincidere perfettamente tra loro proprio a causa dello scorrere del tempo e del mutare nel corso dell'anno della posizione del sole. La realtà inseguita e quella del mondo che lo circonda non coincidono, e il tempo è un segnale inequivocabile di questo scarto. Se durante i momenti di trance "time became irrelevant, suspended [...], without end", in quelli di veglia è costretto a constatare che, nonostante i suoi tentativi "to slow it down",³¹ l'azione del tempo non può essere neutralizzata.

5. Il mondo è un carciofo

Riprendiamo la metafora usata da Calvino in un saggio su Gadda³² per tentare di ritornare ad alcune delle domande formulate in partenza, senza la pretesa di fornire risposte esaustive. A fare propria l'immagine è lo stesso narratore di *Remainder*, mentre prende consapevolezza del divario tra la realtà esperita nei momenti di incoscienza, in cui il tempo risulta deformato, e la realtà effettiva, che entra in cortocircuito con il mondo fittizio delle sue reinterpretazioni. Se nei momenti di trance lo scorrere del tempo non lascia tracce, e, come racconta il protagonista, "I know I experienced it, but I have no memory of it: no imprinting, nothing",³³ in quelli di veglia è costretto a misurarsi costantemente con un'eccedenza, un residuo, come suggerisce il titolo stesso del romanzo. Quando si rende conto di quanti materiali di scarto vengono prodotti durante le reinterpretazioni, si trova a dire:

It's like an artichoke – the way there's always more of it on your plate after you have finished than there was before you started.³⁴

Anche durante l'ultima delle sue folli imprese, la reinterpretazione di una rapina che decide di mettere in atto in una vera banca, per la stessa ragione

³¹ McCarthy, 196, 198.

³² Cfr. I. Calvino, "Il mondo è un carciofo (per Carlo Emilio Gadda)", in *Saggi 1945-1985. Tomo primo*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2007, 1067-1070.

³³ McCarthy, 196.

³⁴ Ivi, 114.

che guida tutte le sue azioni: “to be real”,³⁵ si scontra con uno scarto, un surplus, o meglio con la sua mancanza. Nel tappeto in cui uno dei reinterpreti deve inciampare secondo il copione, infatti, non vi è la piega presente invece nel tappeto usato per le prove, e il divario provoca il fallimento dell’operazione e il drammatico epilogo. “Matter”, riconosce il narratore, “played a blinder”.³⁶ Sono le “wedges of surplus matter”³⁷ che rivelano l’impossibilità di ridurre la realtà alla più accurata delle reinterpretazioni, proprio come “il déjà vu – simile a un granello di sabbia che inceppa per un attimo il collaudato funzionamento di un ingranaggio”.³⁸ E non è un caso che in *Underworld* a giocare un ruolo fondamentale siano i rifiuti, eccedenze ineliminabili, traccia “di una resistenza profonda [...] alla liquefazione del reale, alla perdita dell’esperienza”.³⁹ Come ha scritto McKenzie Wark, “la simulazione non è mai perfetta, è sempre in eccesso rispetto alla cosa stessa. Rimane sempre un residuo”.⁴⁰

È proprio questo, a ben vedere, il motivo per cui DeLillo va a frugare nelle “tasche dimenticate della storia”,⁴¹ e scrivendo rovescia la freccia del tempo, “inverte il flusso della corrente narrativa e sospinge la trama di *Underworld* verso la fonte, verso un remoto momento inaugurale”:⁴² per cercare di restituire un’esperienza autentica, grattando sotto la patina superficiale delle cose e dando voce ai residui, correlativi sul piano simbolico delle aporie di decenni di storia dominati da complotti, minacce e guerra fredda. È proprio per questo che imprime al plot un andamento retrospettivo, per contrapporre “alla natura fast-forward del decennio”, come ha scritto in *The Power of History*, “il romanzo stesso”, l’azione lenta e corrosiva “dell’invenzione, del dubbio e

³⁵ Ivi, 236.

³⁶ Ivi, 251.

³⁷ Ivi, 261.

³⁸ Bodei, 12.

³⁹ F. Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, 56.

⁴⁰ M. Wark, “Preface”, in McCarthy, XI.

⁴¹ C. Morley, *The Quest for Epic in Contemporary American Fiction*, New York, Routledge, 2009, 128.

⁴² Bertoni, 59.

dell'autocorrezione".⁴³ DeLillo riconosce alla narrativa una capacità di decelerazione che, come ha sottolineato recentemente Mark Goble, diventerà uno degli oggetti privilegiati della sua riflessione artistica nei romanzi scritti dopo *Underworld*.⁴⁴ È un'azione in sintonia con le considerazioni espresse da Meneghello a proposito della "funzione dello scrivere":

Mi pare un ottimo mezzo per difendersi dall'eccesso delle comunicazioni [...] a cui si è esposti, la marea della pubblicità, il chiasso, il troppo e il vano nel quale ci troviamo immersi. Scrivendo ho l'impressione di usare un filtro [...] che mi dà il senso di non dover gridare tra gente che grida.⁴⁵

Tempo, ricordo ed esperienza sono i cardini intorno ai quali ruota la costruzione dei due romanzi. Se in *Underworld* la peculiarità dell'articolazione temporale è il segno di un tentativo di contrapposizione artistica, attraverso la narrazione, a un sistema culturale basato sull'accelerazione e la sempre più rapida obsolescenza degli avvenimenti, in *Remainder* il divario tra ricordo e realtà, tra avvenimento e ricostruzione è il segno, tra le altre cose, di un interrogativo profondo sulla necessità ordinatrice della narrazione e il caos dell'esperienza. Come ha scritto Kermode, "siamo circondati dal caos, e possiamo coesistere col caos solo per mezzo dei nostri poteri immaginativi".⁴⁶ In questo senso, forse, la narrazione del tempo e del ricordo assume anche la forma di una riflessione sulla possibilità di salvare brandelli dell'esperienza dalla sua inevitabile consunzione, di affidarli, per dirlo con Ricœur, a "un tempo narrativo [...] che continua oltre la morte dei suoi protagonisti".⁴⁷ È questa la vera posta in gioco di *Underworld* e *Remainder*, e quella di molti altri romanzi: prendere consapevolezza della transitorietà dell'esperienza, interrogarsi sulle sue moltiplicazioni e provare ancora a raccontarla.

⁴³ DeLillo, "The Power of History", 62.

⁴⁴ Cfr. M. Goble, "DeLillo, Slowing Down", in *A Question of Time: American Literature from Colonial Encounter to Contemporary Fiction*, a cura di C. Weinstein, New York, Cambridge University Press, 2019, 188-189.

⁴⁵ L. Meneghello, *Jura. Ricerca sulla natura delle forme scritte*, Milano, Garzanti, 1987, 70.

⁴⁶ F. Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. a cura di G. Montefoschi, Milano, Rizzoli, 1972, 81.

⁴⁷ P. R. Ricœur, "Narrative Time", in *On Narrative*, a cura di W. J. T. Mitchell, Chicago-London, University of Chicago Press, 1981, 184.

CHIARA PATRIZI

Wilderness of Time: Outer and Inner Timescapes in Contemporary American Literature

Abstract

Il saggio analizza il rapporto tra individuo e tempo nella letteratura americana contemporanea attraverso una selezione di autori (Paul Auster, Cormac McCarthy, Don DeLillo, Kurt Vonnegut) che esplorano i modi in cui memoria, esperienza del presente e capacità di proiettare il futuro interagiscono tra loro e con i traumi individuali e collettivi della nostra epoca, determinando così la percezione della realtà. I loro romanzi testimoniano di come l'attività narrativa sia uno strumento fondamentale per osservare il processo di ricostruzione dell'io, un percorso a cui ho dato il nome di "wilderness of time experience".

1. Introduzione

L'esperienza del presente è una delle caratteristiche distintive dell'esistenza umana, al pari del linguaggio, attraverso il quale non a caso il 'nostro' tempo prende forma e entra in relazione con il mondo sensibile. Non vi è da stupirsi se, quando le condizioni storiche e socio-culturali privano l'individuo di questa esperienza fondamentale, la coscienza va in pezzi, silenziosamente ma inesorabilmente. Quando ciò accade, la mente deve affrontare il lutto per qualcosa di intangibile e di cui non riesce a rintracciare le ragioni, che sono da identificare nella perdita di un rapporto con il tempo in cui la natura umana possa ritrovarsi e riconoscersi.

Nel corso della sua storia il mondo occidentale ha privilegiato il tempo dell'orologio – che non è il tempo dell'uomo bensì della macchina, come nota Jameson¹ – relegando così l'esperienza umana del presente in uno spazio angusto nel quale difficilmente può esprimersi. Il trauma che ne deriva incarna la sfida più impegnativa dell'individuo contemporaneo e allo stesso tempo apre la possibilità di ridefinire la coscienza proprio in termini di esperienza del presente. Nel trauma, infatti, prende forma una temporalità alternativa a

¹ F. Jameson, *Postmodernismo: ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, 165: "Il tempo dell'orologio presuppone una peculiare macchina spaziale: è il tempo di una macchina o, meglio ancora, il tempo della macchina stessa".

quella scandita dai rintocchi dell'orologio e si spalancano le porte su una dimensione in cui memoria del passato, capacità di immaginare il futuro e impossibilità di vivere il presente si scontrano e tuttavia cercano un equilibrio. La labirintica complessità di questa dimensione obbliga la Storia a fare i conti con la duplice problematica di "writing about and writing out trauma",² una questione che, ovviamente, riguarda anche la narrativa contemporanea, che non può esimersi dal confrontarsi con essa per esplorare l'animo umano nella realtà odierna.

Ogni sforzo atto a restituire l'esperienza umana al tempo (e viceversa) deve misurarsi con le parti del tempo che non appartiene all'umano, senza però soccombere ad essa. Si tratta di una relazione che ha più di un punto in comune con il rapporto che l'umanità da sempre intrattiene con la natura, di volta in volta forza benigna od ostile, ma sempre incommensurabile. In ambito statunitense, tale natura viene identificata con il termine *wilderness*, ponendo l'accento proprio sulla sua irriducibile alterità rispetto all'umano e, al contempo, sul suo essere la dimensione fondante dell'esistenze, sulla contraddittorietà e complementarità degli aspetti che la contraddistinguono (si pensi alla *howling wilderness* puritana o alla *wilderness* emersoniana, tutt'altro che nemica). Allo stesso modo, per quanto concerne il tempo, già Deleuze aveva sottolineato come tra Kronos e Aïôn non esista solo una contrapposizione fondamentale ma anche una compenetrazione profonda che l'uomo non può padroneggiare con gli strumenti della ragione e alla quale non può però rinunciare.³

Laddove l'esperienza traumatica è fonte di distacco dalla temporalità umana e trascina la coscienza nella vastità del tempo cosmico, l'attività narrativa costituisce uno strumento prezioso per esplorare questa *wilderness of time* e trasformare tale esperienza in una storia, ricondurla alla coscienza forte di una nuova consapevolezza. In altre parole, il lettore è messo in condizione di fare esperienza di temporalità altre attraverso cui confrontarsi con traumi collettivi e personali, in forme che gli sarebbero altrimenti precluse.

Per quanto concerne l'esercizio stesso della narrazione, già Kermode (1967) notava che "we can perceive a duration only when it is organized"⁴ e

² D. LaCapra, *Writing History, Writing Trauma (With a New Preface)*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 2014, 194.

³ G. Deleuze, *Logica del senso*, trad. it. a cura di M. de Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1975, 60, 145-149.

⁴ F. Kermode, *The Sense of and Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford, OUP, 2000, 45.

similmente Ricoeur affrontava il cosiddetto “tempo raccontato” in questi termini: “il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell’esistenza temporale”.⁵

Sono molteplici gli autori americani contemporanei che si sono preoccupati di dare una risposta alla necessità narrativa di rapportarsi con il tempo e di dialogare con quelle qualità del tempo che possono prendere forma di racconto. Mi soffermerò in particolare su Paul Auster, Don DeLillo, Cormac McCarthy e Kurt Vonnegut, che ritengo emblematici perché hanno saputo includere nella propria scrittura persino gli aspetti “inenarrabili” del tempo: non perché abbiano il potere di descriverli ma, piuttosto, perché hanno saputo rappresentarli. Nelle loro storie il limite e l’impossibilità sono protagonisti, ci si muove cioè al confine tra ciò che la parola può esprimere e l’oscurità di ciò che non è articolabile.⁶

2. Il tempo come terra desolata

Un’opera esemplare da questo punto di vista è *The New York Trilogy* di Paul Auster, (*City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room*) in cui il genere della *detective fiction* entra in contatto con le tendenze stilistiche inaugurate dal post-moderno, permettendo all’autore di esplorare le tematiche riguardanti la funzione creatrice del linguaggio rispetto alla percezione della realtà e dell’identità individuale.

Auster fa propria la teoria lacaniana secondo la quale il mondo sensibile viene costruito nella mente dell’individuo attraverso la parola e diventa reale per mezzo di essa. Il linguaggio è dunque lo strumento più importante nelle mani dell’uomo (scoperta, questa, che comporta più problematiche di quante ne risolva). Il dramma della privazione del linguaggio viene ritratto nelle prime pagine del racconto *City of Glass*, quando il protagonista Quinn, nei panni del detective Paul Auster, incontra Peter Stillman Jr., la persona che l’ha assunto per risolvere un caso. Non appena Stillman gli rivolge la parola, ha inizio una scena disperante ed esasperante allo stesso tempo: prende il via un monologo, che durerà ore, in cui ogni frase è una conquista faticosa per quell’uomo che cerca di raccontare di come

⁵ P. Ricoeur, *Tempo e racconto. Vol. 1, Il tempo raccontato*, trad. it. a cura di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1989, 91.

⁶ L’analisi di alcuni degli autori qui trattati è stata approfondita nel corso della mia tesi di dottorato, *Journeys into the Wilderness of Time. Individuo e tempo nella narrativa di Kurt Vonnegut, Jr. e Don DeLillo*, 2019.

gli sia stata preclusa la possibilità di coltivare il linguaggio. Nelle parole di Stillman prendono forma contemporaneamente il linguaggio del trauma e il trauma del linguaggio, poiché il suo modo di esprimersi assomiglia più alla lettura incerta di un telegramma mal scritto che a ciò che si definisce ‘parlare’. È una creatura improbabile, Peter Stillman, vestito di bianco dalla testa ai piedi e sopravvissuto a traumi inenarrabili.

Il colore bianco dell’abito (e della pelle persino), così come l’uso inconsueto della parola, sono due elementi caratteristici anche di un altro personaggio letterario creato anni dopo dalla penna di Don DeLillo, Mr. Tuttle, anche se le differenze che li separano sono enormi. È sufficiente mettere a confronto un estratto del discorso di Stillman con le parole di Mr. Tuttle per comprenderne la distanza:

Thirteen years, they said. That is perhaps a long time. But I know nothing of time. I am new every day. I am born when I wake up in the morning, I grow old during the day, and I die at night when I go to sleep. It is not my fault.⁷

Peter Stillman è vittima di un folle esperimento del padre, che lo ha rinchiuso in una stanza buia e maltrattato ripetutamente per anni: l’obiettivo era di fare sì che il bambino dimenticasse la lingua degli uomini e diventasse terreno fertile per apprendere quello che viene chiamato “God’s language”. L’uomo che Quinn ha di fronte è un sopravvissuto che tenta faticosamente di riappropriarsi della parola e, attraverso di essa, del tempo, ma con risultati incerti e sconnessi.

Mr. Tuttle, al contrario, è una creatura aliena al tempo degli uomini: le sue parole appaiono incomprensibili agli occhi di Lauren, la protagonista di *The Body Artist*, perché giungono da molto lontano, sono il prodotto di una cultura del tempo completamente altra rispetto a quella umana. Passato, presente e futuro non fanno parte del suo mondo nel modo in cui l’essere umano è abituato a pensarli: la sua casa è nell’istante dell’Aion, quel “presente senza spessore”⁸ paradossale che sovverte le categorie temporali cronologiche e diviene “puro momento perverso”. Mr. Tuttle parla la lingua della *wilderness of time*, il suo habitat naturale:

“Being here has come to me. I am with the moment, I will leave the moment.
Chair, table, wall, hall, all for the moment, in the moment. It has come to me.

⁷ P. Auster, *The New York Trilogy*, London, Faber and Faber, 2011, 18-20.

⁸ Deleuze, 147-150.

Here and near. From the moment I am gone, am left, am leaving. I will leave the moment from the moment.”

[...]

“Coming and going I am leaving. I will go and come. Leaving has come to me. We all, shall all, will all be left. Because I am here and where. And I will go or not or never. And I have seen what I will see. If I am where I will be. Because nothing comes between me”.⁹

In quanto creatura al di fuori del tempo cronologico, Mr. Tuttle incarna l’istante aionico,¹⁰ all’interno del quale frammentarietà e unità trovano un equilibrio paradossale ma necessario. In esso, le forme del tempo “esteriore” e del tempo “interiore” si compenetrano a vicenda, senza prevaricazione. Una simile operazione è al di fuori delle possibilità dell’individuo, ma la tensione verso di essa è un bisogno intrinseco alla coscienza umana e l’arte costituisce l’unica approssimazione possibile in questa direzione. Le implicazioni di questa condizione esistenziale prettamente umana vengono affrontate da Auster nel celebre passaggio di *City of Glass* in cui il personaggio di Peter Stillman Sr. riflette sulla figura di Humpty Dumpty in *Through the Looking Glass* di Carroll: “Humpty Dumpty: the purest embodiment of the human condition. [...] What is an egg? It is that which has not yet been born. A paradox, is it not? [...] And yet, he is alive – make no mistake. We know that because he can speak. More than that, he is a philosopher of language”.¹¹ Padroneggiare l’arte della parola, però, non è sufficiente a tutelare né Humpty Dumpty né l’uomo dalle conseguenze della caduta:

For all men are eggs, in a manner of speaking. We exist, but we have not yet achieved the form that is our destiny. We are pure potential, an example of the not-yet-arrived. For man is a fallen creature – we know that from Genesis. Humpty Dumpty is also a fallen creature. He falls from his wall, and no one can put him back together again – neither his king, nor his horses, nor his men. But that is what we must all now strive to do. It is our duty as human beings to put the egg back together again.¹²

⁹ D. DeLillo, *The Body Artist*, London, Picador, 2011, 79-80.

¹⁰ Deleuze, 132, 147–150.

¹¹ Auster, 81.

¹² Ivi, 82.

Il passaggio è rivelatore della concezione austeriana del linguaggio ed è denso di risvolti che vanno ben al di là della pura sperimentazione stilistica della *meta-detective fiction*. Il paragone con la figura di Humpty Dumpty ritrae l'uomo come creatura costantemente "in potenza" eppure sempre già vittima della biblica caduta, un'immagine nella quale entrano in gioco anche le anomalie nella percezione del tempo che si è detto essere caratteristiche della seconda metà del Novecento. Auster si interroga su limiti e possibilità della forza creatrice che l'umanità esprime attraverso il linguaggio, quasi a voler conciliare un antico sentimento millenarista di stampo puritano (come sembrano sottintendere i riferimenti ai concetti di 'destiny' e 'not-yet-arrived') con la lyotardiana condizione postmoderna¹³ e lo sgretolarsi dell'identità individuale e collettiva. Soprattutto, l'atto di ricomporre i frammenti implica la consapevolezza che il risultato sarà qualcosa di nuovo, lontano dall'armonia perfetta e uniforme dell'uovo, ma non per questo peggiore: la nuova forma includerà i segni della caduta, le crepe, gli interstizi, potrà forse apparire più fragile dall'esterno, ma sarà stata resa più solida da una storia.

Uno scenario di frammentazione e alienazione se possibile ancora più disperato è quello ritratto da Cormac McCarthy in *The Road*, in cui i protagonisti, padre e figlio, si aggirano per un mondo devastato da morte e decomposizione. *The Road*, come nota Petrelli "mostra il tentativo disperato di fuggire le costrizioni indotte, rappresentate in senso spaziale da un intero pianeta morente: l'apoteosi cosmica dell'anti-pastorale".¹⁴ Abbandonati all'interno di una dimensione spaziale ed esistenziale letteralmente post-apocalittica e senza tempo, i personaggi di *The Road* incarnano l'incapacità della coscienza traumatizzata di proiettare un qualsivoglia futuro di fronte a sé, così come si può notare nel passaggio che segue: "The day providential to itself. The hour. *There is no later. This is later.* All things of grace and beauty such that one

¹³ In quella che è forse la sua opera più nota, Lyotard traccia i caratteri di quella che chiama, appunto, "condizione postmoderna" e ne esamina attentamente i diversi saperi. Proprio nella sezione dedicata al "sapere narrativo" trova spazio un'interessante riflessione sul rapporto tra narrazione, memoria e temporalità: "Un quarto aspetto del sapere narrativo meriterebbe di essere analizzato accuratamente: la sua influenza sul tempo [...] Esso presenta una proprietà sorprendente: nella misura in cui il metro prevale sull'accento nelle contingenze sonore, parlate o no, il tempo cessa di essere il supporto della registrazione mnemonica e si trasforma in un battito immemorabile", F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2014, 43.

¹⁴ M. Petrelli, "A Southern Mode of the Imagination": spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 2017, 116.

holds them to one's heart have a common provenance in pain. Their birth in grief and ashes"¹⁵ (corsivo mio). *The Road* mette in scena il dramma della sopravvivenza, in un paesaggio fisico e mentale che non sembra offrire salvezza all'umanità, e in cui il tempo sembra esistere solo per contare i giorni che separano dalla fine inesorabile. Nonostante ciò, o forse proprio per questo, è la dimensione teleologica a emergere infine come preponderante, che caratterizza i personaggi come dotati della capacità di ricomporre il presente, ed è esemplificata dalla metafora del fuoco:

We're going to be ok, aren't we Papa? Yes. We are.
And nothing bad is going to happen to us. That's right.
Because we're carrying the fire.
Yes. Because we're carrying the fire.¹⁶

Il fuoco può venir letto anch'esso come immagine del presente aionico senza spessore, effimero ma vivo, che assolve alla funzione simbolica di illuminare la *wilderness*, trovare un senso (da intendere sia come 'direzione' che come 'significato', e nel quale si può leggere una chiara ascendenza puritana) all'interno della temporalità caotica a frammentaria del trauma.

3. Tempo presente e tempo umano

I percorsi cognitivi caratteristici della dimensione traumatica non sono necessariamente da individuare in termini di eccezionalità ma, in particolar modo oggi, trovano espressione all'interno di una quotidianità straniante, in bilico tra tempo cronologico e tempo aionico. Nel tempo del trauma, l'incapacità della coscienza di afferrare l'istante, produce uno sconforto silenzioso ma devastante, di cui DeLillo offre una minuziosa definizione in *The Body Artist* attraverso la descrizione di un evento insignificante, ossia, l'impressione (che si rivela errata) della caduta di una graffetta dal tavolo:

You stand at the table shuffling papers and you drop something. Only you don't know it. It takes a second or two before you know it and even then you know it only as a formless distortion of the teeming space around your body. But once you know you've dropped something, you hear hit the floor, belatedly. The sound makes its way through an immense web of distances. You hear

¹⁵ C. McCarthy, *The Road*, New York, Knopf, 2006, 56.

¹⁶ Ivi, 83.

the thing fall and know what it is at the same time, more or less, and it's a paperclip. You know this from the sound it makes when it hits the floor and from the retrieved memory of the drop itself, the thing falling from your hand or slipping off the edge of the page to which it was clipped. It slipped off the edge of the page. Now that you know you dropped it, you remember how it happened, or half remember, or sort of see it maybe, or something else. The paperclip hits the floor with an end-to-end bounce, faint and weightless, a sound for which there is no imitative word, the sound of a paperclip falling, but when you bend to pick it up, it isn't there.¹⁷

Il momento, nella sua apparente semplicità, raccoglie in sé il malessere che pervade la coscienza quando si accorge di avere strumenti inadeguati a codificare la realtà. È questo il caso anche della discordanza temporale e cognitiva scatenata da un trauma, nella quale non è più possibile distinguere tra ciò che viene percepito e ciò che realmente è: il presente sembra svanire, offuscato e schiacciato da un tempo molto più oscuro. L'incomprensibile, l'inafferrabile, l'irrappresentabile vivono al di fuori del tempo storico e quando vi entrano in contatto sembrano cancellarlo, consegnarlo alla *wilderness*. Nel trauma si materializza un'impossibilità che è essenzialmente impossibilità di comprendere, e superare un trauma significa, prima di ogni altra cosa, ritrovare gli strumenti per dare forma e senso al presente e per riconquistare la consapevolezza del proprio posto nel tempo umano. Quest'ultimo, forse, non andrà mai d'accordo con il tempo "immobile" della fisica, ma consente all'individuo di tessere quelle narrazioni tramite le quali comprendere sé stesso nel mondo e riconoscere nella propria esistenza un processo creativo, di arricchimento di consapevolezza.

I romanzi fin qui trattati rivendicano, anche nelle situazioni disperate, proprio il valore della creatività come strumento prezioso di consapevolezza e intrinseco alla natura umana. Lo sa bene Vonnegut, che in *Timequake* inscena lo scambio di battute surreale, malinconico e al contempo carico di umanità tra due vecchi scrittori, sé stesso e Kilgore Trout. Quest'ultimo è intento a ripercorrere l'incredibile espansione dell'universo, e si sofferma a riflettere su come la luce abbia in qualche modo perso importanza all'interno del cosmo, poiché "[it] is no longer fast enough to make any trips worth taking in even the most unreasonable lengths of time".¹⁸ Si rivolge quindi a Vonnegut e gli

¹⁷ DeLillo, *The Body Artist*, 95-96.

¹⁸ K. Vonnegut, *Timequake*, New York, Vintage Books, 1998, 212.

chiede di individuare “two twinkling points of obsolete light in the sky above us”;¹⁹ può scegliere liberamente, l’importante è che si tratti di due punti *lampeggianti* (‘twinkling’). Vonnegut promette di eseguire diligentemente il compito e sceglie due puntini luminosi, con evidente soddisfazione di Trout, che gli chiede quindi di osservare intensamente prima uno e poi l’altro punto e, infine, di quantificare quanto tempo quest’azione abbia richiesto. Non più di un secondo, risponde Vonnegut, al che Trout prosegue:

“Even if you’d taken an hour,” he said, “something would have passed between where those two heavenly bodies used to be, at, conservatively speaking, a million times the speed of light.”

“What was it?” I said.

“Your awareness,” he said. “That is a new quality in the Universe, which exists only because there are human beings. Physicists must from now on, when pondering the secrets of the Cosmos, factor in not only energy and matter and time, but something very new and beautiful, which is *human awareness*.”

[...] This was his finale: “I have thought of a better word than *awareness*,” he said. “Let us call it *soul*”.²⁰

L’esperimento serve a Trout/Vonnegut per offrire al lettore la propria versione di cosa sia la *human awareness* e di quanta importanza essa abbia non soltanto per la vita umana ma per l’interesse del Cosmo. È proprio grazie a quest’ultima, infatti, che l’individuo può riconoscere nella *wilderness of time* un luogo “abitato”, nel quale intraprendere un percorso di arricchimento, sebbene tortuoso e spesso doloroso, e in cui ritrovare un senso sia nel mondo che nella propria esistenza.

4. Conclusioni

In America oggi sono svariati i romanzi e i generi in cui il tema della ricerca dell’identità e di una nuova consapevolezza individuale passa attraverso una *wilderness experience* nel tempo. Basti pensare al *9/11 novel* (di cui *Falling Man* di DeLillo è un chiaro esempio) o alla nuova narrativa distopica, fino al genere denominato *Southern Gothic* (si pensi ad autrici quali Jesmyn Ward, Sara Taylor, o C. E. Morgan), in cui l’incombere del passato e la disperazione del presente concorrono a definire un’identità complessa e sofferta. A questo

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, 213-214.

proposito, in *Twenty-First-Century Fiction*, Peter Boxall riflette sul fatto che “if the novel tells us anything about the future, it tells us that the future arrives in an untranslated form, that to think about the future is to think about a time for which we have no vocabulary and no measure, and one which resists the imposition of any narrative, any story of historical development”.²¹ In un panorama simile, gli autori sopramenzionati non tentano improbabili previsioni rispetto a un futuro nel quale proiettare, alternativamente, fiducia o disperazione.

La narrativa americana contemporanea si fa spesso testimone di come, a dire il vero, non sia soltanto il futuro a giungere in una “untranslated form” ma il tempo nella sua interezza: la *wilderness of time*, in cui trovano alloggio le diverse forme della temporalità e che costringe la coscienza a fare i conti con l’ignoto, l’infinitamente grande e l’infinitamente piccolo, e a cercare i mezzi con cui potersi esprimere in maniera creativa al loro interno. Non vi è modo di misurare o descrivere tutto il tempo, come non vi è modo di spiegare la discrepanza tra tempo umano e tempo della fisica, tuttavia, attraverso l’arte è possibile sopravvivere alla *wilderness* e rivendicare all’umanità il presente. Grazie all’arte, l’individuo può osservarsi da molto lontano eppure molto nel profondo e intraprendere un percorso allo stesso tempo collettivo e personale. Tale percorso rende possibile, anche se solo per la durata del libro, dello spettacolo, del brano, riconciliare tempo in-umano e tempo umano e dare vita così a quella “mescolanza opportuna di elementi diversi” (*kairós*)²² che è l’unica dimensione nella quale l’esistenza umana si realizza compiutamente e trova il proprio senso.

²¹ P. Boxall, *Twenty-First-Century Fiction. A Critical Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 214.

²² La definizione del concetto di “*kairós*” è tratta da G. Marramao, *Kairós. Apologia del tempo debito*, Bari, Laterza, 1992, 98–99.

CAROLA CARLINO

Pannelli narrativi. L'impiego dei *tempora* nei percorsi museali

Abstract

Il presente lavoro nasce da una riflessione condotta in ambito museale e volta a stabilire l'intensità della peculiare narrazione non parlata che si dipana nei pannelli esplicativi, guide e accompagnatori silenti che supportano ogni percorso espositivo. Sia che si tratti di mostre temporanee, sia che si assista ad allestimenti permanenti, la trasmissione delle informazioni è garantita tanto dall'organizzazione dello spazio, quanto da quei "testi di servizio", i quali possono variare in lunghezza e spessore contenutistico, nella misura in cui forniscono informazioni necessarie a contestualizzare l'opera, o invece creano un vero e proprio tessuto narrativo. L'intento dello studio è quello di misurare tale "tasso di narratività" tenendo conto delle funzioni del tempo nel testo, della presenza e dell'incidenza delle risorse legate all'aspettualità verbale. L'analisi è stata condotta sulla scorta delle considerazioni di Harald Weinrich e dunque facendo attenzione, nel contesto comunicativo, non solo al tempo e all'aspetto che determinano l'uso del verbo di un testo, ma soprattutto al *tempus*, cioè al ruolo di segnale linguistico-testuale che il verbo ricopre nel processo comunicativo stesso.

1. Introduzione

L'*International Council of Museums* (ICOM) definisce il museo come "un'istituzione permanente, senza scopo di lucro, al servizio della società e del suo sviluppo, aperta al pubblico e che compie ricerche riguardanti le testimonianze materiali dell'uomo e del suo ambiente, le raccoglie, le conserva, le comunica e soprattutto le espone ai fini di studio, di educazione, di diletto". Delle cinque attività¹ riconosciute dall'ICOM la più importante è, secondo questa declaratoria, la comunicazione, il cui processo è di vitale importanza per il conseguimento di obiettivi strategici e organizzativi. Quando si parla di comunicazione in ambito museale si deve tener conto di alcune criticità che la interessano e che riguardano in particolar modo il ruolo dei visitatori, i quali, per quanto spesso considerati semplici recettori passivi di messaggi culturali, sono il principale oggetto di interesse dei "Museum Studies".

¹ <http://www.icom-italia.org/definizione-di-museo-di-icom/>.

L'espressione coniata da Simmons per indicare un settore della museologia allude al ruolo e alle funzioni svolte dal museo, di raccolta, di conservazione e di comunicazione del patrimonio nei confronti di una comunità di fruitori che si vuole collocare all'interno di un circuito che permetta loro di dialogare e interpretare i messaggi e i contenuti culturali veicolati.

Per fare sì che una comunicazione di questo tipo sia efficace, è importante che l'intero processo si fondi su una dialettica che coinvolga in modo virtuoso tre figure principali, ovvero chi produce gli oggetti, chi li espone e chi va a vederli. Secondo Baxandall² si tratta di tre soggetti che svolgono ruoli parimenti attivi, in quanto tutti portatori di idee, valori e obiettivi.

Si deve tener presente, inoltre, che la comunicazione museale può essere caratterizzata da un'ampia disomogeneità espositiva, riguardante sia gli strumenti di trasmissione delle informazioni sia i livelli di fruizione, e che tale disomogeneità corrisponde a un'eguale diversificazione del pubblico che va a visitare i musei. La strategia comunicativa è molto importante per le istituzioni culturali, e a proposito di un museo si può affermare che se esso non comunica rischia di porre una barriera nei confronti del pubblico, in quanto si preclude la possibilità di stabilire un dialogo con gli utenti e si autocondanna all'invisibilità. Questo aspetto riguarda anche la digitalizzazione del patrimonio culturale, nonché la necessaria comunicazione online che tutte le istituzioni culturali sono tenute a effettuare, per divulgare, sui social media o attraverso un sito web ufficiale, il contenuto delle esposizioni, eventi in programma, informazioni pratiche (accessibilità, prezzo del biglietto, scontistica), per garantirsi un coinvolgimento attivo del pubblico e guadagnare una più vasta e qualificata fetta di utenti. È dunque fondamentale che una proficua iniziativa di comunicazione digitale sia supportata da una strategia appropriata che non si traduce soltanto nella trasposizione del contenuto da una forma di comunicazione tradizionale a una innovativa e potenziale, bensì nella messa a punto di nuove forme espressive in grado di rendere l'argomento indimenticabile. Il raggiungimento di tale obiettivo è perseguibile principalmente con una buona base di storytelling, su cui evidentemente si fonda la struttura di un museo, e che può essere modulato sia attraverso una esposizione di sole immagini e oggetti, sia con il corredo di testi di natura verbale. A proposito del secondo caso, è bene tenere a mente che i testi sono dei piccoli nodi che nella loro complessità formano il filo conduttore della "storia" e dunque essi devono esser scritti con le parole adeguate: si suggerisce una minima dose di retorica e di enfasi nella misura in cui si prediligono termini semplici e chiari, capaci di esprimere, senza

² M. Baxandall, "Intento espositivo", in *Culture in mostra: poetiche e politiche dell'allestimento museale*, in I. Karp e S. D. Lavine, Bologna, Clueb, 1995.

troppi giri di parole, fenomeni anche complessi a un *target* eterogeneo. L'insieme dei destinatari va immaginato come un insieme di singoli individui aventi ognuno proprie caratteristiche diverse, che riguardano l'età, la preparazione culturale, l'estrazione sociale, gli stili di apprendimento, gli obiettivi e gli interessi personali: l'approccio da parte dell'istituzione deve necessariamente tenere conto di questi aspetti come un *unicum* e fare in modo che l'esperienza della visita si adegui ai vari fattori e che questi definiscano al contempo l'atteggiamento dei visitatori stessi.³ Tuttavia bisogna precisare che, in questo contesto, l'atto del narrare diventa pratica del racconto, di condivisione e di mediazione, di emersione di un nuovo significato per gli oggetti del passato, scegliendo come punti di partenza esperienze concrete, memorie e singole interpretazioni che cooperano affinché le tradizioni, le storie e i patrimoni culturali altrui non vengano dimenticati, ma rivivano in nuove storie stratificate e sedimentate.

Nel suo saggio intitolato "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov", Benjamin scrive: "Il narratore è la figura in cui il giusto incontra sé stesso",⁴ e in un'epoca in cui il grande filosofo avverte e soffre la morte della narrazione, dovuta prima di tutto al solipsismo generato dal romanzo, individua nel narratore "l'uomo nella cui voce risuona il mondo intero", responsabile per la comunità e custode di saperi e tradizioni codificati in vicende riconoscibili. Se ci si riflette, è proprio questo il ruolo che un museo deve svolgere nei confronti della comunità: deve cioè saper narrare, continuare a essere un baluardo e luogo fisico di incontro e di aggregazione, contro la frammentazione e l'entropia culturale che caratterizzano il nuovo scenario antropologico. Ancor di più, se si pensa alle moderne società multiculturali, ci si aspetta da un museo che esso sia capace di rinnovare il rapporto con i propri interlocutori e visitatori e che sia un motore nel favorire lo sviluppo di una nuova cultura dell'inclusione sociale e della partecipazione alla vita culturale della società. Questa prospettiva è dominante soprattutto quando si visita un museo etnografico, dove l'allestimento inscena, al cospetto di un pubblico di fruitori, un dialogo tra culture realizzato entro la dimensione spaziale e temporale. Tutte le mostre etnografiche, afferma Carlo Nobili, sono comunicative.⁵

³ L. Solima, *Il museo in ascolto. Nuove strategie di comunicazione per i musei statali*, Cosenza, Rubbettino Editore, 2012.

⁴ W. Benjamin, *Angelus Novus: Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962, 274.

⁵ C. Nobili, "Etnografie, Comunicazione e modi della Comunicazione Museale", in *Lares*, LXIII (1997), 442.

2. Caso di studio

In una messa in scena museale, sia essa temporanea o permanente, si mettono necessariamente insieme lo spazio e il tempo, al fine di ottenere un tempo spazializzato attraversato dal flusso delle informazioni. Il sentimento del tempo si dipana attraverso due direzioni: da un lato il tempo effettivamente impiegato durante la visita; dall'altro la dimensione cronologica che gli oggetti esposti riproducono. A partire da queste considerazioni, si è scelto come caso di studio il corpus di pannelli esplicativi che hanno costituito la mostra "Irish in Italy. Irish Literature and Politics in Italy in the First Half of the Twentieth Century",⁶ inaugurata nel dicembre 2016 presso l'University of Notre Dame Rome Global Gateway di Roma e riproposta successivamente in altri luoghi della penisola come mostra itinerante. È il risultato di uno dei progetti di ricerca del programma internazionale "Marie Curie", di cui allora l'organizzatore, il napoletano Antonio Bibbò, era assegnista: come è noto, i progetti europei di questo genere prevedono anche un momento di *dissemination* e di *exploitation* dei risultati scientifici conseguiti, in un'ottica pertanto simile a quella di cui si è già vista la funzione cruciale nella *mission* delle istituzioni museali.

La mostra nasce in occasione della commemorazione dell'evento dell'*Easter Rising* del 1916, che segnò l'inizio del processo di indipendenza irlandese. Il centenario della rivolta si propone come momento ideale per riflettere sull'ultimo secolo di storia irlandese e sui rapporti tra l'Isola di Smeraldo e il resto d'Europa.

Il primo approccio dell'utente con la mostra è affidato alla comunicazione *online*; appare dunque opportuno in questa sede riportare integralmente il testo in questione, invitando il lettore a prestare attenzione ai *tempora* utilizzati e a una ricercata alternanza fra passato remoto, presente e futuro che, come si vedrà meglio più avanti, non obbedisce solo a ragioni di *variatio* sintattica, bensì mira a un'autentica modulazione tonale e alla configurazione complessa di una prospettiva storica:

Il movimento rivoluzionario nacque e fu portato avanti con un'essenziale partecipazione di poeti e drammaturghi impegnati nella rinascita, politica e culturale, dell'Irlanda. I nomi di Pearse, Yeats, Synge, Lady Gregory, così come quelli di Sean O'Casey e James Stephens restano indissolubilmente legati al Rinascimento celtico e a quel variegato fronte ribelle che portò l'isola a liberarsi dal dominio coloniale.

⁶ Si ringrazia Antonio Bibbò per aver fornito il materiale preparatorio alla mostra.

Gli stretti rapporti tra Italia e Irlanda non si limitano alla presenza di Joyce a Trieste e a Roma, dove l'autore di Dublino trascorre una gran parte del suo autoimposto esilio continentale. Fin dai primi anni del secolo, l'Italia si mostra particolarmente ricettiva nei confronti tanto della letteratura quanto della politica irlandese. A precursori come il futuro antifascista Mario Borsa, che già nel 1906 dedicava pagine decisive al teatro nazionale d'Irlanda, si affiancano gli ecclesiastici come Ernesto Buonaiuti e i rettori dell'Irish College di Roma, una presenza cruciale per la nascente diplomazia irlandese nello Stivale.

E sono questi gli anni in cui il comasco Carlo Linati intraprende il suo coraggioso, benché talvolta incerto, viaggio nella letteratura irlandese. Linati importa in Italia i drammaturchi dell'Abbey Theatre e il modernista Joyce, rivisita lo Sterne foscoliano e dà vita, assieme a Enzo Ferrieri, a "Il Convegno", una delle riviste più importanti per la diffusione della letteratura irlandese in Italia negli anni Venti.

Un ruolo che sarà poi ricoperto dal Dramma di Lucio Ridenti, soprattutto durante la Seconda Guerra Mondiale, quando il rapporto tra Irlanda e Italia vivrà un periodo d'oro durante il quale la belligeranza (militare e di propaganda) contro il Regno Unito innescherà una maggiore consapevolezza della specificità culturale irlandese.

In quegli anni, il palcoscenico in particolare diventa un campo di battaglia in mano a uomini di teatro come Anton Giulio Bragaglia e Paolo Grassi, il quale adotterà gli irlandesi per stimolare la rinascita della scena teatrale italiana dopo il fascismo. Sono anni in cui la letteratura irlandese in Italia vive una seconda giovinezza dopo gli esperimenti pionieristici di Linati e si presenta

quanto mai variegata e sorprendente: da una parte gli "europei" Joyce, Shaw e Wilde, dall'altra i "veri irlandesi" Yeats, Synge, O'Casey, e per finire i cosiddetti "oriundi" come Eugene O'Neill. Con questi, si confrontano i maggiori letterati italiani del tempo, da Pavese a Montale, da Gian Dàuli a Emilio Cecchi, fino ai giovanissimi Pasolini e Manganelli.

Nei circa cinquant'anni di questo rapporto si pongono le basi per una frequentazione tra Italia e Irlanda che resterà forte fino al Ventunesimo secolo, in cui l'Italia non smetterà di rivedersi nell'Irlanda, di sposarne la marginalità e l'ardore politico, di riverirne lo spirito rivoluzionario e di riconoscersi nelle sue battaglie provando, spesso invano, a mantenere uno sguardo distaccato. Ma "questa benedetta Irlanda esercita sempre un certo fascino romantico e suggestivo su quanti ne fanno la conoscenza; né io stesso, malgrado ogni mia migliore intenzione, credo di esservi del tutto sfuggito." (Mario Borsa, *La tragica impresa di Sir Roger Casement*).

La mostra *Irish in Italy* segue due linee principali: da una parte la lunga e sanguinosa storia dell'indipendenza irlandese e le versioni che di questa sono state presentate in Italia nei primi decenni del Novecento; dall'altra la storia della sorprendente rinascita letteraria irlandese e della sua diffusione e ricezione, prima nell'Italia liberale e poi in quella fascista.

Il rapporto tra Italia e Irlanda durante la prima metà del Novecento si tradusse infatti in una serie di avvenimenti e pubblicazioni che raccontano come lo Stato Libero d'Irlanda si sia progressivamente imposto tra noi quale entità autonoma tanto da un punto di vista culturale quanto politico. L'Italia, in quegli stessi anni, stava vivendo una profonda mutazione politica e culturale, con la conclusione del processo risorgimentale e la successiva dittatura fascista.

La mostra prova a dar conto di questo complesso rapporto, del suo andamento oscillante nei primi cinquant'anni del Novecento e dei rispecchiamenti tra il panorama letterario e il sistema politico che caratterizzarono, e spesso favorirono, gli scambi tra le due nazioni. L'intreccio tra letteratura ed esigenze politiche nell'emergere di una letteratura propriamente nazionale in Irlanda illumina così anche pagine poco note della nostra storia politica e culturale.

Nel 1916, la Rivolta di Pasqua segnò l'inizio del processo di indipendenza irlandese. Il centenario della rivolta si propone come momento ideale per riflettere sull'ultimo secolo di storia irlandese e sui rapporti tra l'Isola di Smeraldo e il resto d'Europa.⁷

3. Metodologia

Come si è detto, la mostra ha un'organizzazione molto essenziale e funzionale: essa è materialmente costituita da cinque pannelli, per un totale di ventuno didascalie alle quali si aggiunge la rappresentazione grafica di una mappa recante gli spostamenti effettuati da alcuni autori irlandesi attraverso l'Italia, all'inizio del secolo scorso.

L'esposizione è stata allestita in modo da essere percepita come un flusso continuo di informazioni, ma allo stesso tempo si può chiaramente individuare la suddivisione interna: da un lato l'aspetto propriamente storico, dall'altro quello culturale e letterario. Le due componenti si incontrano e si mescolano a metà sequenza, cioè nel terzo pannello, dove la riflessione sulle condizioni della produzione teatrale postbellica, richiamando alcuni aspetti del contesto fascista italiano e rivoluzionario irlandese (di cui si parla nel pannello precedente), apre la strada alla presentazione di Oscar Wilde e di tutto il Parnaso di poeti irlandesi che seguono. I pannelli sui quali l'analisi è stata condotta offrono una narrazione in lingua italiana e inglese, e il bilinguismo diventa terreno fertile per poter condurre una ricerca comparata circa il diverso utilizzo dei tempi verbali, facendo riferimento in particolare alla potenza espressiva mediata dalla scelta dei *tempora* stessi.

⁷ <https://irishingitaly.wordpress.com/la-mostra-2/>.

La prima parte dei testi è volta a introdurre la cornice storico-politica e gli eventi di cui si parla; i pannelli di questa sezione sono così intitolati: “Introduction”, “The Easter Rising”, “Ireland and Fascist in Italy”.

In contesto introduttivo, da un primo confronto tra il testo italiano e quello inglese, si evince fin da subito una notevole differenza d’uso dei tempi verbali impiegati:

Fin dai primi anni del secolo, l’Italia si mostra particolarmente ricettiva nei confronti dell’Irlanda. A precursori come Mario Borsa, che già nel 1906 dedicava pagine decisive al teatro nazionale d’Irlanda, si affiancano gli ecclesiastici come Ernesto Buonaiuti e i rettori dell’Irish College di Roma, una presenza cruciale per la nascente diplomazia irlandese nello Stivale.

In queste prime poche righe introduttive si trovano nell’ordine i seguenti tempi verbali: *presente* (“simostra”), *imperfetto* (“dedicava”) e nuovamente *presente* (“si affiancano”). Nella versione italiana è evidente la ricerca di una modulazione differenziata nella direttrice delle nozioni di Harald Weinrich di “metafora verbale” e di “rilievo narrativo”: tale ricerca ha come risultato l’individuazione di un *tempus* laddove il lettore si aspetterebbe che ne venisse collocato un altro, al fine di dar vita a un testo costruito su diversi livelli di intonazione.

Nel corrispondente testo inglese si legge:

Since the early years of the twentieth century, Italy has shown itself to be particularly receptive to Ireland. As well as pioneers like Mario Borsa, who in 1906 was already devoting substantial attention to Irish national theatre, there were clergymen like Ernesto Buonaiuti and the rectors of the Irish College in Rome, who formed a crucial presence for the fledgling Irish-Italian diplomacy.

È significativo che tale diversità temporale e verbale venga resa nel testo inglese mediante un uso peculiare dei tempi passati: il *present perfect* (“has shown”) è la traduzione del primo presente italiano, e viene qui usato con l’intento di indicare un’azione avvenuta nel passato, ma in un momento non ben preciso, secondo un processo continuo che ha prodotto conseguenze nello stato cronologico successivo. Come ha puntualmente precisato Otto Jespersen, “The Preterit refers to some time in the past without telling anything about the connexion with the present moment, while the Perfect is a retrospective

present, which connects a past occurrence with the present time, either as continued up to the present moment or as having results or consequences bearing on the present moment".⁸

Dall'analisi della forma verbale inglese si può ricavare la funzione espletata dal presente che si ritrova nella prima riga del testo italiano: ciò che a primo impatto potrebbe definirsi un presente storico ha, a mio avviso, un valore imperfettivo progressivo, poiché sembra riferire un'azione compiuta nel passato, ma in modo, per l'appunto, progressivo.

Il tempo *imperfetto* nel testo italiano è usato come a volere certamente indicare un'azione avvenuta nel passato; ma, diversamente dall'altro tempo narrativo, il *passato remoto*, non designa un evento di un passato puntuale, bensì un'attività che è cominciata ed è proseguita in un diverso scenario cronologico, mentre tutto il resto si compie in un modo istantaneo. Nel caso della lingua inglese, per poter rendere in modo almeno percepibile tale sfumatura semantica, si è deciso di adottare il *past continuous*, corredato dall'avverbio di frequenza *already* che suggerisce proprio la percezione di un evento che era già in corso. Infine, all'ultima voce verbale coniugata al tempo *presente* nell'estratto del testo italiano, che assume in sé il valore storico-cronachistico, risponde l'uso del *past simple*, interpretabile con una generica propensione, nei testi narrativi inglesi, a utilizzare il *past tense*.

Continuando a visitare l'esposizione, si arriva alla seconda sezione, quella destinata a divulgare alcuni aspetti della cultura irlandese: in apertura si trova un pannello dedicato alla trattazione del teatro irlandese in quegli anni, e il discorso si sviluppa fino a un approfondimento su come le circostanze belliche abbiano condizionato la libertà espressiva della drammaturgia, per arrivare, infine, a una zoomata su tre delle principali personalità della letteratura irlandese dell'epoca: Oscar Wilde, William Butler Yeats e James Joyce.

È proprio dal pannello dedicato a quest'ultimo che conviene prendere l'esempio per mostrare pienamente come la scelta dei tempi verbali sia qui diversa rispetto a quella registrata nella prima parte. Nella seconda sezione, infatti, si nota un uso frequente e perfettamente alternato dei tempi *presente e futuro*:

La vita di James Joyce è intrecciata all'Italia in maniera indissolubile. Lasciata Dublino nel 1904, il giovane James si reca a Pola e poi Trieste come insegnante di inglese presso la BerlitzSchool.

⁸ O. Jespersen, *Essential of English Grammar*, New York, NY, Henry Holt & Co, 1993.

Per quanto concerne il significato attribuito al primo tempo verbale, si può affermare, quasi senza alcuna ombra di dubbio, che sia di natura cronachistica, in quanto si vuole registrare un dato di fatto: James Joyce è stato effettivamente e fortemente legato alla cultura italiana. Tuttavia, la ridotta estensione della prima frase potrebbe suggerire anche che si tratti di una scelta diversa, che si voglia cioè utilizzare un tempo verbale che possa riassumere e anticipare ciò che trova spiegazione in seguito. Del resto, il tempo verbale *presente* è quello maggiormente usato per l'appunto nei riassunti, da quelli dei testi letterari a quelli dei testi narrativi.

Il paragrafo prosegue in questo modo:

Nel 1906, Joyce avrà modo di passare 7 mesi e 7 giorni a Roma, dove avrà l'idea dell'Ulisse epoco dopo, rientrato a Trieste, conoscerà anche Italo Svevo, col quale intesserà una proficua, per entrambi, amicizia.

Come si può notare, il resto della rete verbale è costituito da piccoli nodi di verbi coniugati al tempo *futuro*, ma che nel testo inglese rimangono schiacciati in una dimensione passata, quasi il significato di un tempo prossimo non venga minimamente percepito. La scelta di preferire il tempo verbale del *futuro* è stata a lungo analizzata e indagata, considerato anche l'impiego molto spinto, fino all'abuso, che se ne fa nel linguaggio quotidiano, e la conclusione è stata duplice: da un lato si potrebbe dire che abbia una funzione di ponte tra l'informazione nuova e la conoscenza pregressa che si suppone nel destinatario; dall'altro esprime una prospettiva anticipatrice che ha valore però soltanto nella narrazione. È quello che Weinrich definisce "futuro storiografico", sottolineando come "esso non abbia una propria dignità o autonomia verbale, ma l'acquisisca dal contesto narrativo in cui è collocato; non conta tanto il significato grammaticale, ma quello contestuale, ciò che il tempo verbale *intende* dire".⁹

4. Empatia comunicativa

Sulla base di questa ultima metafora temporale si possono svolgere ulteriori riflessioni sul senso complessivo di questa mostra che ha inteso dimostrare come effettivamente l'Irlanda tutta sia stata accolta nel pensiero e nella cultura

⁹ H. Weinrich, M. P. La Valma, P. Rubini, *Tempus: le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978, 221.

italiana producendo su di essa effetti di grande rilievo. L'esposizione ha voluto fare in modo che il pubblico ne prendesse coscienza e che tale consapevolezza fosse condivisa in modo sintetico, producendo finalmente un quadro d'insieme e quello che si può definire "canone irlandese", e al contempo in modo empatico. Un'empatia non perseguita attraverso la creazione di un ambiente "caldo", in cui aprire all'utente una dimensione di tipo immersivo e un'esperienza coinvolgente per i sensi, bensì lavorando sottilmente sulla coerenza interna, sulla sequenza e perfino sulla sintassi della narrazione consegnata ai pannelli. Ne sia prova una sfumatura che si può apprezzare nella parte finale del pannello dedicato alla trattazione del teatro irlandese e alla difficile situazione della guerra, lì dove si parla di alcune cartoline indirizzate da Carlo Linati a Gaetano Facchi:

Il destinatario di queste cartoline di Carlo Linati è Gaetano Facchi, l'editore a capo dello Studio Editoriale Lombardo. Leggiamo di progetti falliti... E leggiamo anche dell'amara delusione per gli insuccessi di Emma Gramatica nel suo *Playboy of the Western World* del 1919.¹⁰

La voce verbale "leggiamo", ripetuta anche nella frase successiva, è un interessante tentativo, messo in atto dal curatore della mostra e dunque dall'istituzione museale, di far partecipare attivamente il visitatore a questo processo di mescolanza e assorbimento, in virtù di una figura retorica ad effetto: quella che Perelman chiama "figura di comunione".¹¹ Il "noi" che parla non è qui retorico né tanto meno *maiestatis*, non è cioè inteso a frapporre una distanza tra l'istituzione e il pubblico; viceversa, costituisce l'invito rivolto al lettore a prendere parte all'esperienza della ricerca facendosi a sua volta soggetto critico e performativo. Non sorprende che la versione della mostra destinata al pubblico italiano metta in atto un rovesciamento rispetto al testo inglese, dove la focalizzazione è invece sul materiale esposto:

These postcards were sent by Carlo Linati to Gaetano Facchi, the publisher at the helm of the Studio Editoriale Lombardo. They tell us the story of projects which never came to life. . . The postcards also reveal bitter disappointment at

¹⁰ Il testo tradotto in lingua italiana è tratto dalla didascalia inserita nel pannello "Irish Theatre" della mostra.

¹¹ C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Torino, Einaudi, 2013.

the failure of Emma Gramatica's production of *The Playboy of the Western World* in 1919.¹²

In questo caso, le cartoline sono il soggetto e “noi” siamo semplicemente i destinatari; una mutazione di prospettiva che ha a che vedere con la maggiore prossimità del pubblico anglosassone, che non va quindi “accompagnato per mano” in un viaggio culturalmente lontano remoto. Più in generale, però, la scelta di fondo continua a collocarsi nell’ottica fruitiva che è peculiare dei musei etnografici: ovvero come tentativo di accompagnare in modo costante il visitatore per agevolargli la comprensione degli elementi che formano la storia e la cultura di un popolo altro e che egli può ritrovare anche nelle proprie.

A ben vedere, il perseguimento di tale obiettivo si realizza anche attraverso la veste grafica e la successione delle immagini che sono state scelte per completare l’intero tessuto narrativo. Le sequenze didascaliche sono caratterizzate da uno sfondo verde smeraldo, tipicamente irlandese, che permette al visitatore attento di individuare immediatamente il contesto di riferimento, e inoltre, quasi come se si volesse suggerire in modo sintetico il contenuto dei pannelli, alle estremità sono collocate le immagini dei principali personaggi citati che attirano l’attenzione di chi li osserva, come se si stesse ammirando un ritratto e se ne avesse la descrizione a portata di mano.

La mescolanza di fotografie ritraenti alcune personalità della scena letteraria irlandese, quali Oscar Wilde, William Butler Yeats e James Joyce, con traduttori e intellettuali italiani, tra cui Carlo Linati, Anton Giulio Bragaglia e Gian Dauli (uno dei più interessanti mediatori letterari in Italia in quegli anni, ma oggi quasi del tutto dimenticato) è significativa di un continuo tentativo teso a dimostrare la costante frequentazione tra l’Irlanda e l’Italia, durata fino al Ventunesimo secolo.

Si comprende che se i pannelli fossero costituiti soltanto da immagini, si perderebbe il significato dell’esposizione, poiché verrebbe a mancare la funzione di guida espletata dalla didascalia, che, come Keim puntualmente osserva, serve a precisare il significato della fotografia fornendo coordinate geografiche, temporali e biografiche.¹³ Seguendo ancora le riflessioni dello stu-

¹² Il testo in lingua inglese è tratto dalla didascalia inserita nel pannello “Irish Theatre” della mostra.

¹³ J. A. Keim, “La fotografia e la sua didascalia”, in *Lo spettacolo*, XIII, 1 (gennaio – marzo 1963), 3-18.

dioso, il connubio “didascalia+fotografia” è necessario a realizzare la funzione espressiva dell'immagine, in quanto “la comunicazione trasmessa da una fotografia senza didascalia rimane indecisa, imprecisata”.¹⁴ Infine, l'equilibrio bilanciato con cui le immagini sono state attentamente selezionate e collocate, inserendo in alcuni pannelli quelle più comuni e quelle meno note dell'Irlanda, garantisce una graduale accettazione e comprensione del processo di fusione tra le due culture. Le pose e i primi piani provano a tradurre la grandezza e lo spessore dei soggetti delle foto, anche se risulta irrinunciabile il supporto testuale. Come osservano Federico Ferrari e Jean-Luc Nancy, in un saggio all'interno della raccolta sul Romanzo curata da Franco Moretti, nel riflettere sulle rese degli scrittori attraverso i ritratti o le fotografie, ancora una volta ci si convince della imprescindibilità del testo dall'immagine; che, anzi, “ritratto e testo non si identificano mai, ma mai possono completamente ignorarsi”.¹⁵ Nel ritratto si trova di più e di meno di ciò che si legge nel testo, perché, se da un lato l'immagine rimane di per sé eterogenea, estranea, dall'altro il testo che la descrive, assorbe le influenze del sentire e del vedere di chi lo produce.

5. Conclusioni

È evidente che la lettura di questi pannelli non va compiuta in modo puntuale e localizzato, ma globale, facendo tesoro degli strumenti provenienti dalla linguistica testuale e anche da altre materie che, con la loro interoperabilità, concorrono a conferire il giusto spessore interpretativo ad ogni elemento che forma l'esposizione. Alla luce dell'analisi condotta fino a questo punto, si potrebbe affermare che la struttura testuale della mostra si configura come un anello di congiunzione tra i fondamenti dei *reception studies* e quelli della “imagologia”, accogliendo, dunque, i risultati della comparatistica e delle scienze sociali.

In un'ottica complessiva, si suggerisce, per l'appunto, di indagare l'intero *corpus* secondo una duplice prospettiva. Volendo essere un manifesto della storia e della cultura irlandese, esso è ascrivibile a una delle tre categorie nelle quali il francese Jean-Marc Moura ha proposto una suddivisione interna alla disciplina imagologica, ovvero la rappresentazione de *l'image d' un référent*

¹⁴ Ivi, 5.

¹⁵ F. Ferrari, J.L. Nancy, “Il ritratto dello scrittore” in F. Moretti, *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi* (Vol. 4), Torino, Einaudi, 2003, 427.

*étranger*¹⁶ – che, secondo Beller e Leerssen, “analyses the description of the Other as a historical document”¹⁷ – ma, allo stesso tempo, l’image, che è qui da intendersi come “un’entità fortemente astratta che sopravvive nella memoria, nelle narrazioni, nelle copie, nelle tracce”,¹⁸ non merita di ricevere nessun pregiudizio o stereotipo, che spesso accompagnano la riflessione su un’altra nazione. L’*image*, nell’analisi condotta da Nora Moll alla luce delle considerazioni diffuse negli anni Sessanta del Novecento, è al centro di uno studio delle attitudini mentali di una collettività, che ne segue le sue ramificazioni nel campo dell’estetico, del politico, del mediale e finanche del commerciale.¹⁹ Per il peculiare caso irlandese, insomma, si tratta di sfatare una serie di tenaci clichés, sostituendo un immaginario cristallizzato e logoro – fatto di donne dai capelli rossi e dal viso lentiginoso, di pub pittoreschi e di inesausti bevitori di birra, di un cielo cangiante e di una pioggia perenne – con una conoscenza critica, puntuale e maggiormente articolata nel tempo e nello spazio. Ancora, si tratta di precisare la “essenza” irlandese all’interno della composita identità britannica, che è da sempre propensa, per ragioni politiche ed economiche facilmente comprensibili, ad annullare le differenze ed a ridurre sotto una comprensiva egida “anglosassone” popoli diversi: cioè entità antropologiche e culturali (“soggettività collettive”, nel senso lukacsiano del sintagma) che affondano le proprie radici nell’aurora della civiltà occidentale. L’obiettivo che la mostra ha perseguito, pur nella sintesi e nella relativa ristrettezza di risorse con cui è stata allestita, è stato insomma di rappresentare per stazioni emblematiche gli snodi di una cultura prestigiosa e ricchissima: restituendo uno straordinario complesso di rapporti letterari e di cruciali scambi e osmosi artistiche (basti pensare al caso di Beckett, in specie alla sua lingua: il cosiddetto *franglais*), mettendo alla prova e in parte demistificando

¹⁶ J. Moura, “L’imagologie littéraire: tendances actuelles”, in *Perspectives comparatistes*, a cura di J. Bessière e D. H. Pageau Paris, Honoré Champion, 1999, 184.

¹⁷ M. Beller, J. T. Leerssen (a cura di), *Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey*, Amsterdam, Rodopi, 2007, 10.

¹⁸ W.T. Mitchell, *Scienza delle immagini: iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Milano, Johan & Levi, 2018, 28.

¹⁹ N. Moll, “L’imagologia interculturale nell’attuale contesto culturale e mediale”, in *Interpretare l’immagine letteraria dell’alterità: prospettive teoriche e critiche comparate*, a cura di F. Sinopoli, N. Moll, Roma, Lithos, 2018, 161.

il giudizio storiografico dello “splendido isolamento”; e così riempiendo di significati concreti e tangibili tutto quanto resta opaco nel sostantivo astratto *Irishness*.

Le identità culturali, infatti, vivono e si modificano nel tempo. Un'esposizione che miri a darne conto e insieme a misurarne l'incidenza in altri contesti deve osservarle e rappresentarle in movimento, vale a dire dinamicamente e dialetticamente: senza cadere nei rischi del riduzionismo culturale, né in quelli comportati da uno schiacciamento dei processi sopra un piano temporale privo di profondità e di storia. Ed è in questo senso che il *tempus* può venire in soccorso del *tempo*. La risorsa stilistica, apparentemente trascurabile, offerta dall'aspettualità verbale riesce, infatti, di forte efficacia: essa consente di “sfumare” i predicati verbali, operando tanto sul livello temporale propriamente detto, quanto sul soggetto di quegli stessi predicati, a cui conferisce, entro una sottile strategia retorica che coinvolge anche la sfera patica, una prospettiva più complessa e una dimensionalità dallo “spettro di variazioni” più ampio.

GIOVANNA BATTAGLINO

**‘Appunti’ sul lessico sofocleo del tempo.
Alcune immagini del tempo-χρόνος:
riflessioni e tentativi di esegesi**

Abstract

Alla metà degli anni Sessanta risale l'intuizione di Knox, che individuava nel tempo – e nella legge del tempo, che è legge del mutamento – il vero avversario degli eroi sofoclei. L'intuizione di Knox non è rimasta isolata ed è stata ripresa, in tempi recenti, fra gli altri da Guidorizzi. Muovendo da questa acquisizione della critica – che intende il tempo come dimensione e tematica pervasiva nelle tragedie superstiti di Sofocle –, il presente contributo si propone due scopi: offrire, nella prima parte, (pur senza alcuna pretesa di esaustività) una rassegna dei principali lemmi che, a vario titolo, fanno riferimento al tempo sul piano semantico, concettuale e drammaturgico; avanzare, nella seconda parte, una proposta di esegesi di alcuni, salienti passaggi, che vedono protagonista il tempo-χρόνος.

Ma di questo nostro coinquilino esistenziale, che non sappiamo se stiamo attraversando o se sia lui che ci attraversa, non conosciamo il volto.

Antonio Tabucchi¹

1. La dimensione temporale nel genere sacro e in Sofocle

Il tempo rappresenta un elemento costitutivo del genere tragico, ed anzi svolge un ruolo ‘genetico’ e strutturale per l'azione drammatica.² Nelle tragedie di Sofocle il tempo diviene tematica pervasiva, in virtù di un nuovo approccio drammaturgico, che pone al centro il singolo eroe. Per questo motivo Knox, nel lumeggiare l'*heroic temper*, individuava nel tempo il “real adversary”³

¹ A. Tabucchi, *L'oca al passo*, Milano, Feltrinelli, 2006, 72.

² Per una riflessione sul ruolo del tempo nella tragedia greca, resta imprescindibile punto di partenza J. De Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971, in particolare 9-31.

³ B. M. W. Knox, *The Heroic Temper: Studies in Sophoclean Tragedy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1964, 27.

dell’eroe sofocleo, sempre dialetticamente in lotta con l’imprevedibile mutevolezza degli eventi, al fine di conservare immutata la propria *physis*. Come ha scritto, in tempi recenti, Guidorizzi, “l’atmosfera in cui si compiono i destini dei personaggi sofoclei è quella del tempo”;⁴ pertanto, “il tempo costituisce uno degli aspetti fondamentali del suo teatro”.⁵ Il presente contributo intende, nella prima parte, offrire – pur senza alcuna pretesa di esaustività – una rassegna dei principali lemmi che, a vario titolo, fanno riferimento al tempo sul piano semantico, concettuale e drammaturgico; nella seconda parte, si propone l’esegesi di alcuni, salienti passaggi che vedono protagonista il tempo-χρόνος.

1.1. I principali ‘lemmi del tempo’ nelle tragedie sofoclee superstiti

L’intuizione del succitato filone critico sembra trovare un riscontro concreto non solo nel *plot* drammaturgico, ma anche sul piano lessicale. Sofocle vive in un’epoca nella quale la terminologia del tempo andava definendosi con sempre maggiore concretezza. Pertanto, nelle sue tragedie, in primo luogo, sono ben attestati termini tradizionalmente consacrati al tempo, quali χρόνος (a cui sa conferire una ricca polisemia), αἰών (di cui accentua il significato fatalistico di matrice pindarica), καιρός (indicante una *opportunitas* di cui non è sempre facile individuare il prevalere del valore spaziale o del valore più propriamente temporale). Accanto alle tradizionali parole del tempo, si pongono anche lemmi a cui Sofocle dà nuova vita semantica:

- μακράϊων : neoconio eschileo (nel fr. 350 Radt),⁶ di cui Sofocle amplia lo

⁴ G. Guidorizzi, “Sofocle”, in *Letteratura greca. Cultura, autori, testi (L’Età Classica, vol. II)*, Torino, Einaudi, 2012, 102

⁵ G. Guidorizzi, “Antigone e l’abolizione del tempo”, in *Mythologein. Mito e forme di discorso nel mondo antico. Studi in onore di Giovanni Cerri*, a cura di A. Gostoli e R. Velardi, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2014, 251.

⁶ [ΘΕΤΙΣ] *Apollo in nuptiis meis cecinit* τὰς ἑὰς εὐπαιδίας / νόσων τ’ ἀπείρους καὶ μακράϊωνας βίου, / ξόμπαντ’ αὖτ’ ἐπὶ πῶν θεοφιλεῖς ἑμὰς τύχας / παιᾶν’ ἐπηυφήμησεν, εὐθυμῶν ἑμέ. / κὰγὰ τὸ Φοῖβον θεῖον ἀνευδὲς στόμα / ἤλπιζον εἶναι, μαντικῇ βρύον τέχνη· / ὁ δ’ αὐτὸς ὕμνων, αὐτὸς ἐν θοίνῃ παρών, / αὐτὸς τὰδ’ εἰπὼν, αὐτὸς ἐστὶν ὁ κτανὼν / τὸν παῖδα τὸν ἐμὸ – (TrGF, vol. 3, a cura di S. Radt) = [Teti] “*Apollo, durante le mie nozze, cantò che la (mia) prole sarebbe stata immune da malattie e longeva e, dicendo che la mia sorte era in toto cara agli dèi, intonò un peana, mettendomi di buon animo. Ed io confidavo nel fatto che la bocca di Apollo ignorasse menzogna, essa che trabocca di arte mantica; ed, invece, lui che cantava (tali cose), lui che era*

spettro semantico, impiegandolo non solo come epiclesi divina (*Ant.* 987; OC 1098-9) sulla scorta dell'uso eschileo, ma anche come riferimento ad una "lunga esistenza umana" (OR 518, OC 152). L'uso più peculiare e significativo di tale aggettivo si registra in *Aj.* 193-194 (μακραίωνι.../ἀγωνί? σχολᾷ),⁷ ove esprime la soggettiva percezione del Coro⁸ in merito al lungo tempo che Aiace, dopo il folle atto, trascorre in solitudine nella propria tenda:

[Χορὸς] ἀλλ' ἄνα ἐξ ἐδράνων
ὅπου μακραίωνι
στηρίζῃ ποτὲ τᾷδ' ἀγωνίῳ⁹ σχολᾷ
ἄταν οὐρανίαν φλέγων.¹⁰ 195

194 ἀγωνίῳ Lrpat: ία πα ποτὲ Ω Su: ποτὶ Zc, Ritschl ποτὲ] ἀγωνίῳ LKAXrXs:

- ἄροτος (attestato in Sofocle solo nelle *Trachinie*, 69, 85):¹¹ termine caratterizzato da un duplice processo di metaforizzazione ("aratura" > "tempo dell'aratura, primavera" > "anno"). Si tratta di un uso peculiare di Sofocle, in una tragedia che, in relazione al mito di Eracle, reca verosimilmente traccia

presente al (mio) banchetto nuziale, lui che diceva tali cose, proprio lui fu l'uccisore di mio figlio" [trad. mia].

⁷ Il testo sofocleo è citato secondo l'edizione critica oxoniense a cura di Lloyd-Jones e Wilson (*Sophoclis Fabulae*, London, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1990).

⁸ Si noti anche la straordinarietà di un Coro che, con un sol lemma, riesce ad esprimere una propria, soggettiva percezione del tempo, quel Coro che, di solito, fa da semplice raccordo, sul piano temporale, tra il passato della colpa ed il presente della punizione della stessa e che, invece, in Sofocle è sovente un vero e proprio personaggio. Tale aspetto è stato sottolineato dal Professore A. Manco, *discussant* della sessione che ha ospitato il mio intervento, nell'ambito della UniOr Graduate Conference *Tempus. Il tempo nel testo e nella realtà extra-testuale*, 03-04 ottobre 2019

⁹ F. Ellendt, *Lexicon Sophocleum (editio altera emendata curavit H. Genthe)*, Hildesheim, 1986, 6. Richiamando l'interpretazione di Hermann, gli autori glossano μακραίωνι ἀγωνίῳ con l'espressione ossimorica "otio negotioso". Similmente intende LSJ (s. v. A 2): "pause from battle, or strenuous rest (oxymoron)".

¹⁰ [Coro] "Ma alzati dal seggio, ove, durante questo lungo, inquieto ozio, ti trattieni, alimentando una sciagura che avvampa sino al cielo" [trad. mia].

¹¹ Per una disamina delle due occorrenze, rimando ad un mio precedente contributo (G. Battaglino, "Per una riflessione sul lessico del tempo e sulla semantica della temporalità in Sofocle", in *Vichiana*, LV, 1 (2018), in particolare 18-23).

delle problematiche calendariali (legate alla discrepanza tra anno tropico ed anno solare e all’inserzione di mesi di intercalazione). Il sostantivo è anche testimonianza di una particolare noverazione del tempo, basata sui cicli agricoli.

- Nelle tragedie sofoclee ricorrono anche aggettivi denominali, fra i quali, ad esempio, χρόνιος (da χρόνος), καίριος (da καιρός), ἐνιαύσιος (da ἐνιαυτός), ἡμέριος / ἡμέριος (da ἡμέρα), τρίμηνος (da μῆν): essi sono solitamente concordati col soggetto agente,¹² come se il tempo fosse una sorta di ‘funzione’ del soggetto che ne fa esperienza.

- Si registra anche qualche neoformazione sofoclea: κατασχολάζω (*Phil.* 127); πάμμηνος (*El.* 851); τελεόμηνος (*Trach.* 824); ἔκμηνος (*OT* 1137).

- Vi sono, infine, termini che Sofocle per primo usa in riferimento al tempo: ἀναρίθμητος (*Aj.* 646); ἀνήριθμος (*Aj.* 603, *Trach.* 247); ἄσκοπος (*Trach.* 247, con slittamento semantico dal contesto spaziale al contesto temporale); (πολλῶν ἐτῶν) κληροῦχον (*Aj.* 508, con uso etimologico e metaforico – e non politico – del termine κληροῦχος; la locuzione sottende anche una certa ironia tragica, in riferimento a ciò che Aiace non ha ottenuto in sorte: né una lunga vita – a differenza degli anziani genitori –, né le agognate armi di Achille); κυκλοῦμαι (*El.* 1365-6: πολλὰ κυκλοῦνται νύκτες ἡμέραι τ’ῆσαι: si tratterebbe del primo riferimento poetico alla ciclica alternanza di giorni e notti e probabilmente ‘anticipa’ quello che sarebbe diventato un tecnicismo nel *Timeo* di Platone); συμμετρέω/συμμετροῦμαι (ξυμμετρούμενον χρόνον, *OT* 73; τῷ μακρῷ γε συμμετρούμενος χρόνος, *OT* 963, con idea di comparazione di lassi di tempo, ma al fine di suggerire, data la situazione, l’inutilità della misurazione del tempo); τέρμιος (*OT* 1330); χρόνῳ τρυχόμενος (*Aj.* 605, con interessante riferimento all’azione logorante del tempo).

1.2. Problematizzare drammaturgicamente la percezione del tempo: la *Zeitauf-fassung* dei personaggi

L’indagine è tanto affascinante quanto complessa, anche perché alla ricchezza del vocabolario sofocleo del tempo fa da contraltare l’impossibilità di ridurre il pensiero sofocleo sul tempo ad una specifica concezione o dottrina, come

¹² In tale *usus* si ravvisa una certa *novitas*, giacché, nelle tragedie eschilee suddetti aggettivi solitamente ricorrono nell’ambito di locuzioni avverbiali.

emerge dalla disamina della *Zeitauffassung* dei personaggi. Alcuni, come Elettra, sono legati ad una concezione ciclica, all'idea che il tempo si ripeta sempre uguale, senza speranza di mutamento; altri sembrano guidati da una concezione lineare e teleologicamente orientata (la si potrebbe definire 'kairologica'), come Oreste ed, in qualche misura, Antigone o, in generale (sebbene non sempre, in Sofocle), i Cori; altri eroi ancora sono quasi costretti dalle circostanze a perdere il senso del tempo, come Filottete, oppure sono disposti a rinunciare al tempo umano, abolendolo, come Antigone, Aiace, Deianira; altri, pur riconoscendo nella imprevedibile mutevolezza degli eventi la legge del tempo onnipotente, non riescono ad accettarla, come Aiace. Un solo eroe fra tutti è riuscito a sopravvivere ai rivolgimenti del tempo (e, poi, al tempo stesso!) e a trarne insegnamenti: costui è Edipo che, a Colono, ormai vecchio e pacificato col tempo e con la propria esistenza, per volere divino, riesce addirittura ad eternarsi, attraverso un peculiare processo di divinizzazione-eroizzazione.

2. Il tempo-χρόνος sofocleo: per un tentativo di contestualizzazione ed esegesi
Il sostantivo χρόνος, nelle tragedie eschilee – con parziale eccezione per il *Prometeo incatenato* – è perlopiù usato in locuzioni preposizionali, che scandiscono i vari momenti del tempo drammaturgico. Diversamente, nelle tragedie sofoclee, il tempo-χρόνος è sovente un soggetto che agisce,¹³ secondo una movenza certamente già presente nelle odi pindariche, ma che Sofocle sa innovare. Il tempo-χρόνος pindarico coincide con la dimensione futura ed è sempre rappresentato come una forza esterna, che incombe sugli uomini, al fine di rivelare la verità e/o render giustizia.¹⁴ Una disamina delle immagini sofoclee che vedono come protagonista il tempo-χρόνος mostra quanto esse

¹³ Qui di séguito loci delle tragedie sofoclee (ad esclusione di quelle frammentarie) nei quali χρόνος è soggetto agente: πάνθ'ὁ μέγας χρόνος μαραίνει (*Aj.* 714, passaggio che ha fatto presupporre echi eraclitei e/o orfici, per la discussione del quale cfr. Battaglini, 12-18); μέγας ἄρ' ἦν ἐκεῖνος ἄρχων χρόνος / πημάτων (*Aj.* 934-5); χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεὸς (*El.* 179); ὁ προστατῶν χρόνος διηγέ μ' αἰὲν (*El.* 1254-5); ὁ πᾶς ἐμοί, / ὁ πᾶς ἄν πρόποι παρὼν ἐννέπειν / τάδε δίκαι χρόνος (*El.* 1253-5); ἐφηῦρέ σ' ἄκονθ' ὁ πανθ' ὄρων χρόνος (*OT* 1213); ὁ χρόνος δὴ διὰ χρόνου προὔβαινε μοι (*Phil.* 285); στέργειν γὰρ αἱ πάθαι με χῶ χρόνος ξυνὼν / μακρὸς διδάσκει καὶ τὸ γενναῖον τρίτον (*OC* 7-8); τὰ δ' ἄλλα συγγεῖ πάνθ' ὁ παγκρατὴς χρόνος (*OC* 609); μυρίας ὁ μυρίος / χρόνος τεκνοῦται νύκτας ἡμέρας τ' ἰών (*OC* 617-618); ὁρᾷ δ' ὁρᾷ πάντ' αἰὲν / χρόνος (*OC* 1253-4).

¹⁴ Per una riflessione sul tempo-χρόνος in Pindaro, cfr. A. M. Komornicka, "La notion du temps chez Pindare. Diverses emplois et aspects du term *chronos*", in *EOS*, 64 (1976), 5-15.

siano ‘variegate’ e come non si possa parlare semplicemente di personificazione o divinizzazione di χρόνος (anche in relazione alla complessa teologia sofoclea).

La contestualizzazione di tali passaggi mostra come Sofocle abbia operato una precisa scelta: quella di proiettare sul tempo (che, non a caso, coincide quasi sempre con la dimensione presente) – in maniera simile o contrastiva – la condizione dell’eroe protagonista. Ciò, naturalmente, non esclude che Sofocle potesse attingere ad un vasto, pre-esistente ‘bacino’ immaginifico-poetico e concettuale-filosofico, come *de facto* spesso fa; ma il recupero, ove presente, sottende sempre la realizzazione di un preciso effetto drammaturgico, che, in ultima istanza, riconduce l’attenzione sul tempo esistenziale del/della protagonista. A tal proposito, propongo alcuni passaggi a mio avviso paradigmatici.

2.1. Caratterizzazione del tempo-χρόνος nei due Edipi¹⁵

Nell’*Edipo Re*, il cui protagonista non è stato in grado di vedere la verità (se non alla fine dopo una lunga e sofferta ricerca indiziaria), il tempo è, invece, entità che tutto vede e rivela (*OT* 1213): [Χορός] ἐφηῦρέ σ’ ἄκονθ’ ὅ πάνθ’ ὁρῶν χρόνος.¹⁶ Sofocle trasferisce su χρόνος quell’onniscienza visiva che in Omero è prerogativa del sole¹⁷ e che in Eschilo¹⁸ – e altrove nello stesso Sofocle¹⁹ – è prerogativa sia del sole che di Zeus.²⁰ Se occorre credere alla testimonianza di Diogene Laerzio²¹ (I 35), Talete sarebbe stato il primo ad

¹⁵ Per un diverso approccio allo studio del tempo in *OT* ed *OC*, si rimanda all’interessante contributo di L. Campolunghi, “Fruizione poetica del tempo nei due Edipi di Sofocle”, in *Dioniso*, LVI, 1986, 47-63.

¹⁶ [Coro] “Ma il tempo che tutto vede, tuo malgrado, ti ha scoperto” [trad. mia]. Cfr. Soph., fr. 301 R., ove a χρόνος è attribuita onniscienza ‘autoptica’, sia visiva che uditiva.

¹⁷ Hom., *Il.* III 227.

¹⁸ Aesch., *Cho.* 985-986 (su questo punto, cfr. U. Criscuolo, “Le ‘catastrofi’ nelle *Coefore*”, in *Studi sulla tragedia greca*, Napoli, 2016, 68 e 150); Aesch., *PV* 91.

¹⁹ Soph., *OC* 869

²⁰ Aesch., *Suppl.* 139 ed *Eum.* 1045; Soph., *OR* 662-663 (ove l’onniscienza visiva consente ad *Helios* di essere “il primo fra gli dèi”) ed *OC* 1085-1086.

²¹ La massima è attribuita a Talete anche da Plutarco, *sep. sap. conv.* 153 D. Invero, lo stesso Diogene Laerzio avanza il dubbio (ad esempio in I 33) che spesso siano ascritte a Talete opinioni seriori. Giannantoni (1969) e Lami (1995), nelle loro edizioni dei presocratici, non riportano la massima fra i frammenti di Talete.

affermare che “la cosa più saggia è il tempo, ch  tutto rinviene” [trad. di Gigante]:²² σοφώτατον χρόνος· ἀνευρίσκει γὰρ πάντα. Ad ogni modo, essendo probabile che l’idea di una funzione rivelatrice del tempo fosse all’epoca di Sofocle *topos* già abbastanza diffuso, appare pi  rilevante chiedersi perch  il tragediografo abbia scelto proprio in questa tragedia di attribuire al tempo questo tipo di caratterizzazione. E credo che ci  possa essere giustificato dal legame con la vicenda drammatizzata: nel caso di Edipo, proprio “il tempo che tutto vede” gioca un ruolo fondamentale, conducendo il protagonista a scorgere solo alla fine quella verit  che, per una vita intera, non era stato in grado di vedere.

Una simile immagine dell’onniscienza visiva del tempo   ripresa anche nel secondo Edipo (*OC* 1453- 1455), quando la parabola dell’esistenza terrena di Edipo sta per concludersi ed il Coro – agganciandosi alle parole con le quali Polinice chiude il dialogo con la sorella Antigone (*OC* 1443-1444: ταῦτα δ’ ν τῷ δαίμονι / καὶ τῇδε φ ναι χ τέρα) – cos  commenta:

[Χορ ς]  ρ  δ’ ρ  παντ’ εὶ
χρόνος, στρέφων μ ν  τερα,
τ  δ  παρ’ μαρ α θις α ζων  ν.²³

1455

1455 τ  δ  παρ’ μαρ Canter e schol.: τ δε π ματ’ codd. plerique: τ δ’ π’ ματ z

Non   pensabile che il Coro abbia contezza dell’imminente destino di Edipo. Eppure le parole degli anziani di Colono, se da un lato sembrano riecheggiare la legge del tempo (inteso come divenire e, dunque, mutamento),²⁴ dall’altro sembrano persino presagire l’improvviso, positivo cambiamento (si

²² Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Bari, Laterza, 1962, 17.

²³ [Coro] “Sempre scruta, sorveglia tutte le cose il Tempo, volgendo altrove le une, accrescendo ed innalzando le altre, giorno dopo giorno” [trad. mia].

²⁴ Una simile concezione pare anticipata da Edipo stesso al v. 609 (τ  δ’ λλα συγγ  πανθ’  παγκρατ ς χρόνος). Gi  nell’incipit della cosiddetta Trugrede di Aiace (*Aj.* 646-647: ([Αἴας]  πανθ’  μακρ ς κ ναρίθμητος χρόνος / φ ει τ’ δηλα καὶ φανέντα κρύπτεται= [Aiace] “Il tempo, grande ed incommensurabile, fa venire alla luce tutto ci  che   nascosto e, una volta mostratosi, lo occulta” [trad. mia])   attribuita al tempo, nella sua sempiterna sopravvivenza, anche la capacit  di capovolgere le vicende, alcune delle quali possono, tuttavia, beneficiare di un processo di innalzamento ed accrescimento: ci    tanto pi  vero per il vecchio Edipo, che, mortificato ed esiliato per anni, ora sulla soglia della morte s’appresta a divenire da reietto σωτηρ, a sempiterna protezione del demo di Colono e della citt  di Atene tutta.

consideri in particolare il v. 1455). Peraltro, la correzione di Canter – esemplata sulla scorta dello scolio –, come nota Rodighiero, “permette di ottenere [...] un’opposizione tra il tempo dilatato degli anni e la brevità del giorno espressa da παρ’ἡμαρ”,²⁵ anche se “è improbabile che questo sia il testo di Sofocle”.²⁶

3. Una peculiare immagine di χρόνος nell’Elettra

Nella seconda antistrofe della parodo commatica dell’Elettra il Coro delle donne micenee, al v. 179, nel tentativo di consolare Elettra fa ricorso ad una particolare immagine del tempo: [Χορὸς] Χρόνος γὰρ εὐμαρῆς θεὸς.²⁷ Solo in questo luogo Sofocle definisce esplicitamente χρόνος ζομε θεός (sebbene altrove attribuisca al tempo caratteristiche divine): per questo che la presunta divinizzazione del tempo non andrebbe oltremodo enfatizzata. La deità del tempo potrebbe semplicemente – come suggerisce Guthrie²⁸ – configurarsi come un’immagine metaforica ardita,²⁹ spiegabile anche in relazione all’ampio patrimonio immaginifico lirico (in particolare, pindarico) al quale Sofocle aveva la possibilità di attingere. In un noto verso pindarico (*Ol.* II, 17) il tempo è definito come “il padre di tutte le cose”: Χρόνος ὁ πάντων πατήρ.³⁰ Inoltre, l’invocazione al tempo si inserisce fra due invocazioni divine (quella a Zeus e quella ad Ade).

Si consideri anche il fatto che Elettra è assolutamente irremovibile: ella è, ormai da anni, pietrificata dal proprio dolore e dall’inveterato odio per gli assassini del padre. Probabilmente, il Coro – che ancora crede che il tempo (e, nel concreto, l’arrivo Oreste vendicatore) possa davvero cambiare le cose – ha pensato che solo il riferimento ad una volontà divina avrebbe potuto, in ultima istanza, scuotere Elettra: da qui, la ‘benevola’ deità del tempo-χρόνος. Inoltre, l’uso dell’aggettivo εὐμαρῆς (che, già di uso raro in tragedia, è un *unicum* in Sofocle) sembrerebbe suggerire altresì quanto a Sofocle interessi non tanto la

²⁵ A. Rodighiero (a cura di), *Sofocle. Edipo a Colono*, Marsilio, Venezia 1998, 225.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ [Coro] “Del resto, il tempo è un dio benevolo” [trad. mia].

²⁸ W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 85.

²⁹ *Ivi*, 85.

³⁰ Seguo il testo critico a cura di B. Gentilini (Pindaro, *Le Olimpiche*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2013, 64).

descrizione del tempo e della sua potenza – peraltro innegabilmente riconosciuta e sottolineata –, quanto, piuttosto, l’effetto che l’azione del tempo produce o dovrebbe produrre sulla vita degli eroi.

3.1. ‘Ο χρόνος ξυνών (OC 7-8): il tempo come “coinquilino esistenziale”

Forse, la più compiuta ed esplicita riflessione sofoclea sul tempo è racchiusa in due versi prologici dell’*Edipo a Colono* (vv. 7-8), tragedia della vecchiaia o, per usare le parole del Professore Ugo Criscuolo – a cui devo l’avvio alla riflessione sul tema del tempo in Sofocle, divenuto oggetto della mia tesi di dottorato –, “tragedia della memoria storica dell’individuo Edipo” (e, fors’anche, riflessione drammaturgica di Sofocle sulla propria esistenza):

[Χορὸς] [Οιδίπους] στέργειν γὰρ αἱ πάθαι με χὼ χρόνος ξυνών
μακρὸς διδάσκει καὶ τὸ γενναῖον τρίτον.³¹

7 χρόνος ξυνών La: ξυνών χρόνος ρ: χρόνος παρὼνzt

Edipo attribuisce al tempo – e alle sofferenze che esso ha comportato – un grande insegnamento di vita: la capacità di adattarsi. Mi sembra convincente, a proposito del significato di στέργειν, l’interpretazione data da Rodighiero:³²

³¹ [Coro] [Edipo] “Nell’acceptare la vita e nell’adattarmi ad essa mi sono maestri i patimenti ed il tempo, mio lungo compagno di vita, e, in terzo luogo, la mia nobiltà d’animo” [trad. mia].

³² A. Rodighiero, *La parola, la morte, l’eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova, 2000, 148-149.

“Il verbo *stergein* del v. 7, usato assolutamente, esprime la capacità di saper-siadattare³³ [...]. È la pratica quotidiana, sostiene l’esule cieco, che può insegnare o imporre tale adattamento, ossia le sofferenze³⁴ e il tempo”. Già lo scoliaste intendeva grosso modo in tal senso.³⁵ Siamo dinanzi ad un Edipo che – unico fra gli eroi sofoclei – ha avuto la possibilità di invecchiare³⁶ e che, per questo, ha saputo apprendere la lezione sia dal tempo³⁷ che dalle sofferenze, alle quali, per nonsoccombere, è necessario adattarsi.

A ben guardare, si tratta di un tempo particolare: ὁ χρόνος ζυνών. Sofocle attribuisce al tempo l’essere ζυνών, il che pone alcune difficoltà nella traduzione. Stando al *Lexicon Sophocleum*,³⁸ il verbo ζύνειμι³⁹ occorre nelle tragedie

³³ Il verbo στέργω fa riferimento, in primo luogo, all’amore dei genitori per i figli. Non è escluso che il verbo στέργω conservi qui una certa duplicità semantica: i versi sono rivolti alla figlia Antigone, il cui affetto e le cui cure Edipo ha imparato col tempo ad apprezzare. Del resto, proprio il rapporto parentelare gioca nel *Coloneo* un ruolo fondamentale e si ha quasi l’impressione che Edipo abbia stretto una sorta di rapporto parentelare anche il tempo. Ciò non può che suggerire una visione e ad una percezione assolutamente interiorizzate e soggettive della dimensione temporale.

³⁴ Per certi versi, Sofocle qui recupera il principio eschileo del πάθει μάθος; ma, come scrive Di Benedetto, “questo principio aveva in Eschilo una dimensione etico-religiosa di portata universale. Ora invece, il margine entro cui l’uomo si muove si è ridotto enormemente. Non si tratta certo di educare l’umanità alla saggezza e di scoprire le nervature etico-religiose di un universo che fa capo a Zeus, ma si tratta semplicemente di vivere, anzi di sopravvivere, giorno dopo giorno” (V. Di Benedetto, “L’emarginazione di Edipo”, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, IX, 3 [1979], 920-921). Sofocle nell’Edipo a Colono riprende e rifunzionalizza il principio eschileo del πάθει μάθος in chiave esistenziale.

³⁵ *Schol. ad OC 7*: ἀπὸ κοινοῦ δὲ τὸ διδάσκει ἀντὶ τοῦ εἶθισμαι τῷ πολλῷ χρόνῳ καὶ μεμελέτηκα τῆς τύχης τὰ δύσκολα (v. De Marco, *Scholia in Sophoclis Oedipum Coloneum*, Romae, 1952, 5; cfr. P. N. Papageorgius, *Scholia in Sophoclis vetera*, Lipsiae, 1888, 396).

³⁶ Su questo punto, cfr. il comm. *ad loc.* di Guidorizzi (*Sofocle. Edipo a Colono*, a cura di G. Avezzù, G. Guidorizzi, G. Cerri, 2011², 203, nonché il recente contributo di G. Shade, dedicato proprio a “Time and Age as Protagonists in Sophocles’ *Oedipus Coloneus*”, in *Symbolae et Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae* XXIV, 2 (2014), in partic. 5.

³⁷ “Edipo alla fine del percorso della sua esistenza, là dove il pubblico lo ritrova nei primi versi dell’*Edipo a Colono*, per sua stessa ammissione ha imparato la ‘lezione’ del tempo, quello stesso che ricostituisce l’ordine naturale del *kosmos* anche in *Edipo re* (vv. 1213 ss.), permettendo la cattura del colpevole” (A. Rodighiero, *La parola, la morte, l’eroe. Aspetti di poetica sofoclea*, Padova, Imprimatur, 2000, 148).

³⁸ Ellendt, 707.

³⁹ A tal proposito, il *LSJ* (s. v. I: “to be with, to be joined with”) non è del tutto soddisfacente.

sofoclee sostanzialmente con due significati: sintetizzando, il verbo sarebbe adoperato per lo più in riferimento ad una specifica condizione, nella quale versa l'uomo;⁴⁰ ma, sebbene in pochi casi, anche in riferimento a situazioni o inclinazioni che metaforicamente coabitano con l'uomo, perché sono a lui connaturate o perché lo accompagnano da molto tempo.⁴¹ Quest'ultimo significato è attestato nell'Edipo a Colono ai vv. 945-946 (ὄτῳ γάμοι / ξυνόντες ἠρέθησαν ἀνοσιώτατοι) e al v. 1244 (ἄται κλονέουσιν αἰεὶ ξυνοῦσαι). Si tratta, dunque, di un tempo che coabita con Edipo: il tempo esistenziale.

4. Conclusioni (?)

In tutt'altro contesto, Tabucchi scriveva:

Ma che cos'è il tempo? Oggi, grazie agli scienziati, abbiamo una certa definizione di spazio emateria, ma del tempo continuiamo ad avere un'idea molto vaga. Di questa creatura misteriosa conosciamo alcune abitudini: la non reversibilità, i suoi commerci con lo spazio, la sua relatività. E, soprattutto, abbiamo imparato a prendergli le misure, almeno alcune [...]. Ma di questo nostro coinquilino esistenziale, che non sappiamo se stiamo attraversando o se sia lui che ci attraversa, non conosciamo il volto.⁴²

Neppure Sofocle sapeva, in fondo, cosa fosse realmente il tempo; ma si è interrogato sul tempo, interrogandosi sul senso dell'esistenza e ha fatto del tempo il vero fulcro della sua drammaturgia, sino a giungere all'intuizione del χρόνος ξυνών, cioè del tempo come "coinquilino esistenziale".

⁴⁰ Cfr., in particolare, *Aj.* 610, 705; *Trach.* 199; *OR* 457; *El.* 264, 1359; *Phil.* 483, 1356.

⁴¹ Oltre ad *OC* 7, cfr. in particolare *Aj.* 338-339; *Ant.* 371; *OR* 863; *OC* 945-946, 1244; fr. 950, 2 R. In *Aj.* 338-339 il verbo è riferito alla follia di Aiace, che continua a convivere con l'eroe e ad arrecargli sofferenza: Ἀνὴρ ἔουκεν ἢ νοσεῖν, ἢ τοῖς πάλαι / νοσήμασι ξυνοῦσι λυπεῖσθαι παρὼν ("Dà l'impressione di essere un uomo in preda alla malattia, oppure un uomo angustiato da antichi mali, che al momento presente convivono con lui" [trad. mia]).

⁴² Tabucchi, 71-72.

Sezione 2
Il tempo nella realtà extra-testuale

ROSA SCHIOPPA

Dal racconto al romanzo: l'evoluzione del femminile nelle versioni di *Locura y muerte de Nadie* di Benjamín Jarnés

Abstract

Il romanzo *Locura y muerte de Nadie* (1929;1937), come gran parte delle opere di Benjamín Jarnés, presenta una storia editoriale complessa. Il testo comparve nella forma originaria di racconto nel 1928, mentre la prima versione del romanzo vide la luce nel 1929. La seconda e definitiva versione del testo, risalente al 1937, verrà pubblicata solo nel 1961, dodici anni dopo la morte dell'autore. Gli anni che trascorsero tra la prima versione e la versione definitiva del romanzo furono caratterizzati da profondi cambiamenti politici, sociali ed economici, ed i due testi sono importanti testimonianze dei rispettivi contesti di creazione. Il saggio, attingendo agli studi di filologia d'autore, sviluppa una riflessione sul senso profondo che i cambiamenti apportati alla seconda redazione del romanzo acquisiscono tramite l'analisi delle differenze esistenti in relazione al personaggio femminile dell'opera. Nella seconda redazione, infatti, l'autore ci restituisce un personaggio femminile del tutto diverso, che si caratterizza per un maggior approfondimento psicologico, rivelandosi – nei capitoli aggiunti alla versione del 1937 – la vera protagonista dell'opera, che si presenta come antidoto all'alienazione della 'società dello spettacolo'.

1. Introduzione: Benjamín Jarnés e la genesi di *Locura y muerte de Nadie*¹

In *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés* – testo 'seminale' nell'ambito degli studi jarnesiani – Emilia de Zuleta introduce un paragrafo relativo alla caratterizzazione della produzione romanzesca jarnesiana affermando che “[l]a vida humana, en todos sus niveles, vista según todos sus perfiles, es el objeto básico de la novela de Jarnés”.² Questa considerazione acquisisce un'importanza centrale perché è riconnessa dalla Zuleta all'abitudine di Benjamín Jarnés di ritornare diverse volte sulla materia romanzesca; spesso infatti, come spiegato dallo stesso autore, i romanzi ricalcano il corso naturale e imprevedibile della vita umana, venendo rielaborati, ampliati e sviluppati in momenti successivi: “[p]ero yo prefiero la novela donde – como en la vida – no hay prólogo ni epílogo, sino ciertos jalones de partida o de término. La mejor

¹ Un ringraziamento sincero ad Augusto Guarino e Luca Cerullo, che hanno commentato e incoraggiato la prima versione di questo saggio.

² E. De Zuleta, *Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés*, Madrid, Gredos, 1977, 125.

novela queda siempre inconclusa, porque el autor no puede dictar desde la tumba los últimos capítulos”.³

Ci troviamo, dunque, di fronte ad un tentativo di identificazione tra la narrazione, il processo di composizione della materia romanzesca e lo scorrere della vita stessa. Non casualmente, Benjamín Jarnés pone in epigrafe all'opera *Locura y muerte de Nadie*, sin dalla prima versione pubblicata nel 1929, una citazione di Ortega y Gasset – tratta dal saggio *Meditaciones del Quijote* – che viene ad essere premessa teorica e narratologica per il romanzo che prendiamo in esame:

Con el lirismo penetra en el arte una sustancia voluble y tornadiza. La intimidad del hombre varía a lo largo de los siglos; el vértice de su sentimentalidad gravita unas veces hacia Oriente y otras hacia Poniente. Hay tiempos jocundos y tiempos de amargor. Todo depende de que el balance que hace el hombre de su propio valer le parezca, en definitiva, favorable o adverso. La poesía y todo arte versa sobre lo humano y sólo sobre lo humano. El paisaje que se pinta se pinta siempre como un escenario para el hombre. Siendo esto así, no podía menos de seguirse que todas las formas de arte toman su origen de la variación en las interpretaciones del hombre por el hombre. Dime lo que del hombre sientes y decirte he qué arte cultivas.

Por eso la literatura genuina de un tiempo es una confesión general de la intimidad humana entonces.⁴

Nel passo citato, Ortega y Gasset afferma che tutta l'arte versa su materia umana, e che nella letteratura di un'epoca vi è racchiusa la confessione dell'intimità umana e collettiva del tempo. La cifra letteraria jarnesiana ruota proprio attorno al rapporto tra romanzo e inquietudine dell'uomo moderno, e la narrazione diviene il luogo ideale per indagare l'introspezione ossessiva e le disfunzioni nella società causate dal capitalismo e dallo scollamento che l'individuo provava rapportandosi alla collettività.⁵ In altre parole, il romanzo, per Jarnés, diviene una *morfologia letteraria* della vita dell'individuo nella civiltà industriale e di massa.

L'opera in questione fu pubblicata per la prima volta, in forma di racconto breve, dalla *Revista de Occidente* a gennaio del 1928. La *Revista*, diretta a quel tempo da José Ortega y Gasset, contava sull'assidua partecipazione

³ Ivi, 127.

⁴ B. Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*, a cura di V. Fuentes, Doral, Stockcero, 3.

⁵ Cfr. J. C. Mainer, *La edad de Plata*, Madrid, Cátedra, 1987.

dell'autore che collaborava dal 1925 alla redazione del periodico con articoli di critica letteraria e con numerose recensioni. Ad ottobre del 1929, pochi giorni dopo il crollo della borsa di Wall Street, viene pubblicata la prima versione estesa del romanzo. A tal proposito, le proposte interpretative di importanti critici sono piuttosto disomogenee: c'è difatti chi è fermamente convinto, come María Lucrecia Calderón Conejero⁶ e Domingo Ródenas de Moya,⁷ che la versione del 1928 costituisca un nucleo narrativo primigenio, una sorta di racconto seminale che, nonostante la brevità, si distingue per la struttura narrativa ben articolata e autonoma, e per una trama autosufficiente sviluppata organicamente. Di diversa opinione sono proprio Emilia de Zuleta⁸ e Joaquín de Entrambasaguas,⁹ che considerano lo scritto del 1928 come una semplice anticipazione del romanzo che verrà pubblicato l'anno successivo. Si trattava di una prassi creativa piuttosto ricorrente, condivisa da molti autori contemporanei a Benjamín Jarnés.

Per quanto riguarda l'autore di cui ci occupiamo, egli procedeva in genere allo sviluppo di uno o più nuclei primigeni per poi ampliare trama, vicende e approfondire la dimensione psicologica dei personaggi. Considerazioni che si muovono in questa direzione vengono sviluppate da Calderón Conejero che, nell'analizzare il procedimento di elaborazione delle distinte versioni di *Locura y muerte de Nadie*, afferma: "Jarnés solía escribir sus obras de carácter creativo en diversas fases de elaboración y acostumbraba a publicar las distintas versiones de la misma, dejando así constancia del proceso creativo".¹⁰ Domingo Ródenas de Moya individua due fondamentali operazioni, "la de ensamblaje y de *amplificatio*",¹¹ che portano l'autore alla produzione delle successive versioni del testo. Il testo pubblicato nel 1929 non costituisce infatti la versione definitiva del romanzo, che sarà sottoposto a revisione e riscrittura durante il 1937. L'ultima versione a cui l'autore aveva lavorato viene però pubblicata soltanto nel 1961, quando Jarnés ormai non è più in vita, in *Las*

⁶ M. L. Calderón Conejero, "Proceso de elaboración de las tres versiones de *Locura y muerte de Nadie*, de Benjamín Jarnés", in *Analecta Malacitana* III, 2 (1985), 296.

⁷ D. Ródenas De Moya, *Elogio de la impureza. Invenciones e intervenciones*, Santander, Fundación Santander Central Hispano, 2007, LV.

⁸ De Zuleta, 174.

⁹ Calderón Conejero, 294-296.

¹⁰ Ivi, 294.

¹¹ Ródenas De Moya, XLX.

mejores novelas contemporáneas VII, una raccolta curata da Joaquín de Entrambasaguas per Editorial Planeta. Le ragioni, personali e storiche, che spinsero l'autore a non divulgare subito il dattiloscritto della nuova versione del romanzo furono molteplici: lo scoppio della guerra civile, l'instaurazione della dittatura, l'esilio — prima in Francia e poi in Messico — ed infine una malattia neurodegenerativa ebbero un peso determinante.

Rispetto al testo pubblicato nel 1929, la versione del 1937 risulta notevolmente aumentata dal punto di vista del numero di capitoli, mostra un maggior approfondimento psicologico dei personaggi ed una maggiore maturità narrativa dell'autore che, dopo aver sottoposto il testo ad un delicato *labor limae*, ci restituisce uno dei suoi romanzi maggiormente apprezzati, costruito attorno a tematiche di grande attualità e interesse.

È importante segnalare che gli anni che passano tra le due redazioni del romanzo, relativamente pochi, sono anni cruciali e di grandi cambiamenti dal punto di vista storico-sociale. Gli anni Venti avevano rappresentato un momento di espansione e di grande ottimismo per il progresso e gli avanzamenti tecnologici. Tuttavia, alla fine del decennio, una serie di circostanze aveva ombrato il panorama internazionale: nell'ottobre del 1929 (proprio pochi giorni dopo la pubblicazione della prima versione del romanzo), l'umanità intera si trovò faccia a faccia con la più grave crisi economico-finanziaria mai vista fino a quel momento. La crisi aveva indotto ad una riflessione collettiva sui limiti del progresso tecnologico e del capitalismo finanziario. D'altra parte, tali riflessioni di respiro internazionale si intrecciavano in Spagna con una diffusa insofferenza nei confronti dell'istituzione monarchica, vista come un pesante fardello che rallentava il progresso del paese.¹² La fine della dittatura del generale Primo de Rivera (1930), la fine della monarchia e la proclamazione della repubblica (1931), avevano fatto sperare in un programma di profondo rinnovamento nazionale che doveva avvenire a tutti i livelli. Nel 1936, lo scoppio della guerra civile segnò un ulteriore e importante cambiamento: la società si ripiegava nuovamente su sé stessa, imbrigliata in uno scontro fratricida che sarebbe durato per tre anni e che sarebbe sfociato in trentasei anni di dittatura militare. Possiamo dunque dire che la redazione delle due versioni del romanzo si colloca, in entrambi i casi, in due momenti liminari: la prima versione, alla fine degli anni Venti, si colloca a ridosso dell'apice massimo del capitalismo finanziario; la seconda versione, del 1937, si colloca all'inizio della guerra civile e alla fine dell'esperienza repubblicana in Spagna.

¹² J. Herrero Senés, "Benjamín Jarnés: crisis de entreguerras y utopía estética", in *Hispanófila: Literatura - Ensayos*, 171 (2014), 290.

Alla luce del quadro appena tracciato, l'oggetto della presente ricerca inerisce i cambiamenti avvenuti nelle due redazioni dell'opera. Proveremo, in seconda battuta, a formulare alcune considerazioni sulla base dell'analisi critica di tali cambiamenti.

Per quanto riguarda i cambiamenti più importanti delle due versioni estese del testo, tra gli elementi maggiormente rilevanti va enfatizzato (come già accennato in precedenza) un maggior approfondimento psicologico dei personaggi (vedremo che tali cambiamenti riguardano in particolar modo Matilde e Arturo), una maggior estensione narrativa, una diversa distribuzione della materia romanzesca (alcuni fatti aneddotici vengono interpolati nella narrazione in un punto diverso), la redistribuzione di tutti i titoli dei capitoli, e lo sviluppo più approfondito di un secondo polo narrativo; infatti, accanto alla tematica esistenziale legata alla riflessione sul problema dell'identità individuale in crisi, in un mondo senza basi sicure né rotta precisa, e in cui l'essere umano sta subendo un processo di reificazione, Jarnés sviluppa una trama umana-sentimentale che si costruisce attorno alle vicende legate a Matilde.

2. La critica delle redazioni multiple

In questa sede ci proponiamo di rintracciare quel processo di “ensamblaje y de *amplificatio*”,¹³ segnalato da Ródenas de Moya, legato all'evoluzione del personaggio femminile del romanzo, allo scopo di effettuare uno studio su questa figura, ponendo l'accento sulle motivazioni che giacciono dietro specifiche scelte autoriali. Tale lavoro aspira a contribuire alla delineazione più precisa dell'estetica e della poetica del nostro autore, e, più in generale, ad una configurazione del femminile nella scrittura di quegli anni.

A tal proposito, abbiamo scelto di analizzare soltanto i segmenti di testo legati a Matilde che o (1) siano stati oggetto di modifica, o (2) siano stati inseriti dall'autore *ex-novo* nell'ultima redazione del romanzo, coniugando per un verso il lavoro critico o ecdotico, e per l'altro quello interpretativo o ermeneutico.

Il presente lavoro attinge agli studi di filologia d'autore¹⁴ e, operando sul

¹³ Ródenas De Moya, XLX.

¹⁴ I metodi della filologia d'autore in relazione allo studio di testi ispanici, in una prospettiva comparativa con la *critique génétique* francese, sono stati esplorati da Bénédicte Vauthier. Si segnala in particolare l'articolo “¿Critique Génétique y/o Filología d'Autor? Según los casos... ‘Historia’ —¿o fin?— ‘de una utopía real’”, pubblicato dalla rivista *Creneida*, 2 (2014), nella sezione monografica “Filología de autor y Crítica genética frente a frente”. Tra gli altri contri-

doppio fronte ecdotico ed ermeneutico, mira a produrre un commento critico delle varianti a partire dai dati raccolti tramite la ricostruzione filologica. Tale metodologia, riconnettendosi in questo a quanto affermato dallo stesso Jarnés a proposito del processo di composizione testuale – che ricalca lo scorrere imprevedibile della vita umana – sembra la più adeguata se guardiamo alle parole di Paola Italia e Giulia Raboni, due delle maggiori studiose contemporanee di filologia d'autore, che affermano: “In che cosa si distinguono la filologia d'autore e la sua applicazione critica dagli altri metodi della critica letteraria? Sostanzialmente nella considerazione del testo come un organismo in evoluzione”.¹⁵ In connessione all'osservazione delle studiose, a cui va il merito di aver tracciato un primo panorama storico e metodologico della filologia d'autore, Cesare Segre notava come già nel 1948 Gianfranco Contini aveva intuito la gravidanza di tale evoluzione quando affermava che, nel caso di redazioni plurime, “si deve parlare di valori successivamente considerati raggiunti e poi sostituiti da altri”.¹⁶ Il testo, quindi, secondo Contini e Segre, è da considerarsi un'entità in evoluzione —organismo vivo, dunque—la cui trasformazione segue, in alcuni casi, il mutare nel tempo del personale sentire dell'autore. Tali variazioni insistono, secondo Segre, su diverse dimensioni che lo studioso chiama ‘sistemi’.

Ildelfonso-Manuel Gil, nell'edizione del romanzo curata nel 1996 che ripubblicava il testo del 1937, e nell'ambito di una riflessione generale sulla natura dei cambiamenti rintracciabili nella seconda redazione dell'autore, mette in evidenza che nella versione del 1937 non vi è una correzione stilistica; infatti, il critico spagnolo sottolinea come la prosa del 1929 fosse di gran scorrevolezza espressiva, che rendeva superflua una correzione formale; le sostituzioni lessicali rintracciabili certamente migliorano il testo, ma sono per lo più insignificanti.

buti pubblicati nel monografico, sono fondamentali quelli di Paolo Tanganelli e Assunta Claudia Scotto di Carlo; nel numero è presente anche la traduzione in spagnolo, di Paolo Tanganelli, del testo di Paola Italia a Giulia Raboni *Che cos'è la filologia d'autore* (2010). Per approfondimenti, vedere inoltre il volume *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos* (2012), a cura di B. Vauthier e J. Gamba Corradine, e il testo *Criticar el text. Per a una metodologia de l'aparat crític d'autor* (2016) di Joan R. Veny-Mesquida.

¹⁵ P. Italia e G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore*, Roma, Carocci Editore, 2010, 11.

¹⁶ C. Segre, “Il problema delle redazioni plurime”, in AA.VV., *La filologia testuale e le scienze umane, Convegno internazionale*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1993, 177.

La grande differenza tra la redazione del 1929 e quella del 1937 risiede, per dirla con Gil, “en la perspectiva ética de los personajes”.¹⁷ Mentre il giudizio dell’autore non cambia sul personaggio principale dell’opera, Jarnés ci offre una visione profondamente modificata degli altri due personaggi, Arturo e Matilde. Il reale cambiamento prospettico riguarda però soprattutto Matilde, cambiamento giustificato anche dalla grande quantità di blocchi di testo aggiunti nella seconda redazione in relazione alle vicende che la riguardano.

Le trasformazioni del romanzo vengono annunciate da una nota datata 1937 posta dall’autore all’inizio della nuova redazione:

La primera versión de *Locura y muerte de Nadie* apareció en 1929. Hoy, cuidadosamente revisado y no poco aumentado, vuelve a aparecer este librito que en su primera salida recogió — merecidos o no — muchos elogios. Hago constar aquí mi gratitud a quienes tan cariñosamente leyeron entonces estas sencillas páginas. (Benjamín Jarnés, 1937).¹⁸

Questa breve nota, oltre a confermare che l’autore aveva approntato l’ultima redazione del romanzo con l’intenzione di darla alle stampe —invalidando quindi la visione di Emilia de Zuleta che aveva guardato criticamente alla pubblicazione della seconda redazione¹⁹ — ci riconnette a quanto affermato da Gil che, nel segnalare la costante sottesa alla nuova redazione, afferma che questa riguarda piuttosto la tendenza all’ampliamento: “en algunos casos son meras adicciones de texto, sin conexión con el desarrollo de la materia novelesca central, en otros van conduciéndola hacia un final muy distinto del de la versión primera. Son las más importantes”.²⁰ La nostra attenzione ricadrà dunque sulla seconda tipologia di aggiunte testuali, considerando che l’evoluzione sperimentata dal personaggio femminile dell’opera, Matilde, si muove interamente nella direzione che porta la narrazione ad approdare, nella redazione del ’37, ad un epilogo completamente diverso.

¹⁷ B. Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*, a cura di I. M. Gil, Madrid, Viamonte, 1996, 24.

¹⁸ B. Jarnés, *Locura y muerte de Nadie*, a cura di V. Fuentes, Doral, Stockcero, 2008, 1.

¹⁹ De Zuleta, 177.

²⁰ I. M. Gil, “Introduzione”, in Jarnés, *Locura y muerte de Nadie* (1996), 23.

3. Il femminile nell'opera di Jarnés. Matilde nelle versioni di *Locura y muerte de Nadie*: estratti testuali e commento

Le considerazioni critiche che emergeranno dal confronto delle varianti d'autore tentano di interconnettere letteratura e società, focalizzandosi sulla relazione che esiste tra le forme artistiche ed uno specifico contesto sociale (mettendo in comunicazione il 'sistema ideologico' con il 'sistema costruttivo' di Segre). Difatti, tra le finalità della filologia d'autore, se da una parte c'è la volontà di "ricavare indicazioni utili sulla poetica e persino sull'ideologia dello scrittore",²¹ dall'altra, tramite il confronto tra le versioni, le primitive e le tardive, si aspira ad una maggiore comprensione delle diverse redazioni — non solo in diacronia, ma anche in sincronia —, sviluppando riflessioni che attengano all'ambiente storico e all'ambiente letterario in cui l'opera ha preso vita.

Proponiamo quindi alcuni dei frammenti testuali legati a Matilde che presentano delle variazioni nella seconda redazione del romanzo. Per l'interpretazione dei dati emersi dall'analisi testuale seguiamo la categorizzazione sviluppata da Segre²² in relazione allo studio delle tre redazioni dell'*Orlando Furioso* — sistema linguistico, sistema ideologico, sistema stilistico e poetico, sistema costruttivo — e faremo in particolar modo riferimento alle due dimensioni del sistema narrativo su cui le varianti redazionali vanno ad insistere nel nostro caso, quella costruttiva e quella ideologica.

3.1. Sistema costruttivo

Per quanto riguarda la dimensione costruttiva, la materia narrativa di partenza viene ampliata notevolmente e il romanzo, nella sua seconda redazione, presenta un maggior numero di capitoli. Si tratta di blocchi testuali inseriti ex-novo nell'opera, non presenti nella prima redazione, connessi per la maggior parte a vicende legate al personaggio femminile del romanzo.²³

²¹ Italia, Raboni, 28.

²² Segre, 1993.

²³ Per i frammenti proposti si faccia riferimento, per la redazione del 1929 all'edizione di Ediciones Oriente; per la redazione del 1937 all'edizione Stockcero, a cura di Víctor Fuentes, del 2008.

L'interpolazione di nuovi fatti aneddotici nel 1937, che hanno un impatto fondamentale sulla globalità dell'opera, porta necessariamente a considerazioni sulla nuova costruzione narrativa, giacché la conducono ad un finale completamente diverso rispetto a quello della redazione del 1929.

1929	1937, p. 36, r. 13
Assente	—Te vi al mediodía. —Sí, tomaba un aperitivo. —¿Solo? —Acababa de dejarme un ente absurdo. Creo que está loco... Pero me ha divertido un rato. —A ti te divierten mucho las locuras. Incluso la mía. —La tuya me encanta, ya lo sabes. —Pero tú no estás dispuesto a hacer ninguna. —No se me presenta ocasión... [...] —¡Cállate ya! Se te presentó ocasión de una locura, y renunciaste como un cobarde. —Sí, la de “nuestra” fuga a Buenos Aires. Pero aquello no era sólo una fuga, era además una estupidez. —¡Si conocieses mi vida!

Tabella 1: Estratto 1

Le modifiche che contribuiscono al nuovo epilogo sono legate alla caratterizzazione diretta e indiretta di Matilde (Estratti 1, 2, 3, 4): tutte le aggiunte contribuiscono ad una sua caratterizzazione positiva e, se da una parte emerge il profondo radicamento ai valori umani di questo personaggio, dall'altra irrompe anche una personalità stratificata e dinamica, in netta contrapposizione alla bidimensionalità del ritratto della donna dipinto da Juan Sánchez che compare nella prima parte di entrambe le redazioni. Mentre nella seconda redazione la bidimensionalità del dipinto, attribuita metaforicamente a Matilde,

viene completamente smentita, nella redazione del 1929 tale bidimensionalità viene riconfermata fino alla fine del romanzo. In generale, dunque, tutte le aggiunte contribuiscono a conferire a Matilde un ruolo più centrale, viene creato per lei più spazio nella narrazione e sono più numerosi gli episodi che la vedono protagonista. Possiamo dunque affermare che tra la prima e la seconda redazione, il cambiamento più importante riguarda proprio la configurazione del suo personaggio, che passa ad essere un personaggio principale, sperimentando una importante evoluzione e smentendo l'apparente superficialità che sembra caratterizzarla nei primi capitoli.

1929	1937, p. 59, r. 30
Assente	Matilde está pensando: “Arturo lo ha adivinado todo, pero ignora las razones de mi conducta. Nunca quiso oírme hablar. Si comienzo a contarle mi vida, me interrumpe diciendo que ya la sabe, y repite lo de la letra de un tango, cuando la vida es sentimental, y lo de tema para una novela blanca, si es vida razonable. Todo lo clasifica inmediatamente, como si se tratase de asuntos de oficina... Pero mi vida es de otro Sobre todas la cosas, he puesto siempre nuestro amor”. Pero dice en voz alta: —¡Cuánto me gustará que vea usted a mi tía! Sabe mucho. Tiene libros muy viejos, de nuestro abuelo el notario y varias telas de algún interés. Debe usted quedarse allí. La casa es grande, y viven en ella solos, madre e hijo. Porque mi primo no quiere casarse. Desprecia a todas las mujeres, por no dis gustar a su madre.

Tabella 2: Estratto 2

La principale differenza strutturale tra le versioni del testo è che il focus della redazione del 1929 è tutto sulla profonda crisi dell'individuo contemporaneo, che trova il suo archetipo nel riuscito personaggio di Juan Sánchez. Il testo del 1929, infatti, costituisce un lamento narrativo sviluppato attorno a potenti immagini surreali che restituiscono la fotografia di un'umanità imbrigliata in un meccanismo inceppato, che si apre e si chiude allo stesso punto, ricalcando in chiusura, dopo la morte di Juan Sánchez, uno degli episodi di apertura della narrazione in una sorta di delirio onirico senza fine. La seconda redazione del testo, spostando il fulcro narrativo, si conclude invece lasciando intuire la possibilità dell'inizio di un nuovo romanzo, che vedrebbe Matilde nei panni del personaggio principale.

1929	1937, pp. 52-56
Assente	p. 53, r. 19: ¡No se burle, Arturo!; p. 56, r. 3: Inventa usted maravillosamente — dice Matilde — pero a mi no me engaña. p. 56, r. 17: Todos rien la ocurrencia de Arturo, pero bien se advierte que la broma no acaba de gustar. Matilde aprovecha una distracción de Alfredo y Juan Sánchez para deslizar en el oído de Arturo la ponzoña de un insulto. —¡Canalla!

Tabella 3: Estratto 3

1929	1937, p. 99, r. 1
Assente	Arturo, paseante absorto en su matinal meditación, se va repitiendo estas dos preguntas: “Qué fue hasta ahora Matilde para mí? ¿Qué ha comenzado a ser desde mi viaje a Los Olmos?” A la primera, se contesta rápidamente: “Una sensación placentera, periódicamente renovada”. A la segunda, vacila en contestar. Como si toda la dinastía de médicos que acaba de conocer le hubiese recetado un régimen de vida mental—y emotiva—más sano, más en equilibrio. Ni la frivolidad ni la obstinada congoja, en trances del sentimiento. Ni resbalar por ellos ni hundirse como cualquier incauto Romeo. Al fin, apunta la segunda respuesta: “Desde ahora, Matilde constituye para mí la más seria preocupación”. No se había dado cuenta de la existencia de Matilde, apenas la había considerado como un paisaje de primavera, del cual, a menudo, arrancaba alguna voluptuosa flor.

Tabella 4: Estratto 4

3.2. Sistema ideologico

Le varianti che insistono sui due distinti sistemi si intrecciano tra loro muovendosi in una stessa direzione; difatti, i cambiamenti che vanno ad insistere sulla dimensione ideologica, sono speculari ai cambiamenti che abbiamo rintracciato per la dimensione costruttiva. Tale specularità si sottolinea nella connessione esistente tra la tensione all'autodeterminazione sperimentata da Matilde—che abbiamo analizzato, nel confronto tra le due redazioni, mettendo in luce l'evoluzione del personaggio e il maggior spazio che ad esso viene conferito nella narrazione—e la rivendicazione di emancipazione femminile, che

a partire dal terzo decennio del XX secolo era diventato un tema dibattuto in Europa e in Spagna. Chiaramente si trattava di una rivendicazione puramente teorica e ideologica; il dibattito sulla donna e sul suo ruolo nella società, infatti, non deve essere inteso nei termini di femminismo in senso stretto, con aspirazioni egalarie, ma piuttosto come parte di un più ampio programma di rinnovamento nazionale legato al nuovo liberalismo progressista spagnolo.

La volontà di emancipazione—e questo sembra coincidere con la riconfigurazione del personaggio Matilde nella seconda redazione del romanzo—consisteva nel sottolineare che il femminile non è legato solo alla sfera della maternità e alla cura familiare (è da notare che Matilde non ha figli in entrambe le redazioni), secondo l'immagine consolidata, ma è necessario rivendicare per la donna la categoria di individuo, di soggetto non determinato a priori dal suo genere sessuale, di un essere libero di progettarsi secondo le proprie volontà e le proprie inclinazioni. Si ricercava dunque una nuova identità femminile che si sostanziava nell'integrazione di valori precedentemente considerati incompatibili (dimensione domestica, sociale, professionale, personale).

1929, p. 237, Epílogo, r. 1	1937, p. 227, r. 17
Assente	Yo me ganaré la vida. Yo ganaré para las dos.

Tabella 5: Estratto 5

1929	1937, p. 201, r. 23
Assente	¿Me ha preguntado alguna vez por mi vida verdadera?

Tabella 6: Estratto 6

1929, p. 149, r. 15	1939, p. 144, r. 26
— Les dejo. Tengo que salir — dice Matilde	Al terminar, Matilde se despide. — Les dejo. Espero a unas amigas y tengo que prepararles algo.

Tabella 7: Estratto 7

In un articolo pubblicato all'inizio degli anni Sessanta, José Luis Aranguren mostra come attorno al 1923, il tema dell'emancipazione femminile, pur chiaramente non essendo un fatto compiuto, era quantomeno tema di dibattito tra gli intellettuali. Tale aspirazione di emancipazione era multidimensionale: L'aspirazione all'emancipazione si coglie perfettamente in Matilde: dal punto di vista economico, morto il marito e persi tutti i risparmi a causa del fallimento bancario, dice a sua madre di non preoccuparsi visto che lei sarà in grado di lavorare per mantenere entrambe (Estratto 5); inoltre ella mostra di avere una vita personale a cui più volte allude (Estratto 6, 7), ed è capace di compiere scelte libere, non condizionate dalla morale cattoborghese, decidendo di cominciare una nuova vita, con un nuovo compagno (Estratto 9).

1929, p. 144, r. 12	1937
Matilde es allí un objeto más	Assente

Tabella 8: Estratto 8

1929	1937, Capitolo XXI, Remate y preludio
Assente	(Capitolo completamente nuovo; Matilde comincia una nuova vita con un nuovo compagno)

Tabella 9: Estratto 9

Il processo di evoluzione sperimentato dal personaggio, che secondo Marchese è “un ente complesso in movimento che si trasforma, di solito, nel corso del racconto, o comunque che manifesta dinamicamente le sue varie e poliedriche dimensioni”,²⁴ è ottenuto tramite l'approfondimento psicologico proprio grazie all'aggiunta nella narrazione di nuovi blocchi testuali e nuovi

²⁴ A. Marchese, *L'officina del racconto*, Milano, Mondadori, 1983, 187.

episodi legati a Matilde. Tutta la costruzione narrativa è infatti rivolta a sottolineare il cambiamento di questo personaggio, che nell'ultima redazione, rispetto alla versione del 1929, sperimenta una sua evoluzione, si mostra resiliente, acquisisce spessore e protagonismo diventando un personaggio a tutto tondo. Possiamo dunque affermare, per concludere, che la redazione del 1937 si sorregge in gran parte sull'arco di trasformazione di Matilde: ella non è più un'entità priva di volontà, silenziosa come nelle prime pagine del romanzo, ma capace di autodeterminarsi; "su verdadera vida", a cui più volte allude nei colloqui con Arturo, liberatasi dall'oppressione derivante dalla vicinanza di un uomo ossessionato dalla perdita della propria individualità, può esprimersi liberamente. Inoltre, è interessante notare che la costante per le varianti selezionate è la tendenza all'ampliamento nella seconda redazione, mentre vi è un solo caso in cui un segmento presente nella prima redazione viene eliminato nella redazione successiva (Estratto 8); questa variante, a sostegno della tesi che abbiamo presentato, è una importante traccia della direzione verso cui l'autore aveva mosso l'opera con i profondi rimaneggiamenti del 1937.

In conclusione, vi è una chiara connessione tra le varianti del romanzo che ricadono nella dimensione strutturale e quelle che ricadono nella dimensione ideologica; difatti, l'autodeterminazione del personaggio — che prende forma lungo tutto l'arco di trasformazione e che rende Matilde un personaggio più articolato e dinamico — rispecchia la rivendicazione di emancipazione femminile e di riconfigurazione del femminile. La condotta adultera di Matilde non viene mai presentata in maniera negativa o giudicante dall'autore, anzi, è ciò che gli fornisce l'occasione per far approdare Arturo ad una visione più articolata e multidimensionale dell'individuo donna, senza togliere a Matilde spessore umano o morale, nella consapevolezza della relatività della morale borghese, che fino ad allora aveva ricoperto la funzione meramente sociale di preservazione del nucleo familiare. L'autore, attraverso i due personaggi dell'opera, e tramite le modifiche apportate al testo nella seconda redazione del romanzo, riesce finalmente a mettere in comunicazione il gineceo culturale femminile con l'universo culturale maschile, due dimensioni che erano rimaste, almeno fino a quel momento, separate da una sostanziale incomunicabilità.

LUCA SARTI

Raccontare le fiabe nel tempo: “Fair, Brown, and Trembling”, la Cenerentola irlandese

Abstract

Con il presente studio si intende mostrare come e perché la narrazione della fiaba “Fair, Brown, and Trembling”, versione irlandese di Cenerentola, sia cambiata nel tempo, mettendo a confronto la prima trascrizione ottocentesca con gli adattamenti del nuovo millennio. Esaminando dal punto di vista stilistico e contenutistico i testi di Jeremiah Curtin (1890), Kathleen Krull (2004) e Deirdre Sullivan (2017), l’obiettivo principale è quello di mettere in risalto la capacità delle fiabe di parlare in modo significativo del tempo in cui vengono raccontate.

*Fairy Tale is not universal or timeless;
neither is it innocent of history or politics.*

*On the contrary, it speaks powerfully
of the times in which it has been told.*

Andrew Teverson¹

1. Introduzione

Le fiabe sono state e continuano ad essere tutt’oggi oggetto di numerosi studi, soprattutto grazie alla loro capacità di riflettere non solo usi, costumi e credenze delle società in un determinato periodo storico, ma anche le ideologie che le caratterizzano – funzione riconosciuta anche da Jack Zipes, esperto del genere, che, parlando di *wonder* e *fairy tales*, afferma: “a narrator/author arranges known functions of a tale aesthetically and ideologically to induce wonder and then transmits the tale as a whole according to customary usage of a society in a given historical period”.²

¹ A. Teverson, *Fairy Tale*, London, Routledge, 2013, 7. Per la traduzione in italiano dell’epigrafe, si rimanda all’ultima nota di questo lavoro.

² “Un narratore/autore organizza le funzioni conosciute di una fiaba, esteticamente e ideologicamente, per indurre meraviglia, e poi la trasmette nel suo complesso secondo l’uso consueto

Prendendo in esame il contesto irlandese, lo studio qui proposto mira ad analizzare come e perché la narrazione della fiaba “Fair, Brown, and Trembling”, versione irlandese di Cenerentola, sia cambiata nel tempo, mettendo a confronto la prima trascrizione ottocentesca in lingua inglese con le riscritture contemporanee, che, tipiche del postmodernismo, attribuiscono nuovi significati e forme all’opera di partenza in base alle intenzioni e agli obiettivi delle autrici.³

Una prima parte sarà quindi dedicata alla prima versione scritta della fiaba, pubblicata da Jeremiah Curtin nel 1890, quando l’Irlanda viveva gli anni del Rinascimento Celtico. Avendo come termine di paragone la storia di Cenerentola narrata da Walt Disney nel film d’animazione del 1950, *Cinderella*, – e, più di recente, nel *live action* del 2015 –, ispirata a quella raccontata da Charles Perrault nel XVII secolo – a sua volta ispirata a “La gatta Cennerentola” di Giambattista Basile –, verranno illustrati la trama e gli elementi principali, facendo riferimento all’indice dei motifs di Stith Thompson e allo schema della fiaba di Vladimir Propp. Dopodiché si procederà col confronto con due recenti adattamenti: quello di Kathleen Krull, inserito in *A Pot O’ Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), rivolto principalmente ai bambini; e quello di Deirdre Sullivan, incluso nella raccolta femminista *Tangleweed and Brine* (2017).

Tenendo conto di fattori come il periodo di pubblicazione, il target di riferimento, le variazioni stilistiche e linguistiche, e, per concludere, l’uso delle illustrazioni, si metteranno dunque in rilievo i principali mutamenti che hanno interessato la narrazione di “Fair, Brown, and Trembling”, al fine di offrire uno studio che possa contribuire a dimostrare come le fiabe, oltre ad essere occasione di intrattenimento, riflettano il tempo in cui vengono raccontate e ri-raccontate; perché, come ogni racconto popolare, *folktale*, le fiabe esistono nel tempo e nello spazio, e sono perciò influenzate dalle caratteristiche della terra in cui sono narrate in quel momento, dai contatti linguistici e sociali della sua gente, e dal trascorrere degli anni e dai cambiamenti storici che li accompagnano.⁴

di una società in un dato periodo storico” [trad. mia]; cfr. J. Zipes (a cura di), *The Oxford Companion to Fairy Tales*, Oxford, Oxford University Press, 2000, XX.

³ Cfr. I. G. Hanes, “About Two Concepts: Postmodernism and Rewriting”, in *Journal of Humanistic and Social Studies*, IX, 1 (2018), 55.

⁴ Cfr. S. Thompson, *The Folktale*, New York, The Dryden Press, 1946, 13.

2. “Fair, Brown, and Trembling”, la Cenerentola irlandese⁵

La fiaba “Fair, Brown, and Trembling”, appartenente al tipo 510A nella classificazione ATU,⁶ è stata trascritta per la prima volta nel 1890 dal folklorista americano Jeremiah Curtin, figlio di immigrati irlandesi, il quale, durante i suoi viaggi nelle aree Gaeltacht dell’Irlanda, raccolse racconti popolari direttamente da fonti orali, li tradusse dall’irlandese con l’aiuto di interpreti locali e li pubblicò in tre raccolte: *Myths and Folk-Lore of Ireland* (1890), che contiene la storia qui oggetto di studio, *Hero-Tales of Ireland* (1894), e *Tales of the Fairies and Ghost World* (1895).⁷ Sono gli anni del Rinascimento Celtico, Celtic Revival, periodo di fondamentale importanza per molti irlandesi che, attraverso il recupero delle proprie radici celtiche, si impegnavano a delineare una forte identità culturale allo scopo di fronteggiare l’oppressione britannica, cercando di dare prestigio alla propria lingua, alla propria arte, alla propria musica, ai propri costumi, ai propri sport e, ovviamente, alla propria letteratura, con particolare attenzione al recupero della mitologia e dei racconti popolari, fino a quel momento tramandati principalmente in forma orale.⁸

⁵ Il testo della fiaba in analisi è disponibile online; <https://www.surlalunefairytales.com/books/ireland/curtin/fairbrowntrembling.html> (ultimo accesso: 11/6/2020).

⁶ L’indice ATU (Aarne-Thompson-Uther) è un sistema usato nei *folklore studies* per classificare le fiabe e i racconti popolari. Si tratta di un catalogo numerato contenente 2399 tipi tematici, trame ricorrenti, raggruppati in sette categorie principali. Ideato da Antti Aarne nel 1910 ed esteso da Stith Thompson nel 1928 e nel 1961, è stato ulteriormente rivisitato da Hans-Jörg Uther nel 2004. Cfr. H. J. Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography. Based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, 2004. Col tipo 510A, sottocategoria del tipo 510, quello dell’eroina perseguitata, *Persecuted Heroine*, si indicano la storia di Cenerentola e le sue numerose varianti. A tal proposito, cfr. C. Bacchilega, “An Introduction to the ‘Innocent Persecuted Heroine’ Fairy Tale”, in *Western Folklore*, LII, 1 (Jan. 1993), 1-12.

⁷ Col termine gaelico *Gaeltacht* si fa riferimento alle aree dell’Irlanda in cui si parla prettamente la lingua irlandese. Nell’introduzione alla raccolta, Curtin racconta di avere personalmente raccolto i racconti nell’ovest dell’Irlanda, nelle contee di Kerry, Galway e Donegal nel 1887. Cfr. J. Curtin, *Myths and Folk-Lore of Ireland*, London, Sampson Low, Marston, Searle, Rivington, 1890, 7. Per un approfondimento su Curtin, cfr. J. Schefer (a cura di), *Memoirs of Jeremiah Curtin*, Madison, State Historical Society of Wisconsin, 1940.

⁸ Il *Celtic Revival*, o *Reinassence*, in Irlanda noto anche come *Irish Revival*, è un insieme di movimenti sviluppatosi nel secondo Ottocento, quando tutta l’Irlanda era ancora incorporata nel Regno Unito. In quegli anni, molte personalità di spicco irlandesi, spinte da forti sentimenti nazionalisti, si impegnarono a recuperare e rivalorizzare il proprio passato gaelico, per paura

2.1. Trama e *motifs*

Prima di analizzare il racconto e, in seguito, confrontarlo con i suoi recenti adattamenti, è indispensabile illustrarne la trama, per molti versi differente da quella della Cenerentola nota al grande pubblico, nonostante ne condivida una struttura analoga. Laddove è possibile, verranno inoltre indicati i *motifs* principali, facendo riferimento all'indice di Stith Thompson.⁹

Fair, Brown e Trembling sono tre sorelle, [P252.2. *Three sisters*], figlie di King Aedh Cúruca, re di Tir Conal.¹⁰ Trembling, la minore, è la più bella, e viene rinchiusa in casa a fare la sguattera, perché le altre due temono che possa sposarsi prima di loro. Le è vietato anche andare in chiesa la domenica, ma, dopo anni, ci riesce grazie all'aiuto della ‘custode delle galline’, *henwife*, che, col suo mantello magico, [D1053. *Magic mantle (cloak)*], *cloak of darkness*, crea dei vestiti adatti per l'occasione, [D1050.1. *Clothes produced by magic*], e le dona oggetti singolari, [D810. *Magic object a gift*]. Deve però rispettare una condizione: non oltrepassare la porta della chiesa e fuggire via alla fine della messa.

La fuga da casa si ripete per tre domeniche, ma alla terza accade qualcosa di inatteso. Il figlio del re di Omany¹¹ – inizialmente innamorato di Fair, la sorella maggiore –, invaghitosi della donna vista fuori dalla chiesa, [N711.4. *Prince sees maiden at church and is enamored*], la rincorre e le sfila una scarpa, [F823. *Extraordinary shoes*]. Si procede così alla ricerca della donna che ha ‘perso’ la scarpetta, [H36.1. *Slipper (shoe) test*], seguita da un duello fra contendenti, e, infine, dal matrimonio fra il principee Trembling.

Ma la storia non finisce qui. Infatti, dopo un tentato soricidio da parte di Fair, che cerca di prendere il posto della sorella minore, [K1911. *The false*

che questo potesse scomparire “soffocato dalla passiva adesione, più o meno imposta, ai modelli anglosassoni”; cfr. V. Carrassi, *Il fairy tale nella tradizione narrativa irlandese: un itinerario storico e culturale*, Bari, Mario Adda Editore, 2008, 63.

⁹ I folkloristi usano il termine *motif* per indicare elementi narrativi standard, unità indivisibili, che ricorrono nei racconti popolari. Nel suo indice fatto di sei volumi, Stith Thompson ne ha raccolti migliaia, creando un elenco di voci contrassegnate da una combinazione lettera-numero. Cfr. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, IUP, 1955-1958. In questa sede, i *motifs* principali individuati nella fiaba in analisi verranno indicati fra parentesi quadre

¹⁰ L'antico nome irlandese Aedh (anche Áed e Aodh), anglicizzato come Hugh, significa ‘fuoco’, mentre Cúruca (Crochtha) vuol dire ‘sospeso’; il significato del nome del re è quindi ‘fuoco sospeso’. Cfr. J. Curtin, 343. Tir Conal è invece un antico regno dell'Irlanda gaelica, corrispondente a gran parte dell'attuale contea Donegal.

¹¹ Capitale dell'antico regno di Ulaidh, oggi parte della provincia irlandese dell'Ulster.

bride (substituted bride)], Trembling viene inghiottita da una balena, [B17.2.1. *Hostile sea-beasts*]. Dopo varie peripezie, il principe riesce a salvarla sparando all'animale magico, [B192. *Magic animal killed*], e i due si ricongiungono. Trembling, alla stregua di Cenerentola, ha in questo modo il suo lieto fine, [L50. *Victorious youngest daughter*].

2.2. Ambientazione e personaggi

Si tratta di una narrazione in terza persona, dove il tempo verbale prescelto è il passato, tipico delle fiabe. Altrettanto tipica è la cosiddetta 'regola del tre', *rule of three*,¹² ben evidenziata all'interno del racconto: ci sono tre sorelle; Trembling viene 'trasformata' dalla *henwife* tre volte e tre volte va a messa; e il principe riesce a salvarla il terzo giorno. La storia, però, al contrario di molte fiabe, ha un lieto fine che non è sospeso nell'atemporalità del 'per sempre', ma inserito in una temporalità umana e sociale, perché, alla fine, viene specificato che la coppia morirà di vecchiaia: "The son of the king of Omany and Trembling had fourteen children, and they lived happily till the two died of old age".¹³

In merito all'ambientazione, come solitamente accade nelle fiabe irlandesi, la vicenda si svolge in una cornice realistica, seppur lontana nel tempo, e non fantastica: quella dell'Irlanda gaelica, messa al centro della narrazione; e questo lo si capisce dai toponimi irlandesi utilizzati, come 'Tir Conal', 'Omany' ed 'Erin' (Irlanda).¹⁴ Inoltre, ulteriore prova del fatto che l'ambientazione sia corrispondente alla realtà viene fornita quando si parla dei principi che sfidano a duello il figlio del re di Omany, per avere in sposa Trembling; si tratta dei figli dei re di Spagna, di Grecia, e di Lochlin,¹⁵ regni realmente esistenti.

¹² Questa 'regola' indica che un elemento narrativo, che sia esso un evento, un dettaglio o un personaggio, si ripete per tre volte. Vladimir Propp sottolinea l'importanza di questo principio parlando di 'triplicazione', *trebling*. Cfr. V. Propp, *Morphology of the Folk Tale* (1928), Austin, University of Texas Press, 2009, 74.

¹³ "Il figlio del re di Omany e Trembling ebbero quattordici figli, e vissero felici fino a quando morirono di vecchiaia" [trad. mia]; cfr. Curtin, 92.

¹⁴ Derivativo *Hiberno-English* di *Éirinn*, dativo di *Éire*, che, a sua volta, deriva dall'antico irlandese *Ériu*, nome della dea matrona eponima dell'Irlanda nella mitologia irlandese. Il toponimo *Erin* è stato spesso utilizzato per identificare l'Irlanda nella poesia romantica, come nel componimento *When Erin first rose* (1795), di William Drennan, il quale, fra l'altro, usò per la prima volta le parole 'Emerald Isle', Isola di Smeraldo, per riferirsi all'isola.

¹⁵ Il toponimo Lochlin viene usato da Curtin anche in altre storie contenute in *Myths and Folk-Lore of Ireland*; per la prima volta appare in "The Son of the King of Erin and the Giant of Loch Léin", dove, in una nota, viene chiarito che si tratta della Danimarca. Cfr. Curtin, 47.

Essendo l'Irlanda una terra in cui la fede è da sempre stata al centro degli eventi più significativi, non sorprende che uno dei temi ricorrenti delle fiabe irlandesi sia quello religioso, messo in rilievo sin dal principio in questa storia. Fin da quando vengono presentate le tre sorelle, viene infatti sottolineata l'abitudine di andare a messa ogni domenica: “Fair and Brown had new dresses, and went to church every Sunday. Trembling was kept at home to do the cooking and work”¹⁶. Ed è proprio la chiesa a svolgere la funzione che in altre versioni della fiaba è svolta dal castello o dal palazzo reale. Difatti, come il ballo, la messa costituisce un'occasione pubblica; rappresenta un momento di socializzazione, ed è per questo che le sorelle maggiori proibiscono a Trembling di andarci.

Per quanto riguarda i personaggi, stando allo schema dei sette personaggi-tipo proposto da Vladimir Propp,¹⁷ Trembling è sia l'‘eroina’, sia la ‘principessa’ della fiaba. A differenza della Cenerentola disneyana: non è orfana, ma ha un padre, seppur estraneo alle vicende; non ha una matrigna cattiva, [S31. *Cruel stepmother*], e non ha due sorellastre, ma due sorelle, Fair e Brown, sue uniche ‘antagoniste’; non va al ballo, ma a messa, e ci va a cavallo di una giumenta. La dote che caratterizza la protagonista, anche in questa variante, resta, comunque, la sua bellezza, che, se in un primo momento la costringe a subire la gelosia delle sorelle, successivamente le consente di liberarsi dalla sua condizione sfavorevole. Tuttavia, non si può affermare che si tratti di un'eroina che deve tutto solo ed esclusivamente al suo aspetto; Trembling, infatti, al momento opportuno, fa sentire la sua voce, nel vero senso della parola, per essere liberata dall'armadio in cui è stata rinchiusa dalle sorelle in attesa della visita del principe:

“Is there any other young woman in the house?” asked the prince.

“There is,” said Trembling, speaking up in the closet; “I’m here.”

“Oh! we have her for nothing but to put out the ashes,” said the sisters.

But the prince and the others wouldn’t leave the house till they had seen her; so the two sisters had to open the door. When Trembling came out, the shoe was given to her, and it fitted exactly.¹⁸

¹⁶ “Fair e Brown indossavano abiti nuovi e andavano in chiesa ogni domenica. Trembling era chiusa in casa a cucinare e a fare i lavori domestici” [trad. mia]; cfr. *ivi*, 78.

¹⁷ Si fa qui riferimento ai sette personaggi ricorrenti, *dramatis personae*, individuati dal linguista russo nei suoi studi sulla struttura delle fiabe. Cfr. Propp, 79.

¹⁸ Curtin, 87.

“Ci sono altre giovani donne in casa?” chiese il principe.

“Sì,” disse Trembling, facendosi sentire dall’armadio, “sono qui!”

“Oh! Lei serve solo per buttar via la cenere” dissero le sorelle.

Ma il principe e gli altri non avrebbero lasciato la casa fino a che non l’avrebbero vista; così le due sorelle dovettero aprire la porta. Quando Trembling uscì, le venne data la scarpa, e le calzò alla perfezione. [trad. mia]

Nonostante ciò, si tratta pur sempre di una donna che, dagli uomini del tempo, viene vista come un oggetto da conquistare, e che, alla fine della storia, non riesce a salvarsi da sola. A salvarla è infatti il principe, l’‘eroe’, il quale riesce a sposarla dopo un combattimento contro altri contendenti, come se fosse un premio da riscuotere: “as no others came to claim the woman, she belonged of right to the son of the king of Omanyā”.¹⁹

Altro personaggio interessante è quello della vecchia *henwife*, la quale ricopre tre ruoli all’interno del racconto: quello di ‘mandante’, perché spinge Trembling ad allontanarsi da casa per andare a messa; quello di ‘donatrice’, perché le dona abiti preziosi, mezzi straordinari e oggetti incantati, come un *honey-bird* e un *honey-finger* da mettere sulle spalle;²⁰ e quello di ‘aiutante’, perché assiste l’eroina nella sua missione. Traducibile come ‘custode delle galline’, il termine indica una figura alquanto ambigua, riconducibile a quella della strega, della veggente, della guaritrice.²¹ Rappresenta, in definitiva, un personaggio rurale, indubbiamente più appropriato al contesto irlandese rispetto alla celebre fata madrina, [F311.1. *Fairy godmother*].

3. Un *adaptation* per bambini e famiglie dalla ‘pentola d’oro’

In *A Pot O’Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney*, raccolta pubblicata nel 2004 dalla scrittrice statunitense Kathleen Krull,²² “Fair, Brown, and Trembling” compare in una versione indirizzata principalmente a bambini e famiglie. Si tratta, infatti, di una raccolta di

¹⁹ “Poiché nessun altro venne a reclamare la donna, apparteneva di diritto al figlio del re di Omanyā” [trad. mia]; cfr. *ivi*, 89.

²⁰ Si tratta di oggetti incantati, la cui precisa identità è tutt’oggi ignota. Probabilmente, il loro significato è andato perso nel momento in cui la fiaba è stata tradotta dall’irlandese e poi trascritta.

²¹ Cfr. T. Windling, *Myth Moor: Hen Wives, Spinsters, and Lolly Willows*, 12 February 2015, <https://www.terriwindling.com/blog/2015/02/lolly-willows.html> (ultimo accesso: 11/6/2020).

²² Kathleen Krull è una scrittrice di libri per bambini. Il suo interesse nei confronti del patrimonio culturale dell’Irlanda e della sua trasmissione alle nuove generazioni è dovuto alle sue radici

folk tales, poesie, ricette, indovinelli e benedizioni creata al fine di condividere il patrimonio culturale irlandese e tramandarlo alle nuove generazioni;²³ una raccolta che mira a raccogliere il meglio della ‘gloriosa’ eredità culturale dell’Irlanda in un testo che non risulti troppo ‘pesante’ per i giovani lettori.²⁴ Anche in questo caso, così come nella trascrizione di Curtin, la narrazione è in terza persona e il tempo verbale utilizzato è quello passato. Ciò che cambia è il modo in cui il racconto viene presentato, anche se sembra riprodurre la trama e il punto di vista narrativo della fonte.²⁵ Sin dall’*incipit*, infatti, si comprende che la storia si rivolge essenzialmente ai bambini, perché, al contrario della versione del 1890, che inizia col nome del re di Tir Conal (**Fig. 1**),²⁶ questa comincia col tipico ‘Once’ fiabesco, per di più arricchito da un capo-lettera decorato (**Fig. 2**).²⁷

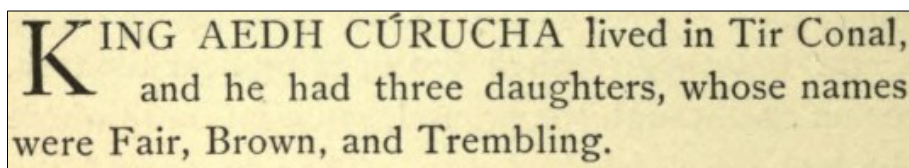


Fig. 1: *Incipit* della trascrizione del 1890.

irlandesi; per ulteriori informazioni, si rimanda al sito ufficiale, <http://www.kathleenkrull.com/> (ultimo accesso: 11/6/2020). Nella raccolta, divisa in nove sezioni, sono incluse opere di noti scrittori irlandesi, come W. B. Yeats, James Joyce, Jonathan Swift e Oscar Wilde. Cfr. K. Krull, *A Pot O' Gold: A Treasury of Irish Stories, Poetry, Folklore, and (of Course) Blarney* (2004), New York, Disney-Hyperion Books, 2009.

²³ La raccolta si rivolge in special modo agli americani con radici irlandesi, *Irish Americans*, che, secondo la ACS, *American Community Survey*, del 2017, condotta dall’Ufficio del censimento degli Stati Uniti d’America, *U. S. Census Bureau*, rappresentano il 10.1% della popolazione.

²⁴ Cfr. Krull, 1.

²⁵ Cfr. J. Stephens, “Retelling stories across time and cultures”, in *The Cambridge Companion to Children’s Literature*, a cura di M. O. Grenby, A. Immel, Cambridge New York, Cambridge University Press, 2009, 92.

²⁶ “Il re Aedh Cúrucha viveva a Tir Conal e aveva tre figlie che si chiamavano Fair, Brown e Trembling” [trad. mia]; cfr Curtin, 74.

²⁷ “C’erano una volta, a Ballyshannon, tre sorelle che si chiamavano Fair, Brown e Trembling” [trad. mia]; cfr. Krull, 119.

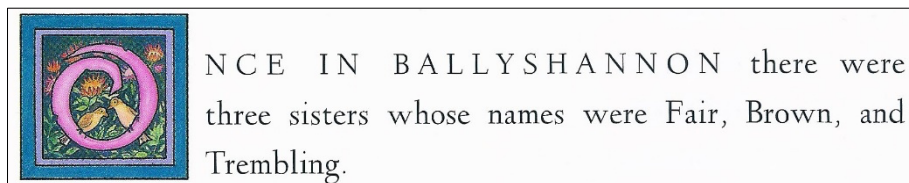


Fig. 2: *Incipit* dell'adattamento del 2004.

Inoltre, nel suo *incipit*, Krull preferisce inserire il toponimo Ballyshannon (città del Donegal), tuttora utilizzato, e decide di omettere il nome del re, che, peraltro, continua ad essere assente nel racconto, chiarendo fin da subito che la storia ruota intorno alle sorelle. Per di più, eliminando del tutto il personaggio del re e, di conseguenza, le origini nobili delle sue figlie, l'autrice trasforma Trembling in una ragazza comune, forse per l'esigenza di costruire il personaggio della fanciulla di ceto socialmente umile che realizza il sogno di diventare una principessa, tipico di molte fiabe, soprattutto quelle 'americanizzate', caratterizzate dall'immane lieto fine, il tanto desiderato happy ending.²⁸

Un'altra differenza significativa è rappresentata dal fatto che, mentre la trascrizione ottocentesca mira ad essere 'fedele' alla fonte orale, in questo adattamento, per ovvie ragioni, si riscontra una ben determinata volontà di semplificazione della storia, dal punto di vista lessicale e sintattico. Basti pensare che dalle 3450 parole utilizzate da Curtin si passa a 1641 parole,²⁹ meno della metà, pur mantenendo integri tutti gli eventi. Alcune ridondanze vengono eliminate e determinati vocaboli vengono resi più accessibili al pubblico di riferimento; ad esempio, 'il figlio del re di Omany', *the son of the king of Omany*, diventa 'il principe di Emania', *the prince of Emania*;³⁰ l'ambiguo *honey-finger* diventa un più comprensibile *honey-flower*; e viene chiarito che Emania è parte dell'Ulster.

Di un certo interesse, infine, è l'omissione del fatto che, all'inizio della storia, il principe sia innamorato di Fair, la sorella maggiore; una scelta legata, probabilmente, alla volontà di far apparire Trembling un personaggio puro, pienamente meritevole di avere la meglio sulle sorelle maggiori.

²⁸ A proposito dell'americanizzazione della fiaba di Cenerentola, cfr. J. Yolen, "America's Cinderella", in *Cinderella: A Casebook*, a cura di A. Dundes, New York, Wildman Press, 1983.

²⁹ Il conteggio delle parole è stato effettuato appositamente per questo studio.

³⁰ Il toponimo 'Omany' viene sostituito da 'Emania' già in J. Jacobs, *Celtic Fairy Tales*, London, Dave Nutt, 1892.

L'intenzione di Krull, come lei stessa spiega nell'introduzione di *A Pot O'Gold*, è dunque quella di offrire una raccolta in cui i testi selezionati e adattati rappresentino del materiale che, allo stesso tempo, risulti adatto ai bambini, *child-friendly*, e quanto più fedele è possibile alle fonti ‘originali’,³¹ tenendo conto che “a story retold for children serves important literary and social functions, inducing its audience into the social, ethical and aesthetic values of the producing culture”.³²

4. Un *adaptation* femminista per *young adults*: “Sister Fair”

La versione di “Fair, Brown, and Trembling” scritta da Deirdre Sullivan,³³ pubblicata nella raccolta *Tangleweed and Brine* nel 2017, lascia presupporre uno stravolgimento della storia sin dal titolo, “Sister Fair”, dando un chiaro indizio di chi sarà la protagonista. Si tratta di una raccolta composta da tredici *dark retellings*, che intende far riflettere sul destino delle giovani donne nelle fiabe ‘classiche’ e, di conseguenza, offre un’opportunità per pensare alla condizione delle donne nel momento storico attuale, dove la discriminazione e la violenza di genere diventano giorno dopo giorno questioni sempre più preoccupanti. Rappresenta, dunque, un’interpretazione che segue le orme delle riscritture postmoderniste femministe di fiabe pubblicate a fine Novecento, a partire da *The Bloody Chamber* (1979) di Angela Carter,³⁴ adattamenti di testi che non solo vengono interpretati con una lente diversa, ma sui quali gli *adapters* di turno prendono delle posizioni, sovvertendone le ideologie di fondo.³⁵

A differenza dell’adattamento analizzato in precedenza, pressoché identico, dal punto di vista della trama, alla trascrizione di Curtin, questo presenta un diverso svolgimento della vicenda.

³¹ Cfr. Krull, 1.

³² “Una storia raccontata per i bambini svolge importanti funzioni letterarie e sociali, inducendo il suo pubblico ai valori sociali, etici ed estetici della cultura che la produce” [trad. mia]; cfr. J. Stephens, 91.

³³ Autrice del romanzo *Needlework* (2016), che racconta la storia di una ragazza vittima di violenza domestica, Deirdre Sullivan è una scrittrice irlandese che, fra le altre cose, ha esperienze da insegnante con bambini autistici; per ulteriori informazioni, si rimanda al sito ufficiale, <https://deirdresullivanbooks.com/> (ultimo accesso: 11/6/2020).

³⁴ Sugli adattamenti femministi di fiabe nell’era postmoderna, cfr. C. Bacchilega, *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1997.

³⁵ Cfr. L. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge, 2006, 92-95.

Fair, Brown e Trembling sono sempre tre sorelle, figlie di un re. Fair, quella ‘giusta’, è carica di responsabilità. Brown, la pelle scura e le forme tondeggianti, ha un carattere difficile. Trembling, la più piccola e la più bella, si comporta in modo strano, lasciando supporre che sia affetta da autismo; viene chiusa in casa per il solito motivo, ma non dalle sorelle, che, in fondo, si preoccupano per lei.³⁶ Pure in questo caso, un uomo si innamora di Fair, ma poi, quando vede Trembling, cambia idea e, d’accordo col re, la ‘sceglie’, perché più bella e più facile da sottomettere. Anche se non viene detto esplicitamente, si evince che l’uomo ne abusa e la traumatizza, facendola chiudere ancora di più in se stessa, fino a quando un giorno, al lago, incontra Fair che, per proteggere la sorella indifesa, lo seduce, si concede a lui, e poi lo uccide.

È evidente che, in questa raccolta, la storia non si rivolga più a un pubblico di bambini, bensì di giovani, i cosiddetti *young adults*. L’enfasi è adesso sull’interiorità dei personaggi femminili e si assiste ad un cambio di prospettiva. Infatti, la narrazione è in seconda persona – il pronome ‘you’, riferito a Fair, viene usato circa duecento volte nella storia – e il tempo verbale predominante è quello presente: caratteristiche queste che consentono a chi legge di immedesimarsi totalmente nella nuova protagonista, Fair.³⁷ Viene inoltre prediletto l’uso di frasi molto brevi, oltre che un linguaggio poetico, e il testo è caratterizzato da una certa circolarità, visto che inizia e si conclude con la stessa frase: “You are one of three. Your name is Fair”,³⁸ probabilmente utilizzata per ribadire la centralità del personaggio principale. Non si tratta dello “stylized beginning “Once upon a time, in a land far away,” [that] invokes stereotypical female gender patterns of the past” associati col genere della fiaba, ma di un incipit che annuncia la rottura dei confini del genere (fiabesco) e del *gender* (femminile), tipica degli adattamenti di fiabe femministe.³⁹ Per

³⁶ Come si può notare, in questo adattamento c’è un forte legame fra i nomi delle tre sorelle e le loro caratteristiche fisiche e/o caratteriali

³⁷ A partire dal 1970 circa, nuove strategie narrative, come la narrazione in prima persona anziché in terza, si svilupparono in concomitanza con una maggiore attenzione alle questioni sociali relative alle rappresentazioni di genere, etnia e classe, e furono impiegate in particolar modo dalle scrittrici femministe; cfr. J. Stephens, 95.

³⁸ “Tu sei una delle tre. Il tuo nome è Fair” [trad. mia]; cfr. D. Sullivan, *Tangleweed and Brine*, Dublin, Little Island Books, 2017, 54 e 65. Nelle traduzioni ho cercato di mantenere la maggior parte dei pronomi di seconda persona singolare, per rispettare l’intento del testo di partenza.

³⁹ “[...] inizio stilizzato ‘C’era una volta, in una terra lontana’, [che] invoca modelli di genere femminile stereotipati” [trad. mia]; cfr. C. L. Preston, “Disrupting the Boundaries of Genre and

quanto riguarda il lieto fine, questo lascia il posto a una conclusione più cruda, e, infine, c'è un ritorno a quegli elementi narrativi sessuali tipici di molti *fairy tales* ‘tradizionali’; come quelli scritti inizialmente da Jacob e Wilhelm Grimm, che, come osserva Maria Tatar, vennero successivamente privati di certe relazioni e condizioni, come l’incesto e la gravidanza, considerate non appropriate per i bambini, un pubblico che avrebbe permesso ai due fratelli, con difficoltà finanziarie, di assicurarsi un guadagno maggiore.⁴⁰

Cosa fondamentale, viene messo in risalto che le tre sorelle, in quanto donne, sono vittime della società patriarcale del tempo. L’unica via di salvezza a loro disposizione è sposarsi e avere un bambino: “You marry someone, then you get a baby and you’re safe”,⁴¹ perché, come sottolinea più volte Sullivan, per gli uomini di quella società, le donne non sono altro che ‘bellezza e un utero’, “Beauty and a womb”.⁴² L’attenzione è quindi tutta sulla condizione delle giovani sorelle, a ognuna delle quali viene ora dato uno spazio nella storia. Fair conforta e protegge le altre; Brown è contraddistinta da uno spirito selvaggio; Trembling vive nel suo mondo ed è chiusa in casa per colpa delle norme imposte dalla società: “If the third one married first, they’d know she was the best. They wouldn’t choose you”.⁴³ Tuttavia, infrangendo ogni regola, Fair riesce a dimostrarsi una donna coraggiosa, perché si sacrifica per proteggere la sorella minore, e forte, perché, con le sue mani, annega l’uomo, il pericolo da eliminare. È quindi una protagonista che, anche se non le è permesso, rompe gli schemi, ribellandosi, facendo la sua scelta e agendo senza intermediari.

Un discorso a parte va fatto per i personaggi maschili, rappresentati come uomini ingiusti e crudeli, attraverso i quali viene accentuata la differenza fra uomo-soggetto e donna-oggetto. Il principe – al quale Sullivan si riferisce col pronome personale ‘he’ –, è descritto come un serpente velenoso e pericoloso,

Gender: Postmodernism and the Fairy Tale”, in *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*, a cura di D. Haase, Detroit, Wayne State University Press, 2004, 198.

⁴⁰ Cfr. M. Tatar, “Sex and Violence: The Hard Core of Fairy Tales”, in *The Classic Fairy Tales*, a cura di M. Tatar, New York, Norton Critical Edition, 1999, 367.

⁴¹ Tu sposi qualcuno, poi hai un bambino e sei salva” [trad. mia]; cfr. Sullivan, 60.

⁴² Ivi, 62.

⁴³ Se la terza si fosse sposata per prima, avrebbero saputo che era la migliore. Non ti avrebbero scelta” [trad. mia]; cfr. ivi, 54.

adder, snake-man, e, paradossalmente, qui diventa l'antagonista. Si tratta di un uomo che sceglie le donne che vuole e le tratta senza alcun rispetto, giocando con i loro sentimenti e i loro corpi, come se fossero giocattoli fra le sue mani. Ed è attraverso il suo personaggio che compaiono le allusioni sessuali; come nella scena dell'abbraccio fra lui e Fair, che sente 'la sua spada' contro le gambe: "And you can feel the cold slap of his sword against your legs".⁴⁴ Il re, invece, oltre a confermarsi un padre assente nella vita delle figlie, per seguire il protocollo della società, anziché rispettare la loro felicità e le loro opinioni, approva la loro subordinazione agli uomini, anche nel caso delicato di Trembling che dice di preferire quando sta ferma e zitta: "He likes her voiceless, and with quiet hands".⁴⁵

Lo scopo di questa riscrittura è dunque completamente diverso, in quanto l'obiettivo principale non è più conservare o tramandare una storia irlandese. Non a caso, l'unico indizio che lascia percepire che la storia sia ambientata in Irlanda sono i trifogli, *rough clover*, che Fair raccoglie prima dell'incontro fortuito con l'uomo che, in preda alla disperazione, affogherà.

5. Raccontare le fiabe nel tempo attraverso le immagini⁴⁶

Un ulteriore elemento che contribuisce a mostrare come la narrazione della fiaba in analisi sia cambiata dalla fine dell'Ottocento a oggi è rappresentato dalle immagini, rappresentative del loro tempo e degli intenti degli autori delle raccolte qui prese in considerazione. Di fatti, tutt'altro che meri abbellimenti, le illustrazioni costituiscono un'opportunità per raccontare e, in questo caso, ri-raccontare storie; come spiega John Stephens nel suo saggio sull'arte del ri-narrare storie per bambini nel tempo, "illustrations themselves may function as retold stories".⁴⁷

⁴⁴ E tu puoi sentire il freddo schiaffo della sua spada contro le tue gambe" [trad. mia]; cfr. ivi, 63.

⁴⁵ "A lui piace muta, e con le mani a posto" [trad. mia]; cfr. ivi, 62.

⁴⁶ Non si intende, in questa sede, condurre un'analisi multimodale. Le immagini, per ognuna delle tre versioni della fiaba, sono state inserite semplicemente per mostrare come, nel corso del tempo, insieme al testo, anche le illustrazioni siano cambiate in base alle esigenze degli autori.

⁴⁷ Le illustrazioni stesse possono funzionare come storie ri-raccontate" [trad. mia]; cfr. Stephens, 101.

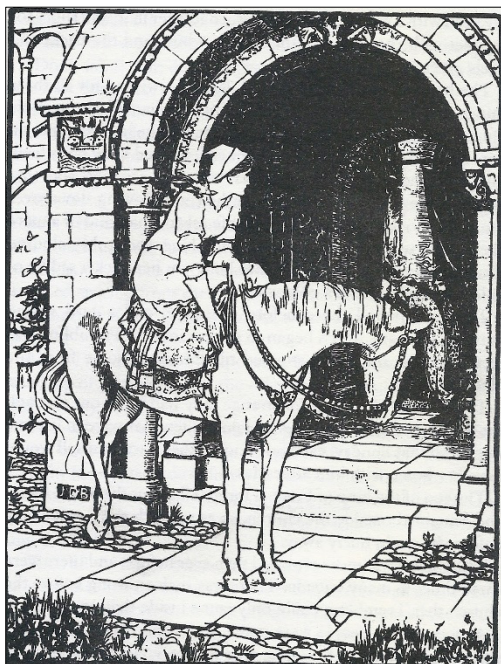


Fig. 3: Trembling a messa.



Fig.4: Trembling e la balena.

La trascrizione di Jeremiah Curtin, seppure accurata, è priva di illustrazioni. Per potere apprezzare delle immagini che accompagnino la storia, si dovrà aspettare la versione della fiaba pubblicata da Joseph Jacobs in *Celtic Fairy Tales* (1892). Si tratta di due immagini in bianco e nero realizzate da John D. Batten, le quali rappresentano due momenti salienti del racconto.

La prima (**Fig. 3**) ritrae Trembling in sella alla giumenta, mentre, osservata dai fedeli curiosi, segue la messa sulla soglia della chiesa, pronta a fuggire via al momento giusto. Nella seconda (**Fig. 4**), invece, Trembling è raffigurata sul bagnasciuga insieme al mostro marino, disperata, in attesa di essere salvata dal figlio del re di Omany. Sono immagini tipiche della loro epoca, quella del secondo Ottocento, probabilmente realizzate con l'intento di arricchire la narrazione e intrattenere i lettori attraverso la rappresentazione di due dei momenti salienti del racconto.

Per quanto riguarda l'adattamento di Krull, trattandosi di una raccolta dedicata principalmente ai bambini, le illustrazioni ricoprono invece un ruolo fondamentale; infatti, è soprattutto attraverso di esse che la fiaba viene adattata per il 'nuovo' pubblico. Realizzate da David McPhail, illustratore di più di ottanta libri per bambini,⁴⁸ queste immagini possono quindi essere considerate il punto forte di questa versione. Si tratta di quattro disegni a colori che, a differenza di quelli creati per la raccolta di Jacobs, non ritraggono solo Trembling, ma anche altri personaggi.

Nella prima immagine (**Fig. 5**) vengono raffigurate le sorelle che proibiscono a Trembling di uscire di casa, entrambe agghindate per andare in chiesa; una tipica chiesa irlandese è raffigurata sullo sfondo. Nella seconda (**Fig. 6**) si vede invece il principe, dalla capigliatura rossa, che è riuscito a sfilare una scarpa a Trembling. La terza illustrazione (**Fig. 7**) ritrae il duello a mani nude fra i principi, mentre la quarta invece (**Fig. 8**) raffigura, infine, il principe che, sparando alla balena, è riuscito a salvare Trembling da una sventurata sorte.

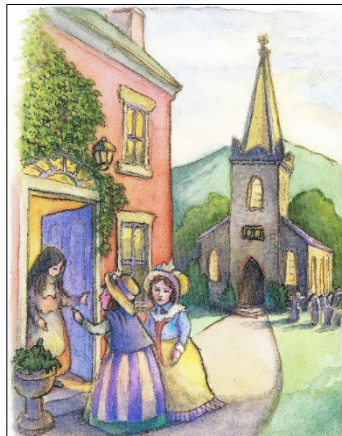


Fig. 5: Trembling viene obbligata a restare in casa.

⁴⁸ Per ulteriori informazioni su David McPhail e i suoi lavori, si rimanda al sito ufficiale, <http://davidmcphailillustrations.com/> (ultimo accesso: 11/6/2020).

Più che avere le sembianze di esseri umani veri e propri, i personaggi raffigurati in queste immagini assomigliano a dei fantocci, più caratteristici dei libri odierni di fiabe illustrate. I disegni sembrano colorati a pastello, e i momenti raffigurati, considerato il target di riferimento, sono quelli più appetibili: la scena iniziale, per creare empatia con la protagonista; la perdita della scarpetta, scena emblematica; il combattimento, per mettere in risalto il coraggio del principe; e il salvataggio finale, che costituisce il lieto fine. Mentre il testo in sé, come si è detto in precedenza, rimane quasi invariato, “the illustrations place it in a new context and invest it with new values”.⁴⁹



Fig. 6: Il principe perde la scarpetta.



Fig. 4: Lotta tra principi.

⁴⁹ “Le illustrazioni lo collocano in un nuovo contesto e lo investono di nuovi valori” [trad. mia]; cfr. Stephens, 101.

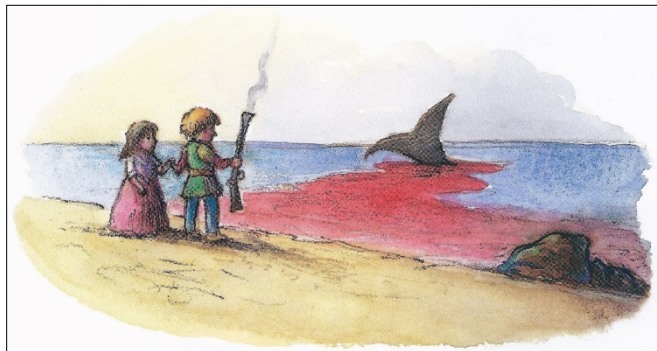


Fig. 8: Il principe salva Trembling.

Per concludere, ad accompagnare l'adattamento di Sullivan compare soltanto un disegno a penna, *pen-and-ink*, realizzato da Karen Vaughan.⁵⁰

Una sola immagine (Fig. 9) in cui compaiono tutte e tre le sorelle, ma su livelli diversi. Fair, la prima, è messa al centro, in piedi, ritratta in tutta la sua fierezza, più in alto rispetto alle altre. Brown, la seconda, seduta in basso a destra, è raffigurata coi capelli ricci, la pelle scura e la corporatura grossa, mentre è intenta a leggere un libro. Trembling, la terza, è posizionata a sinistra, seduta ancora più in basso, quasi messa in disparte, con un fiore fra le mani e un'aria triste e assente. Un'immagine, dunque, che ritrae le principali caratteristiche delle tre giovani donne, vittime della società del loro tempo, una società fatta dagli uomini per gli uomini.

Con questo contributo si è quindi cercato di dimostrare come una stessa fiaba possa assumere forme e significati differenti a seconda del tempo in cui viene raccontata, e, soprattutto, perché.

Innanzitutto, si è visto come per Curtin, da buon folklorista, l'esigenza principale fosse quella di mettere nero su bianco una buona storia appartenente alla tradizione orale irlandese, alla mitologia gaelica, per paura che potesse andare perduta col passare del tempo.

In secondo luogo, analizzando l'adattamento di Krull, si è messa in rilievo la tendenza di molti scrittori contemporanei irlandesi, o di ascendenza irlandese, di libri per l'infanzia a tramandare il patrimonio culturale dell'Irlanda alle nuove generazioni – in questo caso, soprattutto di irlandesi americani – attraverso adattamenti di fiabe 'classiche' e racconti popolari in generale.

⁵⁰ Per ulteriori informazioni su Karen Vaughan e i suoi lavori, si rimanda al sito ufficiale, <http://kvaughan.com/> (ultimo accesso: 11/6/2020).

Infine, l’analisi della riscrittura femminista di Sullivan ha inteso mostrare come raccontare una fiaba da una prospettiva diversa possa aiutare il pubblico più giovane a riflettere su temi e problematiche sociali, come la condizione delle donne costrette a vivere le difficoltà di una società patriarcale.

Concludendo, ritornando a quanto detto alla fine dell’introduzione di questo lavoro citando *The Folktale* di Stith Thompson, si è inteso, in definitiva, sottolineare che le fiabe sono tutt’altro che prive di una dimensione temporale, spaziale e quindi sociale. Per dirlo con le parole di Andrew Teverson: le fiabe non sono universali o senza tempo; né sono prive di connotazioni storiche o politiche. Al contrario, parlano con forza dei tempi in cui vengono raccontate.⁵¹

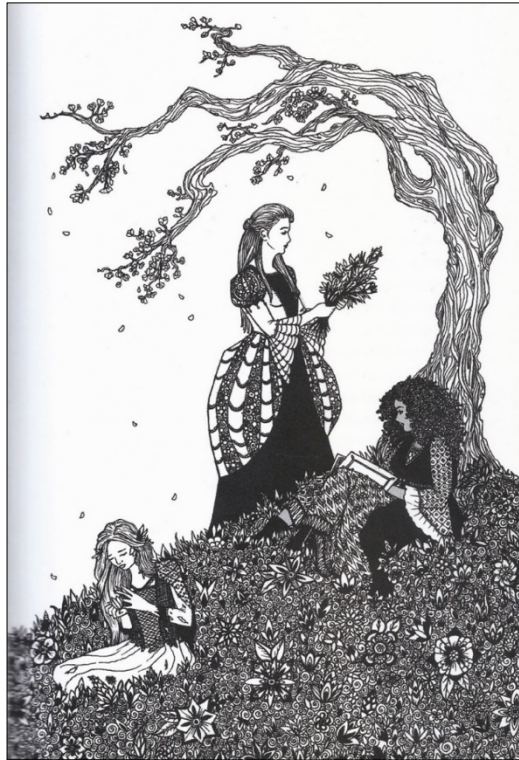


Fig. 9: Fair, Brown e Trembling.

⁵¹ Cfr. Teverson, 7.

CATERINA SARACCO

Quando la lingua mette il turbo. Piccola indagine semantica

Abstract

Questo contributo analizza cognitivamente il mutamento semantico subito dal sostantivo/aggettivo *turbo* e dal prefissoide *turbo-* nell'italiano contemporaneo. In un arco temporale relativamente breve, questi elementi linguistici hanno acquisito nuovi significati che ne hanno esteso l'uso dal linguaggio tecnico a quello proprio delle scienze umanistiche.

1. Introduzione

Rispetto ad altre aree di ricerca come la morfologia o la fonetica, il lessico di una lingua muta molto più velocemente e in modo più evidente anche per i non addetti ai lavori, pertanto uno dei vantaggi per chi lo studia è una più rapida identificazione di fenomeni (anche se non sempre accompagnata da una maggiore facilità di analisi).¹ Nuovi significati di parole sono sempre intorno a noi: alcuni sopravvivono e trovano un posto stabile nei dizionari come è accaduto ad esempio ai recenti termini *esodato* 'di lavoratore che, giunto in prossimità del pensionamento, ha concluso con la sua azienda un accordo per lasciare in anticipo il posto di lavoro ma non può percepire la pensione a causa dell'innalzamento dell'età pensionabile o dei requisiti minimi',² o *girotondino* 'chi partecipa a un girotondo, esponente o sostenitore del movimento dei girotondi'.³

Parole e significati continuano ad essere necessari per denominare nuovi concetti, attività, oggetti e persone. Da un punto di visto storico, un'affermazione di questo tipo comporta che un mutamento delle condizioni ambientali o socioculturali dei parlanti di una data lingua può avere un impatto di non

¹ Si veda a tal proposito S. Ullmann, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna, Il Mulino, 1984.

² G. Devoto, G. C. Oli, L. Serianni, M. Trifone, *Il nuovo Devoto-Oli*, Firenze, Le Monnier, 2020.

³ N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2020.

poco conto in una componente essenziale della lingua come quella della semantica, con risvolti anche nell'organizzazione del lessico di una lingua.⁴

Grazie alle nuove tecnologie, nuovi significati e parole riescono ad incontrare sempre più "utenti" e pertanto a estendersi nell'uso; in aggiunta, l'esistenza di risorse online come corpora testuali aiuta non solo i lessicografi e i lessicologi nel reperimento del materiale su cui condurre le proprie indagini, ma anche gli studiosi di semantica diacronica. Tali risorse online possono anche basarsi su liste di tipologie testuali piuttosto variegate che rendono testimonianza di diverse varietà geografiche della lingua italiana in differenti periodi temporali.

Il presente lavoro si propone di coniugare le due affermazioni appena formulate – cioè l'attuazione di nuovi significati e la possibilità di studiare la semantica ricorrendo anche alle tecnologie – mediante lo studio del mutamento semantico cui è andato e sta andando incontro il sostantivo/aggettivo *turbo* e dalprefissoide *turbo-* nella lingua italiana, soprattutto giornalistica, del XX e XXI secolo. In poco tempo, sono sorti nuovi significati che ne hanno esteso l'uso dal linguaggio tecnico (meccanica, aeronautica e ingegneria) a quello filosofico, sociologico, economico e antropologico.

Per tale ricerca sono stati indagati gli archivi storici dei quotidiani *Repubblica* e *La Stampa*.

Poiché si tratta esclusivamente di una ricerca di tipo semantico, non verranno trattate in dettaglio questioni attinenti alle strutture morfologiche che l'elemento *turbo(-)* concorre a formare in lingua italiana.

2. Turbo e turbo-

I principali dizionari della lingua italiana⁵ registrano tre differenti voci omonimiche⁶ per il sostantivo/aggettivo *turbo*^{1, 2} e ³ e una sola per il prefissoide

⁴ E. Luján, *Semantic change*, in *Continuum Companion to Historical Linguistics*, a cura di S. Luraghi e V. Bubenik, New York, Continuum International Publishing Group, 2010, 284-285.

⁵ T. De Mauro, *Il dizionario della lingua italiana*, Torino, Paravia, 2000; N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2020; *Il vocabolario Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015 (consultato nella sua versione online); G. Devoto, G. C. Oli, L. Serianni, M. Trifone, *Il nuovo Devoto-Oli*, Firenze, Le Monnier, 2020; F. Sabatini, V. Coletti, *Il Sabatini Coletti. Dizionario della lingua italiana*, Milano, Rizzoli-Larousse, 2007. Il Sabatini-Coletti riporta solo una voce, *turbo*³, dunque solo la definizione contemporanea.

⁶ La numerazione in apice al lemma *turbo* riguarda l'ordine di lemmatizzazione nei dizionari consultati.

turbo-. Per ciò che concerne *turbo*¹, il significato è quello di ‘torbido’, ‘torbidità’ e va fatto risalire al latino tardo *tŭrbu(m)* per *tŭrbidu(m)* (1); il secondo lemma *turbo*², registrato questa volta soltanto come sostantivo, deriva dal nome latino *turbo, turbinis*, ‘turbine’ (2). La terza voce, *turbo*³, viene invece fatta risalire a turbocompressore, che ricordiamo essere un organo meccanico composto da un compressore e una turbina. Tale voce viene utilizzata come sostantivo accorciato i) proprio per *turbocompressore*, ii) per designare un ‘motore turbocompresso’ o per metonimia ‘la macchina dotata di tale motore’. Con tale accezione, l’accorciamento *turbo*³ può essere utilizzato anche in funzione aggettivale (3).

(1) Da essa vien ciò che da luce a luce
par differente, non da denso e raro;
essa è formal principio che produce,
conforme a sua bontà, lo *turbo* e ’l chiaro.
(Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, *Paradiso*, II)

(2) Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto;
che de la nova terra un *turbo* nacque
e percosse del legno il primo canto.
(Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, *Inferno*, XXVI)

(3) Disponibile con cinque motorizzazioni tra le quali una versione *turbo* a benzina a iniezione, una versione sei cilindri benzina iniezione e una *turbo* diesel.
(*Repubblica*, 24/05/1984)

Delle tre voci la prima è scomparsa, mentre il significato ‘turbine’ sopravvive ancora a metà Ottocento, come dimostra l’esempio (4) tratto da un manuale di fisica universale del 1863:⁷

(4) Il turbine detto anche *turbo*, o turbico, o nodo di vento è un impetuoso avvolgimento dell’aria, la quale con grandissima velocità si muove in giro, e quasi in forma di ruota.

⁷ F. Regnani, *Elementi di fisica universale del sacerdote romano Francesco Regnani, dottore in Sacra Teologia*, Roma, Stamperia delle incisioni zilografiche, 1863, 221.

Anche Giovannino Guareschi, nel 1946 ne *Il Candido*, utilizza *turbo* con il significato di ‘turbine’⁸ in (5):

(5) Che è quest’aria novella che spira come *turbo* possente sul piano della fer-
vida immensa Milano e balsamica allarga i polmon?

La terza voce è quella che compare sistematicamente in testi di meccanica dal secondo decennio del Novecento, ma anche in normali quotidiani. Nel passo in (6), estratto da *La Stampa* del 06/07/1930, si nota che *turbo*³ è impiegato in funzione aggettivale assieme al sostantivo motore, come primo costituente di parola composta; tuttavia il composto è inserito tra virgolette a uncino, segno che ancora la voce *turbo*³ come accorciamento di *turbocompressore* non è sentita come regolare, come standard in italiano:

(6) Sin da ieri fu detto che il D’Amico aveva stipulato con la Cantonati un contratto- trappola redatto in carta bollata da 10 lire per lo sfruttamento del «turbo motore» (*La Stampa* 06/07/1930).

In effetti, ancora da *La Stampa* (29/07/1930), si trova in (7) il termine *turbo compressore* in luogo di un più “moderno” *motore turbo*:

(7) La coppia degli avvocati, che su una Alfa Romeo 1750, munita di *turbo compressore*, gareggiando in velocità con le macchine torinesi, era riuscita a prendere un leggero vantaggio nella seconda tappa [...] (*La Stampa*, 29/07/1930).

Turbo- (che da quasi tutti i dizionari consultati⁹ viene designato come primo elemento di parola composta, mentre solo *Il dizionario della lingua italiana* di Tullio de Mauro usa l’etichetta *confisso*) è descritto come contrazione del termine *turbina*, da cui trae anche il significato. A volte non si riesce a

⁸ G. Guareschi, *Mondo Candido (1946-1948)*, Milano, Rizzoli, 2007, 44.

⁹ Vedi nota 5. A titolo di esempio si prenda, *Il vocabolario Treccani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2015. <http://www.treccani.it/vocabolario/turbo> (ultimo accesso il 10 maggio 2020).

distinguere il prefissoide/primo elemento compositivo *turbo-* ‘dotato di turbina’ dall’aggettivo/sostantivo accorciato *turbo*³ usato a sua volta come primo costituente in parole composte e denotante un oggetto che è messo in moto da un motore a turbina. Attualmente, in lingua italiana *turbo-* può essere definito come prefissoide, ossia un morfema legato avente un autonomo significato lessicale, ovvero ‘turbina’, che può essere riconosciuto con facilità al di là degli elementi lessicali con cui si unisce a formare nuove parole. Analogamente ad altri prefissoidi più prototipici, come *demo-* che dal significato ‘popolo’ in *demopsicologia* è passato ad assumere l’ulteriore significato di ‘democratico’ in *demoliberale*, anche *turbo-* è stato soggetto ad ampliamenti di significato.

In un turbocompressore è la turbina il componente che può mettere in rotazione il compressore e dunque essa rappresenta la parte che permette il funzionamento dell’intero sistema. Grazie ad una metonimia concettuale PARTE PER IL TUTTO si può concludere che in entrambe le formazioni (il prefissoide e il sostantivo accorciato) il significato ‘turbina’ sia comunque saliente e che le due forme siano in qualche modo equivalenti (sebbene abbiano statuto morfologico diverso e significati diversi, ma relazionati metonimicamente): una *turbonave* è ‘una nave mercantile che è messa in moto da un motore propulsore con turbina’. Analogamente un *turbotrapano* è ‘un piccolo trapano da dentisti azionato da una minuscola turbina’. Questo è dunque il veicolo, l’elemento che consente di accedere cognitivamente all’intero motore turbocompresso.¹⁰

L’ambito di origine e di uso dei due elementi linguistici è pertanto il mondo della tecnologia, in particolare quello della meccanica e dell’ingegneria. Dai dati raccolti dal corpus de *La Stampa* è emerso che, soprattutto dal 1945 in poi, *turbo* viene utilizzato sempre più spesso, e anche senza virgolette, segno che il termine inizia a sembrare meno strano anche per i non addetti ai lavori. Si veda lo stralcio de *La Stampa* del 14/12/1950 riportato in (8), in cui viene utilizzato il termine *turbo reattore* senza virgolette o altro tipo di enfasi:

(8) [...] il nuovo bombardiere stratosferico [...] ha le ali inclinate all’indietro, ha 6 turbo reattori e può trasportare dieci tonnellate di bombe (*La Stampa*, 14/12/1950).

¹⁰ Questa è una metonimia concettuale secondo G. Radden, Z. Kovecses, “Towards a theory of metonymy”, in *Metonymy in Language and Thought*, a cura di K-U. Panther e G. Radden, Amsterdam, John Benjamins, 1999, 21 e J. Littlemore, *Metonymy: Hidden Shortcuts in Language, Thought and Communication*, Cambridge, CUP, 2015, 4.

O, ancora, nel numero dell'11/12/1951 (9) si trova *turboreattore* univerbato:

(9) Ma la Fiat si sta attrezzando anche in questo campo [...] e nelle sue officine si costruiscono già in serie i *turboreattori* Ghost (*La Stampa*, 11/12/1951).

Turbo(-) viene in seguito impiegato per designare mezzi di trasporto o macchine dotate di un motore con turbocompressore oppure oggetti provvisti di una turbina che li aziona. Si veda l'esempio di *turbotreni* ossia 'treno trainato da una locomotiva a turbina' che compare per la prima volta nel 1970 (10):

(10) La nuova ferrovia da Parigi a Lione. Turbotreni che potranno viaggiare a 300 chilometri l'ora. [...] Il turbotreno tipo comprende due elementi di estremità contenenti turboalternatori [...] (*La Stampa* 11/08/1970).

3. L'espressione idiomatica *mettere il turbo*

Più recentemente *turbo(-)* è adoperato in lingua italiana con nuovi significati in ambiti molto diversi da quello tecnologico di origine. Per poter descrivere tali nuove accezioni, a mio avviso, è necessario partire dall'espressione idiomatica *mettere il turbo*. Essa è formata con l'accorciamento *turbo* nel significato di 'motore turbocompresso', che consente di descrivere una situazione in cui una prima entità (sia animata sia astratta) o spontaneamente aumenta la propria velocità di movimento oppure subisce un'accelerazione da parte di un'altra entità; essa dunque è utilizzata come sinonimo di 'acceleratore', 'aumentatore di velocità'. A questo proposito, un primo uso metaforico del termine *turbo*, sebbene non compaia ancora veicolato nell'espressione idiomatica, si può rintracciare nel seguente estratto di un articolo di *Repubblica* del 23/03/1986 (11), in cui la rivalutazione del Marco viene paragonata a una macchina molto veloce, dunque viene spiegata in modo metaforico la ripresa della moneta nel Sistema Monetario Europeo:

(11) L'Italia e la Francia cercheranno di impostare un eventuale e futuro riallineamento nello Sme puntando tutto sulla rivalutazione del marco che in effetti sembra veramente una macchina dotata di un "turbo-boost" al di sopra di ogni possibilità di confronto.

Turbo è un termine che negli anni Ottanta compare quasi esclusivamente in riferimenti ad automobili dotate di motore turbo (come *Turbo Porsche*).

L'espressione idiomatica mettere il turbo inizia ad essere impiegata sul finire degli anni Ottanta e sembrerebbe nascere in ambito sportivo. La sua prima apparizione nel quotidiano *Repubblica* è datata 30/06/1987 per designare la Coppa America (12). Questo non dovrebbe stupire, in quanto le metafore sorgono tra domini della realtà tra loro molto simili. Un Gran Premio di Formula 1 quindi, ove vi sono automobili dotate di motori turbo, può diventare il dominio sorgente della metafora UNA REGATA È UNA CORSA AUTOMOBILISTICA:¹¹

(11) La Coppa America ha messo il *turbo* e promette follie mai viste (*Repubblica*, 30/06/1987).

Nel 1988 è la volta dello sci, nella figura di Alberto Tomba, a mettere il turbo (13, qui nella variante *innescare il turbo*), mentre nel 1992 sono i giocatori di basket ad essere paragonati ad automobili dotate di turbo (14, con la variante *accendere il turbo*).

(12) [...] al secondo intertempo, 37 e 11, finalmente arriva il falsopiano dopo l'ultimo "fallaway", il salto: qui Alberto innesca il *turbo*, lascia scorrere gli sci con grande destrezza (*Repubblica*, 26/02/1988).

(13) Pure Marciulonis vegetava senza nerbo, accendendo poi il *turbo* nel finale, per spazzare via i brasiliani con la lingua fuori: 18 punti negli ultimi 7 minuti (*Repubblica*, 05/08/1992).

Oggi la locuzione *mettere il turbo* (e simili, ossia con verbi dal significato sinonimico ad *accendere*) compare con frequenza nel linguaggio giornalistico, in ambiti anche molto diversi da quello sportivo, come quello politico, finanziario o economico. Si veda in (15) la sua prima attestazione in *Repubblica* in un articolo di politica finanziaria, ove l'economia del Giappone è concettualizzata metaforicamente come una macchina:

(14) Di fatto è stato come mettere il *turbo* al già potente motore dell'economia giapponese, la sua velocità è diventata travolgente e nessuno è più riuscito a stargli dietro (*Repubblica*, 29/12/1991).

¹¹ Una metafora concettuale consiste in due domini, in cui un dominio viene concettualizzato nei termini di un altro: CONCETTO A È CONCETTO B. A è chiamato concetto/dominio bersaglio, mentre B è il dominio/concetto sorgente (cfr. tra gli altri Z. Kovecses, *Where Metaphors Come From. Reconsidering Context in Metaphor*, Oxford, OUP, 2015, 20).

L'espressione idiomatica *mettere il turbo* oppure *innescare/accendere il turbo* conosce un'impennata alla metà degli anni Novanta. Come esempi più recenti del suo utilizzo si vedano i seguenti stralci:

(15) La lunga marcia delle aziende cinesi alla conquista del mondo prova a mettere il turbo (*Repubblica*, 13/06/2016).

(16) Il governo è deciso a mettere il *turbo* per invertire la curva della disoccupazione (*Repubblica*, 21/06/2013).

(18) Il governo di Budapest guidato dal populista di destra Viktor Orbán ha messo il *turbo* alla costruzione del muro lungo 175 chilometri (*Repubblica*, 13/08/2015).

(19) Se gli utili di Philips hanno messo il *turbo*, lo stesso non si può dire delle vendite, che continuano a riflettere la debolezza dei consumi (*Repubblica*, 19/10/2009).

Questa espressione idiomatica trova la sua reale motivazione semantica nell'azione sia di una metonimia concettuale, sia di una metafora concettuale. In *mettere il turbo*, il termine *turbo* ('turbo-compressore') è l'elemento che permette al parlante di concettualizzare e dunque di comprendere il significato dell'intera espressione verbale. Il suo significato è dunque costruito mediante una metonimia STRUMENTO PER L'AZIONE: il turbo è lo strumento che consente ad un agente X o a un paziente Y di indurre/subire un'accelerazione, dunque di compiere/subire l'azione. Questa locuzione, inoltre, per la presenza dell'elemento *turbo* che richiama i motori, permette a colui che la utilizza di concettualizzare un determinato evento come una corsa, talvolta come una gara di velocità su strada: nell'esempio (16) l'affermazione globale dell'industria cinese è metaforizzata come una marcia, come un evento che si dipana nel tempo e che cerca di aumentare la sua velocità; allo stesso modo, in (17), la diminuzione della disoccupazione è un processo che richiede del tempo e il governo può accelerare questo processo. Nell'esempio (18) è possibile vedere come anche la costruzione di un muro possa essere metaforizzata come una corsa che subisce un'accelerazione dal governo ungherese. In (19), infine, vi è una sorta di gara tra gli utili e le vendite dell'azienda (che sono reificati), dove i primi aumentano più velocemente delle seconde.

Il significato VELOCITÀ veicolato dall'espressione idiomatica *mettere il turbo* è stato pienamente incorporato dagli elementi *turbo* e *turbo-*, che in tempi recenti compaiono rispettivamente come aggettivo, in parole morfologicamente complesse con struttura AggN e testa a destra, e come primo elemento compositivo assieme a sostantivi che nulla hanno a che vedere con la motorizzazione. Sono dunque ampliati i contesti e gli ambiti in cui tali elementi linguistici vengono adoperati: all'interno dei dati provenienti dal corpus di *Repubblica* figurano numerosi neologismi in cui *turbo(-)* ha ormai come significato '[essere] veloce' e non più quello di 'turbina'. Si vedano ad esempio:

a) *Turbo dirigente*: manager molto veloce nel proprio lavoro;

(20) Presi dalle inevitabili frenesie [. . .], i *turbo* dirigenti nelle ultime ore hanno anche chiuso il prestito di Mario Pasalic, centrocampista croato di proprietà del Chelsea [. . .] (*Repubblica*, 01/07/2018).

b) *Turbo-settimana*: neologismo per designare i sette giorni del gennaio 2017 in cui Donald Trump scrisse numerosi *tweet* e prese importanti decisioni circa le politiche di immigrazione negli Stati Uniti d'America (21). Questo comportamento del Presidente viene chiamato, nelle pagine di *Repubblica*, *turbo-decisionismo* (22):

(21) Salto indietro all'inizio della *turbo*-settimana degli ordini esecutivi (*Repubblica*, 03/02/2017).

(22) Il suo *turbo*-decisionismo si sta arenando di fronte a una realtà che è ben più complicata di un reality-tv come *The Apprentice* (*Repubblica*, 04/02/2017).

4. Turbo(-)capitalismo

Per poter descrivere i nuovi significati di *turbo(-)* è d'obbligo soffermarsi sul primo lessema, contenente il prefissoide/nome in oggetto, che si è imposto internazionalmente nei saggi di politica economica, ovvero *turbocapitalismo*. Il termine, coniato da Edward Luttwak, descrive il capitalismo attuale.¹² Definito anche *terzo capitalismo*, poiché successivo a quello della prima rivoluzione industriale e a quello del secondo dopoguerra con le politiche di welfare,

¹² E. Luttwak, *La dittatura del capitalismo*, Milano, Mondadori, 1999.

esso è caratterizzato dall'assenza di ideologie che possano ostacolarne l'affermazione su scala globale e negarne la legittimità. Il cuore della definizione è dunque l'assenza di frontiere, in quanto il turbocapitalismo ha come punto focale il libero commercio mondiale regolato soltanto da logiche di carattere non territoriale o nazionale.

In questo neologismo, ormai affermato in seno agli studi di politica economica e di filosofia, l'elemento *turbo-* sembra avere assunto ulteriori significati. Punti chiave per la comprensione dell'intera parola sono la velocità e l'assenza di ostacoli che questa nuova forma di capitalismo incontrerebbe nella sua affermazione:

(23) Una biodiversità che si manifesta e si è manifestata in molti modi, gastro-nomicamenteparlando, ma che spesso è stata schiacciata dalla forza dirompente di un *turbocapitalismo* cheha trovato qui il suo terreno di crescita d'elezione omologando, massificando e appiattendo (*Repubblica*, 10/02/2016).

(24) [...] ha costruito un vero e proprio Arcipelago GuLag del lavoro forzato con miseri contratti a termine per gli schiavi e i forzati del *turbocapitalismo* globale, neoliberista e senzascrupoli (*Repubblica*, 16/02/2013).

(25) Era il 1972, oggi la Cina nasconde secoli di usi, costumi, e riti antichissimi tra le strutture di un *turbocapitalismo* spietato contrappuntato dai flussi migratori che abitano le attività commerciali di Napoli est (*Repubblica*, 04/05/2010).

Dagli esempi proposti si evince inoltre come, per denotare meglio il fenomeno del turbocapitalismo, si cerchi di concettualizzarlo come un'entità più concreta: in (23) esso viene paragonato metaforicamente ad una pianta, che con "forza dirompente" cresce nella società, o meglio, "trova il suo terreno di crescita d'elezione". Nelle frasi poste in (24) e (25), il turbocapitalismo è metaforizzato come un essere umano che è spietato e senza scrupoli, dato che il fenomeno viene comunque messo in atto da scelte e comportamenti umani ben precisi in ambito finanziario, economico, sociale e politico. Alla sfera semantica del *turbocapitalismo* appartengono anche i termini *turbodemocrazia*, *turbo mercanti*, *turbo ripresa*, *turbo-finanza*, *turbo globalizzazione*, *turbo-liberismo*, conati dopo il 1999.

Il termine specialistico *turbocapitalismo* sicuramente ha funto da innesco per le numerose e sempre più frequenti successive neoformazioni con *turbo(-)*; nel corpus di *Repubblica* sono attestati solamente 8 neologismi con *turbo(-)*

) nel periodo 1990-1999 (e nessuno prima del 1990) tutti connessi però con il solo significato di ‘veloce’ (*turbo-dollari*, *turbo-abbronzanti*, *turbo-destre*, *turbo-folk*, *turbo-nipote*, *turbo-forno*, *turbo-serbi*), mentre nel decennio 2000-2010 sono già più di trenta i termini contenenti turbo- nei quali tale elemento si avvicina al significato che ha in turbocapitalismo: si riportano qui l’esempio di *turbo-ottimismo* dei mercati finanziari, nonostante la recessione economica mondiale causata dal capitalismo estremo (*Repubblica*, 11/10/2009), e quello di *turbo-filantropi*, per indicare un certo tipo di sfegatato collezionista e uomo d’affari che ormai spadroneggia nel mondo dell’arte (*Repubblica*, 26/06/2009).

3. Nuovi significati, nuovi usi

Velocità, assenza di ostacoli, forza dirompente; una esagerazione semantica che conduce all’esasperazione del reale: questi sono i nuovi significati dell’elemento *turbo(-)* che si accompagna ormai a sostantivi (o ad aggettivi) che nulla hanno a che fare con la tecnologia, un nuovo significato che permette a questo elemento linguistico di essere oggi impiegato sempre più spesso nelle scienze umane e sociali, come in economia, politica, sociologia, antropologia e psicologia.

Si potrebbero riportare centinaia di esempi di lessemi in cui *turbo(-)* fa la sua comparsa; se ne riportano qui alcuni, inseriti nel contesto in cui sono apparsi nel quotidiano.

a) *Turbo film*:

(26) Cancellare il copione, liberarsi della schiavitù di budget milionari, rompere la catena efficientistica della lavorazione. [...] Parola di Alterazioni Video, [...] che oggi [...] presenterà in un incontro alla Naba il suo metodo di lavoro, ovvero il “Manifesto per il *TurboFilm*”. Immediato e dirompente come la loro arte [...] (*Repubblica*, 15/02/2012).

b) *Turbo-neve*:

(27) Ho letto che per i campionati di sci al parco Sempione dalla Valbondione verranno trasportati a Milano 4mila metri cubi di neve artificiale. [...] Che senso ha tutto ciò? Ho pensato al viaggio di questa *turbo-neve* in viaggio sulla Milano-Bergamo, chissà che cosa avrebbe scritto Dino Buzzati (*Repubblica*, 10/01/2012).

c) *Turbo-seduzione*:

(28) Quando si dice che Matteo Renzi è il primo leader compiutamente post-ideologico della storia politica italiana si intende qualcosa che trascende il puro dato anagrafico. [...] vedi le foto in veste e posa di Fonzie su *Chi* e il servizio glamour di Marc Hom su *Vanity Fair*, così morbido nel suo bianco e nero da evocare una carica di *turbo-seduzione*, appunto, a 360 gradi, cioè rivolta sia a maschi che a femmine.

Dopo un'analisi delle occorrenze degli oltre duecento neologismi con *turbo(-)* in *Repubblica* e dopo aver verificato la loro presenza o assenza all'interno dei maggiori dizionari della lingua italiana,¹³ è possibile suddividerli in tre gruppi.

i) Neologismi di breve o brevissima durata, che non riescono a imporsi nell'uso. Si propongono come esempi *turbo protagonismo* e *turbo bisturi*. Il primo servirebbe a descrivere, nei contesti online in cui appare, l'accanito uso di *social network* fatto sia dalle più giovani generazioni sia dai protagonisti del mondo del cinema e della televisione, con lo scopo di "apparire" e di essere virtualmente onnipresenti. Su *Repubblica* il termine compare in un articolo dell'aprile 2013, solo nel 2018 esso compare di nuovo in un blog di cultura musicale (29) per poi sparire:

(29) "8" è stato anticipato da "Bottiglie rotte", elegante singolo pubblicato il 7 settembre, ispirato dagli effetti del turbo protagonismo nell'era "social".¹⁴

Il secondo termine, invece, compare nel quotidiano *Repubblica* in riferimento a «un fanatico della sala operatoria [...], un teorico della chirurgia aggressiva» (*Repubblica*, 11/06/2008). Anche in questo caso, l'elemento *turbo* sembra veicolare un significato connesso all'esagerazione:

(30) P.P.B.M., laureato a Pavia, dove ha fatto la specialità in chirurgia al Policlinico San Matteo, si è costruito una carriera tutta basata su una robusta mole di lavoro. All'Istituto dei Tumori di Milano [...] i colleghi del reparto di chirurgia

¹³ Vedi nota 5.

¹⁴ <http://www.fourzine.it/2018/12/04/subsonica-european-reboot-2018-tour-date/> (ultimo accesso il 30/5/2020).

toracica parlano di lui come il medico armato di “turbo bisturi” (*Repubblica*, 11/06/2008).

Turbo-light, invece, è un aggettivo che denota un qualcosa di molto frivolo o superficiale, come si può vedere da questo pezzo di *Repubblica* del 12/12/2015:

(31) La politica, specie quella post-ideologica della tardo-modernità, si nutre di miti *turbo-light* e così in appena sei anni questo evento stagionale, la Leopolda appunto, è divenuta il mitofondativo del renzismo.

Ebbene, neologismi di questo tipo, molto spesso utilizzati tra doppie virgolette ad uncino o a caporale, servono a denominare soprattutto fenomeni o anche oggetti che appartengono alla sfera di scienze umane quali appunto la sociologia, la moda, la psicologia, l’antropologia, oppure, nel caso di *turbo bisturi*, la motivazione risiede nel raggiungimento dell’ironia.

ii) Neologismi più “resistenti”, che riescono non solo ad apparire con maggior frequenza in quotidiani e riviste, ma figurano anche in manuali specialistici del settore o divulgativi (ma non nei dizionari). Possiamo citare come esempi *turbo-finanza* o *turbopolitica*, dunque termini appartenenti al linguaggio tecnico specialistico dell’economia o della politica (economica). *Turbo(-)politica*, ad esempio, è presente 15 volte in articoli compresi tra il 2005 e il 2014, con un picco di frequenza nel 2006, probabilmente per l’uscita di un volume di Novelli intitolato *La turbopolitica. Sessant’anni di comunicazione politica e discenza pubblica in Italia: 1945-2005*.

iii) *Turboliberismo* e *turboturismo* possono infine essere considerati come esempi del possibile step conclusivo, ovvero l’entrata del nuovo termine come lemma a tutti gli effetti in un dizionario di lingua italiana: Il *vocabolario Treccani* riporta *turboliberismo* ‘liberismo fortemente accelerato, privo di controllo’¹⁵ come neologismo entrato nel 2008, mentre *turboturismo* ‘turismo ca-

¹⁵ [http://www.treccani.it/vocabolario/turboliberismo_\(Neologismi\)](http://www.treccani.it/vocabolario/turboliberismo_(Neologismi)) (ultimo accesso il 10/5/2020).

ratterizzato da flussi di grande intensità specialmente nelle località più famose¹⁶ è stato inserito solo a partire dal 2019.

4. Un caso di grammaticalizzazione?

Nel corso dell'ultimo secolo *turbo(-)* ha subito mutamenti semantici dovuti a slittamenti metonimici e metaforici che gli hanno consentito di essere impiegato in contesti sempre più variegati. Dai dati appena descritti sembra possibile dire che *turbo(-)* sia stato sottoposto ad un parziale processo di grammaticalizzazione, ancora in atto.

È noto che la grammaticalizzazione sia un percorso graduale per il quale determinate entità di tipo lessicale (come il termine *turbina*), acquisiscono nuovi valori lessicali e in seguito grammaticali, perdendo progressivamente autonomia semantica, categoriale e, al termine del percorso, anche fonetica (trasformazione in clitico ed erosione fonetica).¹⁷ La transizione da uno stadio all'altro è scalare: è dunque possibile che si presenti una fase durante la quale l'elemento modificato sia in competizione con i suoi stadi precedenti. Questi, tuttavia, possono addirittura coesistere accanto alle forme più grammaticalizzate.

Come si è detto, il sostantivo *turbina* è andato incontro ad erosione fonetica, che lo ha trasformato nella forma *turbo*, usata come primo membro compositivo/prefissoide in *turbocompressore* e poi in altre parole composte del linguaggio meccanico e tecnico (come *turbonave*); nonché come sostantivo/aggettivo in espressioni come *motore turbo* e *Opel Turbo* (cambio di categoria). Ciononostante, il significato 'turbina' si mantiene stabile. Il secondo passaggio è stato quello del mutamento semantico dovuto a slittamenti metaforici e metonimici,¹⁸ per i quali il significato di 'dotato di turbina' si è evoluto in 'dotato di velocità'. Il percorso di estensione semantica da domini più concreti

¹⁶ [http://www.treccani.it/vocabolario/turboturismo_\(Neologismi\)](http://www.treccani.it/vocabolario/turboturismo_(Neologismi)) (ultimo accesso il 10/5/2020).

¹⁷ La grammaticalizzazione è dunque un processo che si svolge lungo un *continuum* entità lessicale > parola grammaticale > clitico > affisso (cfr. P. Hopper, E. Traugott, *Grammaticalization*, Cambridge, CUP, 1993, 7).

¹⁸ In B. Heine et al., *Grammaticalization. A Conceptual Framework*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, 70 è mostrato come la grammaticalizzazione coinvolga due livelli: il primo metaforico, di natura prettamente psicologica, cognitiva; il secondo, invece, metonimico e, dunque, dipendente dal contesto linguistico.

a domini sempre più astratti¹⁹ si è poi reso evidente in quei casi ove *turbo(-)* viene utilizzato con un significato di ‘esagerazione’. Ma non solo: per concludere è possibile già scorgere il risultato predicibile della sua più matura grammaticalizzazione, ossia *turbo(-)* come affisso, come prefisso accrescitivo di massimo grado. Tale stadio finale sarebbe dovuto proprio al suo attuale significato di esagerazione semantica che conduce all’esagerazione nel reale.

(32) In pochissimi se ne sono andati via dal Pd. Cofferati, Civati, Fassina, e il vederli alle prese con quelli di Sel non incoraggia l’esito. Quelli che restano, astuti e prudenti strateghi, lasciano piuttosto intravedere la *turbo-super-mega* scissione (*Repubblica*, 04/08/2015).

Significativi, a questo proposito, sono i neologismi *turborenzismo*²⁰ e soprattutto *turbo-super-mega scissione*, *super-mega-turbo-villona* e *iper-mega-turbo trasformismo* (32), dove *turbo(-)* è usato come sinonimo di ben più noti e usuali accrescitivi.

¹⁹ B. HEINE, “Grammaticalization”, in *The Handbook of Historical Linguistics*, a cura di B. Joseph e R. Janda, Oxford, Blackwell, 2005, 586.

²⁰ Si veda quanto riporta il vocabolario on-line di Treccani: “Turborenzismo (turbo-renzismo): la posizione, la strategia politica di Matteo Renzi nei suoi aspetti più caratteristici e identificativi”. http://www.treccani.it/vocabolario/turborenzismo_%28Neologismi%29/ (ultimo accesso il 1/5/2020).

ALESSIA SCACCHI

Cronotipi di Resistenza. Note sulla narrativa neorealista

Abstract

La narrativa resistenziale e la rappresentazione del tempo come un sinolo cronotopico delineato da una serie di elementi caratterizzanti sono il centro dell'analisi. La seconda Guerra Mondiale fa da sfondo a sistemi diacronici in cui il qui e l'ora assumono una valenza ideologica, un'urgenza militante, che viene trasmessa dalla pagina, a futura memoria. Ciò emerge nei racconti della memorialistica post-resistenziale, nonché nelle opere neorealiste di Italo Calvino e Renata Viganò, che su cronotipi specifici costruiscono la propria cifra stilistica, nonché la propria indipendente prospettiva sulla Resistenza al nazifascismo.

1. Introduzione

Tempo e Resistenza, un binomio narrativo programmatico in cui la militanza si fa urgenza, i consueti sistemi diacronici si scardinano – nonostante l'impostazione realista – per fare posto al qui ed ora. Ma al contempo si fa spazio tra le pagine un futuro indeterminato che assume valenza ideologica e disegna mappe del possibile. Questo emerge nei racconti della memorialistica post-resistenziale, ma è tanto più vero nelle opere che su cronotipi specifici trattengono la propria cifra stilistica, come veicolo di una unica, indipendente, prospettiva sulla Resistenza al nazifascismo.

Mentre il dibattito sul Neorealismo avviato e condotto dopo il 1951 da Bo, Vittorini, Moravia, Sironi, Sapegno - per citare soltanto alcuni protagonisti - faceva prevalere l'individualità sull'insieme unito da comuni preoccupazioni ideologiche, come sostiene Asor Rosa nella sua *Letteratura europea*, qui si analizzano le costanti e i punti di contatto tra due autori di opere neorealiste. Anche se alle differenze specifiche dei testi si uniscono le diversità di genere marcate dalle scrittrici che s'inoltrano nelle "linee di tendenza"¹ coeve per sperimentare percorsi autonomi di affermazione dell'identità femminile nella storia italiana, qui si sceglie di analizzare due opere letterarie affini per contesto storico, ma molto diverse per sviluppo narrativo: *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò e *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino. L'indagine non

¹ A. Asor Rosa, *Storia europea della Letteratura italiana. III. La letteratura della Nazione*, Torino, Einaudi, 2009, 412-13.

può prescindere, quindi, dal discorso sul genere, non solamente riguardo agli autori, ma anche ai protagonisti che, ciascuno nella propria particolarità – un bambino ed una donna anziana – custodisce il segreto dei cronotopi post resistenziali.

Italo Calvino sceglie Pin², un bambino, come personaggio-uomo, perché istituisce con la guerra partigiana un rapporto simile a quello vissuto in prima persona dall'autore:

l'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. E la spregiudicatezza di Pin, per via della tanto vantata sua provenienza dal mondo della malavita, che lo fa sentire complice e quasi superiore verso ogni "fuori-legge", corrisponde al modo "intellettuale" d'essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi mai, di difendersi dalle emozioni... Così, data questa chiave di trasposizioni - ma fu solo una chiave a posteriori, sia ben chiaro, che mi servì in seguito a spiegarmi cos'avevo scritto - la storia in cui il mio punto di vista personale era bandito ritornava ad essere la mia storia.³

L'adolescenza dell'autore ligure, mai terminata, si confronta sulla pagina con l'esperienza resistenziale; il tempo viene trasfigurato dalla percezione degli accadimenti reali che si susseguono, mentre muta l'intero universo conosciuto in un campo aperto di nuove possibilità:

nel giro di pochi anni, d'improvviso l'alibi era diventato un qui e ora. Troppo presto, per me; o troppo tardi: i sogni sognati troppo a lungo, io ero impreparato a viverli. Prima, il capovolgere della guerra estranea, il trasformarsi in eroi e in capi degli oscuri e refrattari di ieri. Ora, nella pace, il fervore delle nuove energie che animava tutte le relazioni, che invadeva tutti gli strumenti della vita pubblica, ed ecco anche il lontano castello della letteratura s'apriva come un porto vicino e amico, pronto ad accogliere il giovane provinciale con fanfare e bandiere.⁴

² L'importanza del personaggio è data anche dalla sua preponderanza numerica nel corso del testo; FA 673, FR 5,61% (da ora in avanti si utilizzano le sigle FA e FR per indicare rispettivamente il numero assoluto di occorrenze del termine nel testo e la percentuale di frequenza del termine in relazione al totale delle parole utilizzate nell'opera).

³ I. Calvino, "Prefazione", in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Milano, Mondadori, 1995, 1185-1204.

⁴ Calvino, "Prefazione", 1199-1200.

Per Calvino nessuna notazione a proposito di donne, se non che sono la causa della guerra,⁵ oppure svolgono il subalterno ruolo dell'amore, compagne di vita e di lotta, pienamente coinvolte nel nuovo clima dell'Italia post-bellica in cui:

una carica amorosa elettrizzava l'aria, illuminava gli occhi delle ragazze che la guerra e la paceci avevano restituito e fatto più vicine, divenute ora davvero coetanee e compagne, in un'intesache era il nuovo regalo di quei primi mesi di pace, a riempire di dialoghi e di risa le calde seredell'Italia resuscitata.⁶

Viceversa Viganò, che ha partecipato alla guerra in età avanzata, sceglie la vecchia e malata Agnese come protagonista del romanzo. Ciò proietta sulla pagina una prospettiva straniante e in qualche caso critica nei confronti dell'esperienza resistenziale. La scrittura, nel caso di Viganò è – seguendo quanto affermato da Zancan - “lo spazio espressivo che consente di elaborare la memoria dell'esperienza come tassello di un vissuto concluso”. La protagonista del romanzo, perciò, è una “figura femminile positiva omogenea e funzionale all'ideologia progressiva resistenziale in cui [l'autrice] proietta frammenti di vicenda esteriore e di vita interiore”.⁷

Comunque, narrare per l'autrice del Premio Viareggio del 1949 non è un porto amico, è piuttosto una scelta politica, visto anche il volume uscito nel 1955 a Bologna in ricordo delle partigiane del bolognese, intitolato *Donne della Resistenza*. Alla pubblicazione si unisce la partecipazione al settimanale *Noi Donne* in qualità di dispensatrice di consigli postbellici.

La memoria delle donne cadute come soldati nella guerra di Resistenza è certamente la cifra stilistica dell'autrice bolognese che intende ricordare la scomparsa di coloro che:

sono morte per rifare la faccia pulita all'Italia, per portare bene ai più cari fossero essi salvio mancati, per continuare il cammino del progresso verso

⁵ È Cugino che afferma, appena conosciuto Pin, una sua personale visione della guerra: “al principio di tutte le storie che finiscono male c'è una donna, non si sbaglia. Tu sei giovane, impara quello che ti dico: la guerra è tutta colpa delle donne...”. Calvino, *Il sentiero*, 54.

⁶ Calvino, “Prefazione”, 1200.

⁷ M. Zancan, “Figure della memoria: la storia nei racconti delle donne”, in P. Gabrielli, L. Cicognetti, M. Zancan, *Madri della Repubblica. Storie, immagini, memorie*, Roma, Carocci, 2007, 155-56.

una illuminazione di cuore e di coscienza, nell'interesse e nella pace del mondo intero. Sono morte a garanzia del diritto allavita, esse che alla loro vita dolorosamente rinunciarono.⁸

In una di queste donne appare in trasparenza il ritratto narrativo di Agnese. Edera De Giovanni è una ragazza del popolo, buona fin dalla nascita, che con l'esperienza acquisisce la consapevolezza delle differenze sociali e della possibilità di superarle grazie a una "coscienza, più chiara, più aperta" cui affidare la lotta per i diritti. Edera mira a raggiungere "un avanzamento, un miglioramento dovuti a coloro che non hanno mai avuto nulla, se non guai, fatiche, angosce".⁹ In tal modo la donna impara ad odiare i fascisti che erano "prepotenti e sanguinari, torturatori, nemici di ogni più pallida figura di giustizia"¹⁰ e così prende parte alla Resistenza con il suo "bel riso felice".¹¹ Muore molto presto, tradita dalle spie e fucilata mentre sbeffeggia i suoi aguzzini sputando a terra. Tutto coincide nelle due figure, tranne l'età, tarda in Agnese, precoce in Edera che è solamente ventenne quando muore. Evidentemente un tributo alle donne reali che tanto hanno contribuito alla lotta per la Liberazione, ognuna con le proprie prerogative e specificità.

Il tessuto narrativo è, però, ben altra cosa. Per dipanare una matassa intricata come l'intreccio trama-ordito non è sufficiente la spada del nodo gordiano; è necessario uno strumento altrettanto complesso che mescoli e metta a frutto più metodologie analitiche. Infatti, la storiografia testuale consente di avere un'ampia visuale sul tempo in cui nasce l'opera e in ottica extratestuale fornisce una serie di coordinate per la decodificazione dei singoli fenomeni letterari. Tramite la semiologia, quindi, è possibile utilizzare uno scandaglio più sistematico¹² che favorisca la visione del testo nella sua verticalità. Questa visione verticale, ma anche trasversale, del testo è data dal computo delle occorrenze, grazie al quale si può studiare la reiterazione di alcuni fenomeni te-

⁸ R. Viganò, *Donne della Resistenza*, Bologna, STEBB, 1955, 7.

⁹ Ivi, 43-44.

¹⁰ Ivi, 44.

¹¹ *Ibidem*.

¹² L'analisi automatica di un testo letterario, metodologia messa a punto da Gigliozzi nel corso degli anni Novanta. G. Gigliozzi, *Il testo e il computer. Manuale di informatica per gli studi letterari*, Milano, Mondadori, 1997.

stuali. In tal senso è possibile mettere a frutto il complesso lavoro sulle isotopie di Greimas¹³ connettendo i concetti di spazio e tempo alle occorrenze di parole legate al cronotopo¹⁴, individuabili in modo automatico nel testo.

2. Un quadro storiografico che unisce

Per confrontare i due grandi autori della Resistenza, Calvino e Viganò, è necessario dapprima considerare alcune differenze, connesse alla storia personale, che incidono sulla poetica.

Calvino, nato a Cuba, da una famiglia colta e benestante, partecipa alla Resistenza uscendo dai ranghi della gioventù universitaria per salire sulle montagne liguri. L'inesperienza, ma anche la preparazione intellettuale, gli consentono di vivere l'esperienza partigiana con una consapevolezza e un desiderio di militanza che oltrepassano i confini della istintività popolare.

Viganò, figlia del popolo, sceglie di prendere parte alla banda partigiana spinta da un desiderio di aiuto che le proviene dalla professione di infermiera. Unita al compagno Antonio Meluschi, partecipa alle azioni in un contesto difficile come le valli emiliane, lavorando sia come staffetta, sia come infermiera in brigata. Ciò le consente di osservare dal basso scelte e movimenti dei partigiani come degli alleati, quindi di trarne un giudizio del tutto personale che attraverserà i confini europei per rimbalzare nelle librerie e nelle scuole del

¹³ La categoria interpretativa dell'isotopia è stata proposta da Greimas nel celebre: A. J. Greimas, *La semantica strutturale. Ricerca di metodo*, Milano, Rizzoli, 1969. Deriva dal prefisso *iso* (uguale), connesso al termine *topos* (luogo); esso rinvia a una concezione del significato del testo come effetto del contesto, ovvero che risulta dai loro rapporti tra le parole all'interno dei testi. La funzione delle isotopie è quella di facilitare l'interpretazione dei testi, poiché ciascuna di esse individua un contesto di riferimento comune a più parole. Ciò nella logica che l'insieme è qualcosa di diverso dalla sommatoria dei suoi elementi. La nozione è stata ripresa e definita didascalicamente nel più recente: A. J. Greimas, J. Courte's, P. Fabbri, *Semiotica: dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Mondadori, 2007.

¹⁴ Cronotopo è una categoria interpretativa mutuata dalle scienze dure e proposta da Bachtin per la letteratura. Essa rappresenterebbe: "l'interconnessione sostanziale dei rapporti spaziotemporali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. È un termine usato nelle scienze matematiche e fondato sul terreno della relatività (Einstein). A noi non interessa il significato speciale che esso ha nella teoria della relatività e lo trasferiamo nella teoria della letteratura quasi come una metafora (quasi, ma non del tutto). A noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo (il tempo come quarta dimensione dello spazio)". Il presente passo è tratto da M. Bachtin, "Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica", in *Estetica e romanzo*, a cura di R. Platone, Torino, Einaudi, 2001, p. 405.

vecchio continente fino ad oggi. L'autrice è tradotta in tutto il mondo dagli anni '50.

Uniche connessioni tra i due sono da un canto la casa editrice che decide di stampare e vendere i loro primi romanzi: Einaudi, e dall'altro il "neo-espressionismo"¹⁵ che ne contraddistingue le scelte linguistiche e stilistiche. Ma anche qui permangono delle differenze prima di tutto diacroniche, pur mantenendo entrambi una medesima collocazione nella collana "I Coralli".

Il sentiero dei nidi di ragno, viene pubblicato nel 1947; comprende undici illustrazioni, mentre la copertina è disegnata da Ennio Morlotti. Rilegato in brossura, contiene duecentonove pagine in formato: 19 x 13.

L'Agnese va a morire, è invece edito nel 1949, appare per la prima volta come quarantunesimo volume della collana, in una legatura editoriale con piatti cartonati. È illustrato con il particolare di un quadro di Bonnard ed un numero di pagine pari a duecentocinquantacinque, nello stesso formato del precedente calviniano.

Due anni separano quindi i due romanzi che, tuttavia, scelgono entrambi un'ottica altra, per certi versi fuorviante, per analizzare e descrivere l'identità e la complessità dell'esperienza resistenziale. Eppure le due opere sono similari per la scelta di genere e si collocano nel solco di quell'"insieme di voci [...] una molteplice scoperta delle diverse Italie"¹⁶ che apre la strada a tanta parte della produzione letteraria post resistenziale e che affonda le proprie radici in un realismo tardo ottocentesco in prospettiva nettamente antifascista.

3. Analisi comparata

Pur comparando a stampa con un numero simile di pagine i due romanzi presentano una lunghezza differente. Mentre *L'Agnese* consta in oltre settantamila caratteri, *Il Sentiero* si ferma a meno di cinquantamila, nonostante con la lettura paia completamente invertita la percezione del dato. Al contrario, la densità del vocabolario è maggiore in Calvino, forse anche in ragione del capitolo nono, che funge da proclama ideologico del volume, mentre è simile la lunghezza delle proposizioni. Ciò indica, quindi, una scelta stilistica simile.

L'analisi semantica che emerge dallo studio dei singoli termini, dei sintagmi ricorrenti, delle parole in relazione alle frasi dell'idiotto, denota l'usus

¹⁵ Calvino, "Prefazione", 1190.

¹⁶ Calvino, "Prefazione", 1187.

scribendi autoriale, che si completa con l'individuazione dei significati connotati e dell'individuazione dei campi semantici. Non può neppure essere lasciata un'analisi per nuclei dianoetici,¹⁷ un procedimento che consente di individuare vettori stilistici, oppure parole ed espressioni che veicolano idee dominanti nel testo.

A tal fine l'uso di Voyant Tools per lo studio delle ricorrenze,¹⁸ delle concordanze e dei sintagmi, consente di usare un unico ambiente di lettura e analisi del testo online. Quindi, a partire dal concetto di isotopia in Greimas, si può considerare in maniera automatica l'iteratività lungo una catena sintagmatica di classemi, emergendo così, nel discorso-enunciato, la loro consistenza ed omogeneità. Tali dati sarebbero rivelatori per la lettura, poiché consentirebbero di costruire una griglia che rende visibile il tessuto del testo, ovvero che permette di escludere ambiguità. Perciò, nelle due opere prese in esame, la categoria semantica oggetto di studio è proprio quella del tempo, non in senso assoluto ma in relazione alla rappresentazione spaziale: il cronotopo di bachtiniana memoria.¹⁹

Dall'analisi comparata emerge innanzitutto, in entrambi i testi, un sistema dei personaggi intorno cui ruotano le vicende, che è preponderante rispetto alla materia narrativa. Si vedano i nomi di Pin e Agnese, personaggi principali e delle due opere, come prime occorrenze nell'intero corpus; ma anche la parola "tedeschi" che, tuttavia, viene impiegata in maniera massiccia da Viganò, molto meno da Calvino, il quale pone l'esercito avversario in secondo piano rispetto alla rappresentazione dei membri della banda del Dritto.

¹⁷ Si veda Northrop Frye che deriva il termine da Aristotele, ovvero il nesso discorsivo tra idee ispiratrici di un'opera. N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 2000.

¹⁸ Con lo studio delle tabelle di frequenza che Voyant mette a disposizione è possibile incrociare i dati delle due opere; in tal senso sono stati utilizzati gli strumenti denominati: Termini, TermsBerry, Andamenti, Parole del Documento, Contesti, Correlations e Sintagmi. Voyant Tools è un progetto open source e il codice è disponibile tramite GitHub, soggetto a licenza GPL3, mentre il contenuto dell'applicazione Web è soggetto a licenza Creative Commons. Gli antenati di questo strumento multiplo includono HyperPo e Taporware, oltre che TACT ed i responsabili del progetto sono: Stéfán Sinclair, della McGill University e Geoffrey Rockwell, dell'Università di Alberta. Per una disamina degli strumenti si veda: S. Sinclair, G. Rockwell, 2016. *Voyant Tools. Web*. <https://voyant-tools.org/>.

¹⁹ Cfr. Bakhtin.

Così nel *Sentiero* spiccano i nomi del protagonista, di Lupo Rosso,²⁰ Mancino,²¹ e Giglia,²² che ricorrono maggiormente, mentre la protagonista de *L'Agnese* domina incontrastata nel volume di Viganò insieme a Clinto,²³ Palita²⁴ e Tom.²⁵

²⁰ “- Hai mai sentito parlare di Lupo Rosso? Lupo Rosso, e chi non ne ha sentito parlare? A ogni colpo incassato dai fascisti, a ogni bomba che scoppia nella villetta d'un comando, a ogni spia che sparisce e non si sa dove va a finire, la gente dice un nome sottovoce: Lupo Rosso. [...] stava sui monti e calava in città alla notte, con una stella bianca, rossa e verde sul berretto russo, e una grossa pistola. S'era fatto crescere i capelli lunghi e si chiamava Lupo Rosso. Ora Lupo Rosso è davanti a lui, col berretto alla russa senza più la stella, la grossa testa rasa, gli occhi pesti, e sputa sangue”. Calvino, *Il sentiero*, 46.

²¹ “- Vedi, Pin, - dice l'omone, - questo è il Mancino, il cuciniere del distaccamento. Portagli rispetto, perché è anziano, e perché se no non ti dà la giunta di minestra.- Senti un po', recluta della rivoluzione, - dice Mancino, - sei capace a pelare le patate? Pin vorrebbe rispondergli con qualche parolaccia, così per fare amicizia, ma lì per lì non ne trova e risponde: - Io sì.- Ben, avevo giusto bisogno d'un aiuto-cuciniere, - dice Mancino, - aspetta che vado a prendere i coltelli -. E sparisce nel casolare”. Calvino, *Il sentiero*, 57-58.

²² “- Mia moglie, - fa Mancino. - È qui da ieri sera. In città la brigata nera le dava la caccia. Difatti sulla soglia del casolare si fa una donna, ossigenata e ancor giovane, sebbene un po' sfiorita. Il Cugino ha corrugato le sopracciglia e si liscia i baffi con un dito.

- Ciao, Cugino! - fa la donna, - sono sfollata un po' quassù! - e viene avanti con le mani in tasca: ha i pantaloni lunghi e una camicia da uomo.

- Sei venuta a portare il bel tempo, - dice il Cugino, un po' amaro, scansando il suo sguardo e indicando verso la valle, dove si continua a sentir sparare.

- E che tempo vuoi, migliore di questo? - fa Mancino. - Senti la pesante come canta, senti gli sputafuoco che bordello? Giglia, dagli una tazza di castagne”. Calvino, *Il sentiero*, 62.

²³ “L'Agnese sbucò dal sentiero di fianco alla casa. Intese lo scatto di un'arma, una voce bassa: — Chi è? — Si arrestò di colpo, volle rispondere, ma era tanto affannata che non poteva parlare. L'uomo venne avanti col mitra, la riconobbe, abbassò la canna. Disse con meraviglia: — La Agnese di Palita — . Lei si asciugava il sudore, e ritrovò il fiato, era un ragazzo del paese, lo conosceva fin da bambino. — Sono io, Clinto, — disse chiamandolo col nome di battaglia”. R. Viganò, *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 1949 79.

²⁴ “La casa era vecchia, avrebbe dovuto essere riparata, ma nessuno faceva niente perché le due famiglie non andavano d'accordo. — Chiacchiere di donne, — diceva Palita, il marito dell'Agnese, e fumava la pipa con Augusto, il marito della Minghina. Quando le donne trovavano da dire e urlavano con la voce aspra, allora anche Augusto e Palita si guardavano male e spesso si insultavano”. Viganò, *L'Agnese*, 14.

²⁵ “La ragazza disse: — Sono la Rina, la staffetta di Biagio. Mi manda lui — . Biagio era la guardia valliva, commissario politico della brigata. [...] Sono scappata perché cercavano anche me [...] — Qui dovrebbe esserci anche il mio fidanzato: lo chiamano Tom. — C'è, — disse

Seguendo invece le isotopie, il termine “parola” si costituisce come elemento significativo preponderante nel romanzo al femminile, dopo il sistema dei personaggi. Ciò conferma un impianto tipicamente realista del racconto lungo ambientato nelle valli emiliane. La differenza molto evidente con le occorrenze nell’opera di Calvino mette in luce la questione del parlato, elemento tipicamente femminile, rispetto alla scrittura e alla narrazione.

Calvino infatti utilizza il discorso diretto o indiretto libero senza avere la necessità di definirne i confini, mentre la parola resta un rovello intellettuale in Viganò. La parola, o per meglio dire la voce, infatti, conferisce un senso profondo al discorso, incarnando l’emittente della comunicazione in “una persona viva, gola, torace, sentimenti, che spinge nell’aria questa voce diversa da tutte le altre voci”;²⁶ ciò è confermato dalla teorica Cavarero quando sostiene l’esistenza di una fenomenologia vocalica dell’unicità che le donne combattebbero. Ovvero, la voce scompare quando la narrazione scritta è asservita a “un’universalità astratta e senza corpo dove regna il regime di una parola che non esce da nessuna gola di carne”,²⁷ così la corporeità verrebbe estromessa dal discorso. In Agnese, invece, la corporeità si fa pervasiva, anche per il tramite della voce agita e pensata della protagonista.

Altro elemento caratterizzante la reiterazione semantica è, in Calvino, non solamente il dialogo al tempo presente, con l’utilizzo del verbo “dice”,²⁸ ma anche il fatto che questo termine si contrapponga, nel computo delle co-occorrenze, alla parola uomini,²⁹ mentre si riveli in linea con le occorrenze della parola “Pin”. Calvino, quindi, non vuole solamente disgiungere il mondo del protagonista da quello degli adulti. Segna, altresì, l’universo incomprensibile degli uomini visti da Pin con colpevole distacco. L’universo femminile abitato da Pin, in cui la parola e il discorso hanno necessità di affermarsi per il tramite di un corpo, rappresenta la nebbia da cui muoversi nella notte, “attraverso l’odio dei grandi”.³⁰

l’Agnese. Mise un braccio intorno alle spalle della ragazza: — Bevi un altro bicchierino di grappa, — aggiunse. — Adesso vado a cercare Tom”. Viganò, *L’Agnese*, 114-15.

²⁶ I. Calvino, *Un re in ascolto*, a cura di L. Berio, Milano, Universal Edition, 1983.

²⁷ A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Milano, Feltrinelli, 2003, 68.

²⁸ FA 276, FR 6,40%.

²⁹ Si veda grafico allegato: TAB_S_dice-uomini.

³⁰ Calvino, *Il sentiero*, 82.

Un dato altrettanto interessante è rappresentato, invece, dalla comune e simile ricorrenza di un avverbio di tempo specifico: “poi”. Esso ricorre³¹ volte nei due testi presentandosi come fenomeno diacronico poiché spesso proietta il discorso in un futuro non ben definito. Seppure paia strumento grammaticale di un’oralità funzionale alla poetica, il *kronos* rappresentato si identifica anche con una ricerca blanda, priva di precisi riferimenti cronologici, che spinge la speranza veicolata dal racconto a prendere spunto da una dinamica temporale indeterminata, dotata di confini vaghi, tutta da definire.

È pur vero che la prospettiva data dal titolo dell’opera di Viganò lascia ben poche speranze al lettore il quale, tuttavia, percepisce uno spostamento dell’intero testo nel futuro ignoto, come se le vicende narrate fossero preludio ad altra ben diversa fine, ovvero come se la palingenesi di cui parla Calvino a proposito del neorealismo fosse davvero iscritta in quel “poi” generico, proiettato a qualunque costo nel domani possibile.

A dire il vero la genericità predomina più ne *L’Agnese*, con una frequenza maggiore del termine “quando”, mentre ne *Il sentiero* è il termine “ora” a prevalere. Il “quando”³² dell’opera di Viganò è un nesso temporale legato all’essere e all’avere, ovvero un’indicazione di tipo definitorio che delimita l’esperienza. Così viene fotografato quello che accade in un tempo impreciso, che affonda i riferimenti nel predicato dell’esistenza.

Il soldato aveva gli occhi chiari e lieti, e le fece il saluto militare. [...] L’Agnese si slegò il fazzoletto sotto il mento, ne rovesciò le punte sulla testa, si sventolò con la mano: — Fa ancora molto caldo —. Aggiunse, come se si ricordasse: — La guerra è finita. Lo so. Si sono tutti ubriacati l’altra sera, quando la radio ha dato la notizia —. [...] Quando sbucarono dal varco della siepe, l’Agnese vide sull’aia le due ragazze della Minghina. Davano da mangiare ai polli, ma si fermarono vedendo il soldato, e si misero a parlar piano fra loro.³³

Il tempo descritto, in entrambe le opere, è quello dell’attesa, ma anche quello utile a non essere presi, non essere scoperti, come quello dell’impossibilità di definire il proprio stato, la propria condizione. Infatti ricorrono gli avverbi che fanno riferimento al fatto diacronico: “sempre”, “ancora”, “prima”, “adesso”, “allora”, “già”, “dopo”, “subito”, “appena”, “presto”,

³¹ FR 3,18%.

³² FA 193, FR 2,75%.

³³ Questo l’avvio della vicenda narrata dall’autrice. Viganò, *L’Agnese*, 11.

“mentre”. Ognuno meriterebbe la giusta attenzione, ma tra questi, “ora” colpisce per la sua valenza di chiave di volta; in Calvino consente alla vicenda di evolvere, mentre in Viganò delimita e colloca nel presente ciò che realmente accade, ne sottolinea l’importanza, mette in scena l’oggettivo smascheramento delle falsità nemiche.

Il sostantivo “ore”, invece, è usato da Calvino per sottolineare l’evoluzione temporale, la rievocazione di un passato neppure troppo lontano, mentre in Viganò scandisce un tempo che si dilata e non finisce, il cui trascorrere genera attesa ma anche timore che la crudeltà della guerra non arrivi al termine.

4. Isotopie: cronotopi di Resistenza

La concezione dello spazio in prospettiva regionalistica e particolaristica, tipica del racconto resistenziale, alberga in parte tra le pagine di Calvino che, stranamente, guarda alla città³⁴ e non al sentiero³⁵ come luogo di diegesi, in maniera difforme rispetto al titolo del libro. Il carrugio³⁶ è presente come elemento di contestualizzazione della vicenda, come luogo d’origine da cui fuggire, perché infettato dalla guerra dei tedeschi e dalla presenza fastidiosa delle donne, quelle della specie da cui Cugino rifugge:

Pin ora è nel carrugio. È sera e alle finestre s’accendono i lumi. Lontano, nel torrente, cominciano a gracidare le rane; di questa stagione i ragazzi stanno la sera appostati intorno ai laghetti, ad acchiapparle. Le rane strette in mano danno un contatto viscido, sgusciante, ricordano le donne, cosce lisce e nude.³⁷

Del resto secondo Calvino il paesaggio deve fondersi con le persone, per avere un effetto neorealista e dunque il paese,³⁸ la caserma³⁹, i campi⁴⁰, i boschi⁴¹ si mescolano in una rappresentazione fiabesca – come sostiene anche

³⁴ FA 28, FR 0,65%.

³⁵ FA 7, FR 0,16%.

³⁶ FA 29, FR 0,67%.

³⁷ Calvino, *Il sentiero*, 13-14.

³⁸ FA 8, FR 0,19%.

³⁹ FA 2, FR 0,04%.

⁴⁰ FA 3, FR 0,07%.

⁴¹ FA 22, FR 0,51%.

Barenghi⁴² – che vede i personaggi confondersi con le persone e la realtà avvilupparsi alla sua rappresentazione fantastica:

Avevo un paesaggio. Ma per poterlo rappresentare occorreva che esso diventasse secondario rispetto a qualcos'altro: a delle persone, a delle storie. La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone. Il romanzo che altrimenti mai sarei riuscito a scrivere, è qui. Lo scenario quotidiano di tutta la mia vita era diventato interamente straordinario e romanzesco: una storia sola si sdipanava dai bui archivolti della Città vecchia fin su ai boschi; era l'inseguirsi e il nascondersi d'uomini armati; anche le ville, riuscivo a rappresentare, ora che le avevo viste requisite e trasformate in corpi di guardia e prigionieri; anche i campi di garofani, da quando erano diventati terreni allo scoperto, pericolosi ad attraversare, evocanti uno sgranare di raffiche nell'aria.⁴³

Per questa ragione è forte il legame con la terra⁴⁴ e con la casa⁴⁵ come luogo del ritorno, spazio del quotidiano – come invenzione, seguendo de Certeau⁴⁶ – ma anche di una vita grama come quella della sorella di Pin o del protagonista stesso, che a casa non vuole tornare. Si veda in questo senso il dialogo tra Pin e Cugino che prelude l'ingresso del ragazzo nella banda partigiana:

- Ti sei perso: io a casa non ti posso riaccompagnare, io con le case ci ho poco da vedere, non posso mica riportare i bambini smarriti, io! [...]
- Non mi sono smarrito; - dice Pin.
- E allora? Che fai tu in giro per di qua? - fa l'omone col berrettino di lana.
- Dimmi prima che fai tu.
- Bravo, - dice l'uomo. - Sei in gamba; Vedi che sei in gamba, perché piangi? Io vado a ammazzare la gente, la notte. Hai paura?
- Io no, sei un assassino?
- Ecco; neanche i bambini hanno più paura di chi ammazza la gente. Non sono un assassino ma ammazzo lo stesso.⁴⁷

⁴² M. Barenghi, *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009.

⁴³ Calvino, "Prefazione", 1188.

⁴⁴ FA 53, FR 1,23%.

⁴⁵ FA 34, FR 0,79%.

⁴⁶ M. De Certeau et al., *L' invenzione del quotidiano*, Roma, Lavoro, 2010.

⁴⁷ Calvino, *Il sentiero*, 53-54.

Nel volume di Viganò, invece, l'abitazione, il luogo chiuso per eccellenza, scrigno degli affetti e della sicurezza è di fondamentale importanza, visto che la vicenda prende avvio nella casa dei due anziani Agnese e Palita, per poi spostarsi al chiuso di dimore requisite dal distaccamento.⁴⁸ L'appartenenza e la reclusione nelle quattro mura rappresenta in tutta la sua crudeltà il sovvertimento della realtà operato dalla guerra. La casa diventa prigionia e sinonimo di morte dopo che Palita viene catturato e trattenuto nella "casa del Fascio", ma anche l'abitazione di Agnese si trasforma in una sorta di snodo da cui passano le notizie e le masserizie da recapitare ai partigiani; da qui transitano anche i combattenti per la libertà, specie quelli che vogliono parlare proprio con la protagonista. È il caso del figlio Cencio, uno dei compagni rastrellato insieme a Palita che, dopo essere scappato, cerca proprio l'Agnese per raccontarle della morte di suo marito:

Entrando finalmente nel paese, prima di svoltare per lo stradello che conduceva a casa sua, le parve di vedere una grande animazione: la gente entrava ed usciva dalle porte, si riuniva in gruppo nel buio a parlare sottovoce. L'Agnese passò senza fermarsi, ma uno la riconobbe, gridò: — Agnese, Agnese —, e si mise a correre a fianco alla bicicletta. — È tornato adesso il figlio di Cencio. Vi cerca. Credo che sia venuto da voi —. Lei si buttò giù per la cave-dagna[...] corse verso la casa, non vide nessuno. Il cuore le batteva forte, le toglieva il fiato. Il figlio di Cencio era uno di quelli che i tedeschi avevano portato via con Palita. La casa era chiusa ed abbandonata.⁴⁹

Al contrario, lo spazio aperto, la "valle"⁵⁰ – luogo di nascondiglio, con la sua nebbia densa⁵¹ – la "strada"⁵² – luogo della paura, dei mezzi tedeschi, della

⁴⁸ I termini "casa" e "case" hanno FA rispettiva di 235 e 41, con una FR totale pari al 3,94%.

⁴⁹ Viganò, *L'Agnese*, 42-43.

⁵⁰ FA 133, con una frequenza relativa pari a 1,90%.

⁵¹ Era una delle chiuse d'acqua della valle: non vi abitava nessuno. I "ragazzi" avevano forzato la porta, e vi si erano installati in una ventina, in una stanza sotterranea scavata nello spessore dell'argine, fra i vecchi congegni fermi da tanto; dietro la casa s'allungava un canale, con le barche pronte. Ci si poteva allontanare facilmente in mezzo alla valle deserta, immensa, solo acqua, canneti, silenzio, zanzare. Il luogo era adatto, sicuro: per questo vi avevano messo il comando di brigata". Viganò, *L'Agnese*, 78.

⁵² FA 98, FR 1,40%.

possibile cattura⁵³ – ovvero l'esterno, il “fuori”,⁵⁴ tutti rappresentano un'occasione di riscatto, la possibilità di sopravvivenza, nonostante le numerose difficoltà e gli immani pericoli che vi si nascondono. Ma la speranza alberga maggiormente nella valle, a contatto con la natura:

File di uomini cominciarono a passare, e tutti andavano in giù verso la valle, protetta dal suo carico di nebbia [...] L'Agnese andò incontro a quegli uomini: guardava uno per uno i visi nelbuio, domandava piano: — Avete visto il figlio di Cencio? — ed essi rispondevano con la logica spaventata dei fuggiaschi: — C'è il rastrellamento. Noi andiamo in valle.⁵⁵

Uscire è più sicuro che restare al chiuso, andare “avanti”⁵⁶ è più positivo rispetto a rimanere ancorati al vecchio ordine delle cose, per quanto rassicurante, mentre le donne sono le protagoniste di questo movimento verso il futuro, nonostante la fatica:

Avanti e indietro, avanti e indietro, dalle capanne all'argine. La farina e la pasta e i fagioli e le patate. E poi le sporte piene di salami, di salsicce, di lardo. E poi le pentole, i piatti, i bicchieri. Sotto la sponda deserta stava la barca, vecchia, consumata da chissà quanti anni di valle. Nel fondo si raccoglieva un po' d'acqua, e dovettero metterci dei fasci di canne, e sopra la roba, cheno si guastasse. Avanti e indietro, chilometri e chilometri lungo il sentiero fra le alte pareti senza ombra, e la giornata bruciava. Erano cariche, le donne, di fatica e di sete.⁵⁷

⁵³ “L'apparecchio tornò indietro, lei era proprio come su una strada, si muoveva sola e nera contro lo specchio bianco del fiume, ma il rombo che le precipitava intorno s'allontanò, si spense. Allora soltanto le venne in mente che avrebbe potuto essere colpita, ebbe paura in ritardo, per sé e per quelli che non sarebbero stati avvertiti del pericolo, traballò scivolando sui sassi tondi, raggiunse l'altra riva, rimase un poco nell'ombra per riprendere fiato”. Viganò, *L'Agnese*, 77.

⁵⁴ “Di fuori il Comandante dava degli ordini: fece un deposito di munizioni in una capanna più lontana, addossata ad un albero, l'unico della valle, e vi mise un partigiano di guardia”. Viganò, *L'Agnese*, 91. FA nel testo per 124, FR 1,77%.

⁵⁵ Viganò, *L'Agnese*, 43-44.

⁵⁶ FA 95, FR 1,36%.

⁵⁷ Viganò, *L'Agnese*, 132-33.

Allora il paesaggio si anima di strade di “paese”,⁵⁸ del “sentiero”⁵⁹ come unica via percorribile dallaguerriglia, dei “campi”⁶⁰ come sito per nascondigli e azioni contro i nazisti, nonostante siano abili nel vile “lavoro della paura”, metodico e ossessivo, come solamente la guerra nazifascista poteva essere:

Sparavano: cominciarono a sparare contro la valle, lontano, coi fucili mitragliatori [...] L’Agnese immaginava l’arrivo dei proiettili laggiù, sul sentiero, sulle capanne, nel canneto: ma era così grande lo spazio che ci voleva un gran lavoro, un lavoro metodico di operai, proprio come facevano, da sinistra verso destra, spostando il tiro di poco, e sparando più indietro, più avanti, su una stessa riga, come se aprissero le stecche di un ventaglio perché tutta la valle risultasse battuta. “Un lavoro inutile, — pensava l’Agnese, — un lavoro della paura”.⁶¹

Di contro, meno importanti ma pur sempre presenti e utili alla diegesi sono: la “caserma”,⁶² luogo della vergogna per gli odiati fascisti, spazio della riva e della contrapposizione per le bande partigiane; ed il “ponte”,⁶³ sede dell’attraversamento concreto e ideale da uno stato di oppressione a quello di liberazione, simbolo di passaggi difficili che possono condurre alla salvezza, come accade in genere nella narrativa delle donne.

Condizione di un’esistenza temporale, infine, è la narrazione tutta - come sosteneva Ricoeur - ma i due autori neorealisti scelgono sentieri molto diversi. Viganò, ad esempio, sceglie il tempo passato per la narrazione, con il passato remoto e l’imperfetto⁶⁴ utilizzati come ponti da attraversare tra un prima in cui l’impegno partigiano manca, e un poi in cui la partecipazione alla lotta diventa vivificante. Queste scelte impediscono comunque ogni via d’uscita per la protagonista: nessuna parola, infatti, può far tornare in vita Agnese dal cumulo di stracci in cui si tramuta dopo lo sparo dell’ufficiale tedesco che la trafigge.

⁵⁸ FA 81, FR 1,16%.

⁵⁹ FA 46, FR 0,66%.

⁶⁰ FA 48, FR 0,68%.

⁶¹ Viganò, *L’Agnese*, 140.

⁶² FA 49, FR 0,70%.

⁶³ FA 41, FR 0,58%.

⁶⁴ Si veda grafico allegato: TAB_A_dire.

L'azione della protagonista, inoltre, è prevalentemente una questione di dovere, infatti il modo in uso spesso è l'infinito,⁶⁵ connesso con l'isotopia del fare cui la donna si vota all'indomani della cattura dell'amato marito.

Calvino, al contrario, usa l'azione come elemento denotativo costante nel corso del romanzo, mantenendo il tempo nella sua complessità. Al tempo presente e passato viene affidata la certezza delle azioni descritte dalla diegesi, specie quelle connesse con la realtà vissuta in casa con la sorella impegnata nella sua attività con i tedeschi: "dal letto ora comincia a sentirsi quel dialogo di gemiti, ora si può avanzare carponi badando di far piano".⁶⁶ Al contrario, all'infinito, al futuro e al condizionale vengono affidate le possibilità che il protagonista si trova a vagliare, le speranze che ripone nelle iniziative cui prende parte, in un certo senso fissando l'esperienza partigiana in un complesso di possibilità inesprese: "ora è l'unica persona che Pin sente di rispettare, anche se prima, così zitto e serio, gli ispirava diffidenza. Ma adesso è l'unico che potrebbe comprenderlo, ammirarlo per il suo gesto, e forse lo prenderebbe con sé a far la guerra".⁶⁷

5. Conclusioni e ripartenze

A questo punto è possibile tracciare delle linee conclusive. I significati veicolati dalla narrativa neo-realistica entrano nella esperienza sociale e culturale, ancora oggi, grazie all'espressione spazio-temporale propria dei cronotipi illustrati.

Perciò il termine cronotopo, nato nei meandri della relatività einsteiniana, nel contesto letterario resistenziale incorpora il tempo come quarta dimensione dello spazio,⁶⁸ quasi come una metafora,⁶⁹ un salto logico tra l'esperienza vissuta e l'aspettativa auspicata.

Il tempo crea questa rappresentazione letteraria condensandosi in porzioni di spazio specifico per ogni ambientazione.

Il tempo è, nella narrativa resistenziale, un tempo prospettico e multifocale

⁶⁵ Si veda grafico allegato: TAB_A_fare.

⁶⁶ Calvino, *Il sentiero*, 13.

⁶⁷ Calvino, *Il sentiero*, 22.

⁶⁸ Cfr. Bachtin.

⁶⁹ T. Migliore, "Il cronotopo. Un dispositivo dello spazio enunciazionale", in *EIC*, Palermo, 31 Luglio 2013, in https://iris.unive.it/retrieve/handle/10278/3664790/59790/Migliore_Cronotopo.pdf.

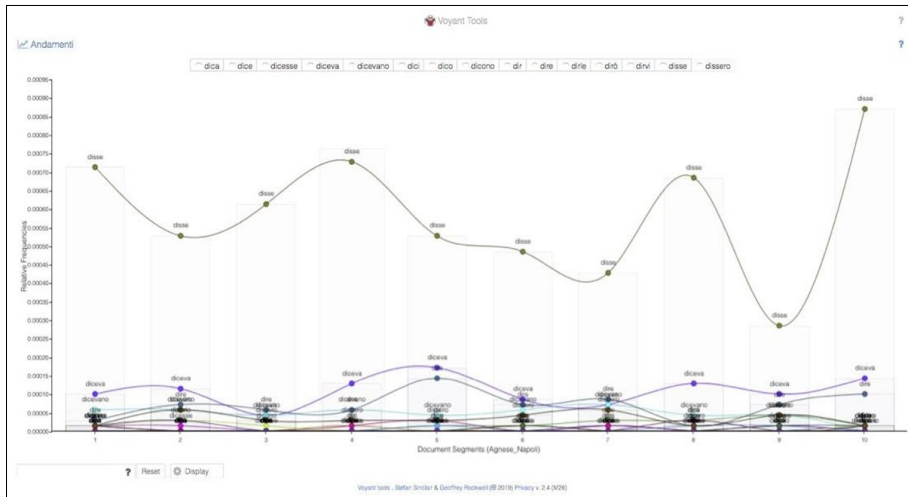


Fig. 1: TAB_S_dice-uomini.

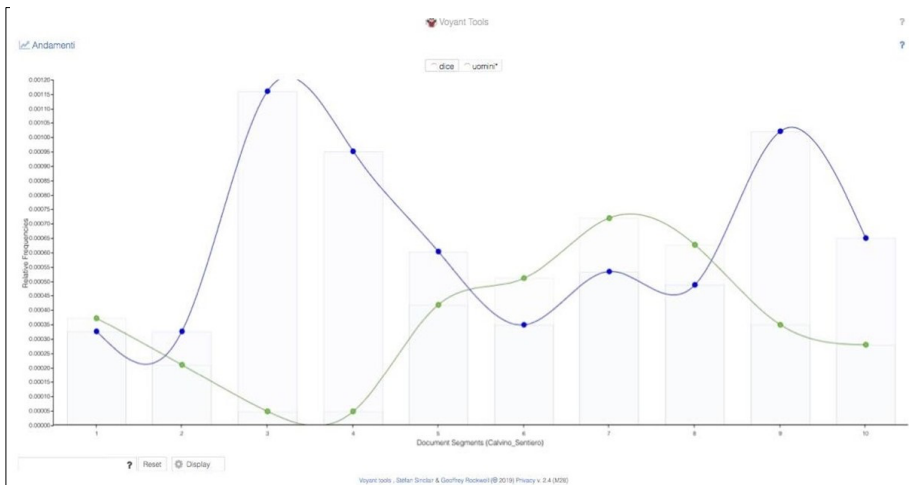


Fig. 2: TAB_A_dire.

Cronotipi di Resistenze. Note sulla narrativa neorealista

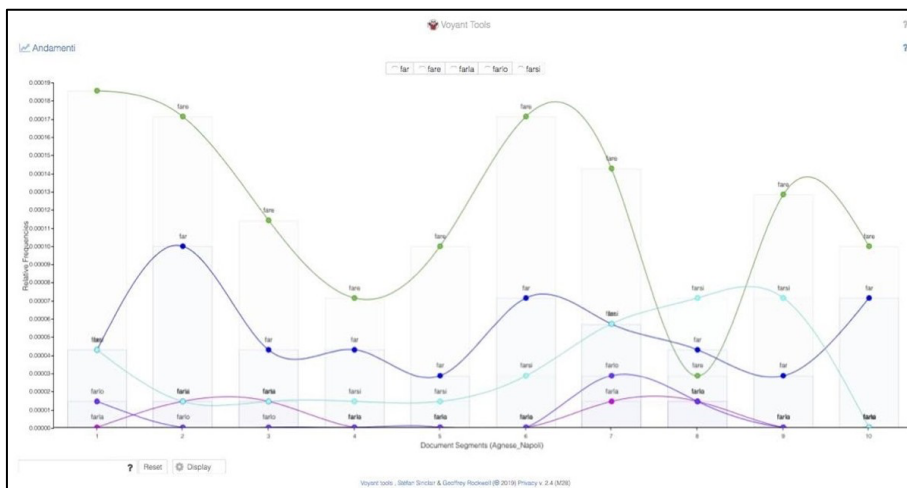


Fig. 3: TAB_A_fare.

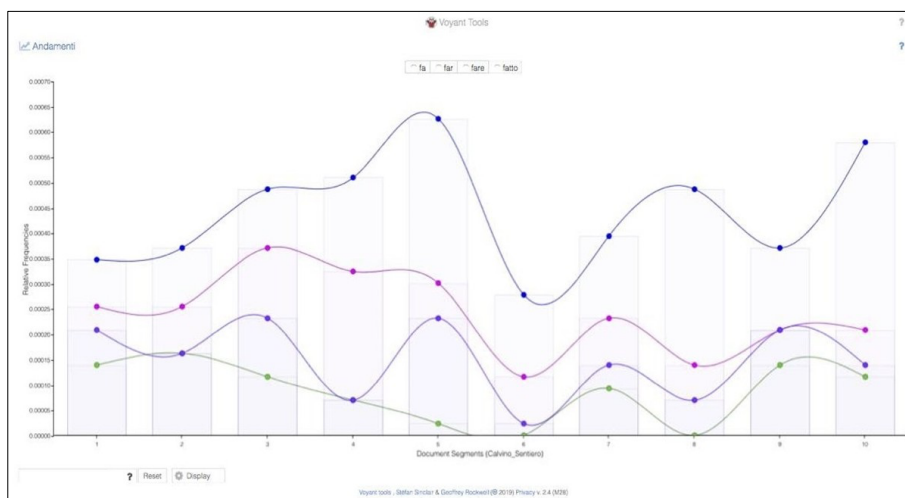


Fig. 4: TAB_S_fare.

ROSA ANNA PARADISO

I tempi del linguaggio giovanile. Primi rilievi lessicografici da uno studiodiacronico delle tre traduzioni italiane di *The Catcher in the Rye*

Abstract

Il contributo è introduttivo alla compilazione di un glossario sul linguaggio giovanile presente nelle tre traduzioni italiane del romanzo *The Catcher in the Rye*, la cui fortuna in Italia è legata al successo della traduzione Einaudi del 1961, sostituita nel 2014 da una nuova traduzione. Una sistematica e documentata analisi del materiale lessicale in esse presente permetterà inoltre di avviare una riflessione sulle possibili implicazioni storico-linguistiche del fenomeno, in crescente aumento in Italia, della ritraduzione di classici moderni della letteratura.

1. Premessa

Sebbene la ritraduzione¹ sia una pratica non nuova, solo recentemente essa ha catturato l'interesse degli studiosi, a parte alcuni lavori dal carattere pionieristico. In particolare, ha indubbiamente contribuito all'intensificarsi in Italia degli studi teorici e pratici sull'argomento² il progressivo proliferare negli ultimi anni di nuove traduzioni di classici moderni della letteratura.³

Il presente intervento intende porsi nel solco di questi contributi muovendo da una prospettiva storico-linguistica. In un periodo storico nel quale la narrativa tradotta rappresenta una parte decisamente importante della produzione editoriale in Italia,⁴ l'analisi della lingua usata nelle traduzioni e il monitorag-

¹ Cioè la nuova traduzione di un testo che è già stato tradotto in precedenza.

² Per un punto sullo stato dell'arte cfr. F. Fusco "La ritraduzione nel panorama degli studi traduttologici", in *Translationes*, VII (2015), 113-124.

³ Basti solo pensare al caso delle sei nuove traduzioni di *The Great Gatsby* di F. S. Fitzgerald, pubblicate tutte nel 2011, dopo la scadenza dei diritti d'autore. Per un confronto tra alcune di queste versioni cfr. E. Gallitelli, "Le versioni di Gatsby. Un'analisi comparativa delle nuove traduzioni del romanzo di F.S. Fitzgerald", in *Testo a fronte*, 46 (I semestre 2012), 25-30.

⁴ Per quanto riguarda la letteratura rivolta ai giovani, riporto i dati del rapporto sulla produzione e lettura di libri in Italia nel 2017, dal quale risulta che "[o]ltre il 43% dei libri per ragazzi è

gio del fenomeno della ritraduzione offrono infatti interessanti spunti di riflessione sull'evoluzione della lingua⁵ e sulla direzione che sta prendendo, o potrebbe prendere, l'italiano contemporaneo.⁶

Oggetto dello studio è in particolare il lessico delle tre traduzioni italiane del romanzo di J. D. Salinger *The Catcher in the Rye*,⁷ pubblicato nel 1951, e definito “per tutte le lingue un rebus di traduzione”.⁸ Una prima traduzione in italiano uscì già l'anno seguente con il titolo *Vita da uomo* (1952), per l'editore Gherardo Casini di Roma e a cura di Jacopo Darca, pseudonimo di Corrado Pavolini. Questa versione però passò quasi sotto silenzio, e non è molto conosciuta: la fortuna del romanzo in Italia è infatti legata al successo della traduzione Einaudi del 1961, *Il giovane Holden*, curata da Adriana Motti. Nel 2014, con lo stesso titolo, esce la nuova traduzione Einaudi del romanzo, per le cure del traduttore torinese Matteo Colombo.

tradotto da una lingua straniera e per quasi un quarto dei casi la lingua originale è l'inglese” (Istat, *Statistiche Report Anno 2017 Produzione e lettura di libri in Italia*, 27/12/2018, 5).

⁵ Secondo ad es. Fusco “il confronto delle ritraduzioni di un testo pubblicato in tempi diversi e lontani può farci [...] riflettere [...] sui ‘movimenti’ e sulle ‘resistenze’ della lingua italiana, così come sono stati via via intercettati dai traduttori, e [...] sulla loro potenziale e successiva influenza sulla lingua non tradotta”. Cfr. Fusco, “La ritraduzione”, 120.

⁶ In accordo con la considerazione di Cortelazzo (2010, XII-XIII) che “lo studio della lingua usata nelle traduzioni sia una componente fondamentale dello studio dell'italiano contemporaneo, necessaria per prefigurare le sue linee di sviluppo”. M. A. Cortelazzo, “Premessa. L'italiano della traduzione è l'italiano di domani?”, in *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, 12 (2010), XII-XIII.

⁷ Per un confronto fra le traduzioni cfr. anche M. Gentili, “Vita da uomo del giovane Holden”, in *Tradurre. Pratiche teorie strumenti*, 7 (autunno 2014); F. Fusco, “Oralità e gergo giovanile nell'italiano delle traduzioni di *The Catcher in the Rye* di Jerome D. Salinger”, in *Quaderni della rassegna*, 1 (2016), Franco Cesati Editore, 131-148 (intervento presentato al convegno *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi. Interpretazione, traduzione* tenutosi a Palermo nel 22-24 settembre 2014); S. Campanini, S. Ondelli, “Holden Caulfield può ringiovanire? Strategie traduttive 1961-2014”, in *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione / International Journal of Translation*, 18 (2016), 161-183; S. Ondelli, “Dal giovane Holden al vecchio Alex. La mimesi dell'italiano giovanile tra invenzione e traduzione”, in *Tradurre. Pratiche teorie strumenti*, 11 (autunno 2016); A. Romanzi, “Il linguaggio di Holden Caulfield: una ritraduzione per trasformare il protagonista de *Il Giovane Holden* di Salinger. Una prima riflessione su ripetizioni e volgarismi”, in *Edito, inedito, riedito, Saggi dall'XI Congresso degli Italianisti Scandinavi* Università del Dalarna - Falun 9-11 giugno 2016, a cura di W. V. Nigrisoli, A. Aresti, G. Colella e M. Gargiulo, Pisa, Pisa University Press, 2017.

⁸ Cfr. a.g.b., “Jerome David Salinger, ‘Il giovane Holden’”, in *Umana* (Trieste), novembre-dicembre 1961.

Una messa a fuoco delle soluzioni adottate per la nuova traduzione (2014) de *Il giovane Holden*, venuta a sostituire, a distanza di più di cinquant'anni, la storica versione del 1961 (quella degli *e compagnia bella* e degli *infanzia schifa*, per intenderci), consentirà in particolare di riflettere sull'uso letterario del linguaggio giovanile e sulla sua storia, scandendola lungo i tre momenti esemplari segnati dalle traduzioni del romanzo, scritto nello slang⁹ degli studenti americani dell'epoca.¹⁰

Più nel dettaglio, attraverso la ricostruzione della storia di alcune parole, si può puntare ai seguenti obiettivi: fornire un'idea delle problematiche più urgenti che possono portare alla necessità di ritradurre un testo scritto in slang a distanza di anni; avviare una riflessione sull'impatto storico-linguistico del fenomeno in crescente aumento della ritraduzione; riflettere sull'opportunità di un glossario del linguaggio giovanile presente nelle tre traduzioni del romanzo a sfondo giovanile di Salinger.

2. Tra ripristini e rinunce

Riassumendo in maniera schematica, il processo di traduzione del romanzo di Salinger in Italia si articola nelle seguenti fasi:

1. 1952, *Vita da uomo*. Traduttore: Corrado Pavolini/Jacopo Darca. Editore: Gherardo Casini (Roma).
2. 1961, *Il giovane Holden*. Traduttrice: Adriana Motti. Editore: Giulio Einaudi (Torino).
3. 2014, *Il giovane Holden*. Traduttore: Matteo Colombo. Editore: Giulio Einaudi (Torino).

⁹ Per testimonianze sulla autenticità del linguaggio usato nel romanzo si rimanda a D. P. Costello, "The Language of 'The Catcher in the Rye'", in *American Speech*, XXXIV, 3 (ottobre 1959), 172; e ad alcune recensioni alle traduzioni italiane: cfr. ad es. G. Antonini, "L'adolescente di Salinger", in *La Fiera Letteraria*, 6 giugno 1954; P. Milano, "Il terzino nella segale", in *L'Espresso*, 3 dicembre 1961. Per giudizi più recenti sul linguaggio del romanzo cfr. H. Bloom, *J. D. Salinger's*, New edition, New York, Infobase Publishing, 2000, 2008, 2009, e in particolare D. Seed, "Keeping it in the Family: The Novellas of J. D. Salinger" 74, e S.W. Lott e S. Latham, "'The World Was All Before Them': Coming of Age in Ngugi wa Thiong'o's 'Weep Not, Child' and J. D. Salinger's 'The Catcher in the Rye'", 24.

¹⁰ Piegato naturalmente alle ragioni dello stile, come sottolineano Costello (cfr. Costello "The Language of 'The Catcher in the Rye'", in Bloom, 12) e Page (Cfr. N. Page, *Speech in the English novel*, London, Longman, 1973, 4).

Segnalata in passato,¹¹ la prima traduzione del romanzo, dal titolo *Vita da uomo* (1952), è stata però trascurata negli studi storico-linguistici sul linguaggio giovanile,¹² e non è inserita tra le fonti letterarie più antiche considerate nel *Dizionario storico dei linguaggi giovanili* di Ambrogio-Casalegno (2004). Il più grande e recente repertorio di linguaggio giovanile di cui disponiamo include invece la traduzione Einaudi del 1961 di Adriana Motti, cioè *Il giovane Holden*.

Matteo Colombo, che ha curato l'ultima traduzione Einaudi del 2014, ha avuto modo di confrontarsi anche con la prima versione.¹³ Nell'accingersi a osservare quello che egli sceglie di ripristinare o meno, bisogna partire dalla considerazione preliminare che il processo di stesura della nuova traduzione è informato a una serie di linee-guida¹⁴ che si possono sostanzialmente riassumere in tre punti: 1. la casa editrice ha richiesto una traduzione che possa valere nel tempo, e quindi priva di giovanilismi effimeri; 2. il traduttore non ritiene che la gergalità sia il tratto caratterizzante del romanzo ma piuttosto

¹¹ La sua importanza per una ricostruzione della storia del linguaggio giovanile è stata segnalata già da De Mauro (T. De Mauro, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Bari, Laterza, 1970, 179; nell'ed. del 1963 della sua *Storia linguistica* la prima traduzione non è invece citata), che ne ha evidenziato i rapporti con il linguaggio snob. Cfr. anche E. Radtke, "La dimensione internazionale del linguaggio giovanile", in *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*, a cura di E. Banfi, A. Sobrero, Bari, Laterza, 1992, 8-9, e E. Radtke, "Varietà giovanili", in *Introduzione all'italiano contemporaneo, la variazione e gli usi*, a cura di A. Sobrero, Roma, Laterza, 1993, 201-202.

¹² Circostanza da ricollegare probabilmente a un passaggio di De Mauro (1990), in cui lo studioso, a proposito del lessico giovanile, metteva giustamente in risalto che occorre fare attenzione nello studio delle fonti, ed evitare il rischio di generalizzazioni o di rimandi imprecisi, segnalando alcuni riferimenti relativi a calchi (cita il verbo *gettonare*) presenti proprio in *Vita da uomo* (Cfr. T. De Mauro, "Il patrimonio linguistico delle giovani generazioni", in *I valori e i linguaggi. Adulti e ragazzi: un rapporto difficile*, a cura di G. Petter, F. Tessari, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1990). È stato poi ampiamente osservato, a proposito di *gettonare*, come il verbo compaia, inserito in forma polemica, in A. Menarini, *Profili di vita italiana nelle parole nuove*, Firenze, Le Monnier, 1951 che è antecedente quindi alla pubblicazione della traduzione Casini. Cfr. M.A. Cortelazzo, "Il parlato giovanile", in *Storia della lingua italiana*, vol.2, a cura di L. Serianni, P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, 297; G. Lauta, *I ragazzi di via Monte Napoleone. Il linguaggio giovanile degli anni Cinquanta nei reportages e nei romanzi di Renzo Barbieri*, Milano, FrancoAngeli, 2006, 25.

¹³ Come racconta lo stesso Colombo nell'intervista concessa a Conca (Cfr. L. Conca, "Tradurre 'Il giovane Holden': intervista a Matteo Colombo", in *Il Mucchio*, 13/6/2014).

¹⁴ Cfr. Conca; M. Colombo, "Non rottamiamo Holden", in *L'indice dei libri del mese*, 25/7/2014.

punta sulla ripetizione lessicale (esemplificativo è il grande uso degli aggettivi *pazzesco* e *assurdo*, che fagocitano tutti gli altri, vari, aggettivi presenti nelle traduzioni precedenti) e le frasi spezzate, che sono espressione del disagio psicologico di Holden, il quale racconta la sua storia da una clinica psichiatrica;¹⁵ 3. il traduttore non ritiene che il romanzo si rivolga soltanto, e soprattutto, a un pubblico giovanile: “*Holden* racconta un adolescente e l’adolescenza, ma lo sguardo e gli strumenti con cui lo fa, a mio avviso, lo rendono davvero comprensibile solo in età adulta, quando l’adolescenza si trova a distanza di sicurezza”.¹⁶ Un caso significativo da cui è possibile partire per comprendere le scelte di Colombo è quello di *magò* (per cui cfr. tabella 1), parola che ricorre nella prima e nell’ultima traduzione come attributo che Holden dà al fratello minore Allie, morto di leucemia all’età di tredici anni e da lui considerato un punto di riferimento, anche riguardo all’ambiente scolastico.

<i>The Catcher in the Rye</i> (1951)	<i>Vita da uomo</i> (1952)	<i>Il giovane Holden</i> (1961)	<i>Il giovane Holden</i> (2014)
My brother D.B.’s a writer and all, and my brother Allie, the one that died, that I told you about, was a wizard . I’m the only really dumb one. (p. 60)	Mio fratello D.B. è uno scrittore ec-cetera, e mio fratello Allie, quello che morì, ve ne ho parlato, era un magò . Io sono il solo proprio sciocco. (p. 66)	Mio fratello D. B. è uno scrittore e via discorrendo, e mio fratello Allie, quello che è morto e di cui vi ho parlato, era un fenomeno. Io sono proprio l’unico deficiente. (pp. 83-84)	Mio fratello D.B. fa lo scrittore e via dicendo, e mio fratello Allie, quello che è morto, come vi dicevo prima, era un magò . L’unico davvero cretino sono io. (p. 80)

Tabella 1: Uso di *magò* nelle traduzioni.

Nella metà del XX sec. l’uso figurato di *magò* nel senso di ‘persona con doti eccezionali’, entrato poi a far parte dei giovanilismi di lunga durata¹⁷,

¹⁵ Cfr. Conca.

¹⁶ Cfr. Colombo.

¹⁷ Cfr. L. Coveri, “Gli studi in Italia”, in *Il linguaggio giovanile degli anni Novanta. Regole, invenzioni, gioco*, a cura di E. Banfi, A. Sobrero, Bari, Laterza, 1992, 64.

deve avere acquisito nuova forza¹⁸ proprio grazie all'utilizzo da parte dei giovani, in un ambiente circoscritto probabilmente prima in senso diastratico (snob),¹⁹ poi soltanto diatopico (Milano).²⁰ *Mago* sembra aver conosciuto poi negli anni successivi una sorta di specializzazione semantica, passando cioè dall'indicare in generale 'qualcuno che ha doti eccezionali' a 'il ragazzo con cui si sta, ma anche il gran seduttore'.²¹ Si può esemplificare questo passaggio osservando l'uso che si fa della parola mago nella canzone di Giorgio Gaber e Umberto Simonetta *La ballata del Cerutti*²² (1960) e ne *La fidanzata*²³ (1998) degli Articolo 31, che riprendono, con alcune modifiche, il refrain dalla canzone precedente, ambientata in uno storico quartiere popolare di Milano, il Giambellino.

¹⁸ Non è infatti un'accezione del tutto nuova (cfr. GDLI voce 'mago') e, per quanto riguarda l'ambito giovanile, è stato possibile rilevarla per il XIX sec. nell'ambiente scolastico e goliardico, usata da Carducci, con riferimento al critico letterario Ugo Brilli, definito dagli amici per antonomasia *Il Mago*, *Il Maghetto* (cfr. GDLI voce 'mago') per un suo sonetto del 1877 pubblicato sulla rivista bolognese *Pagine Sparse* nel quale si paragonava al Mago Merlino.

¹⁹ Per cui cfr. Lauti (2006), alla voce 'mago': "Suona la tromba d'oro, è di una forza che lacera, aoeruuuuuhhh... bravissimo, mago! Mai udito niente di più potente".

²⁰ Diffondendosi anche attraverso la lingua del calcio: *Il Mago* è l'appellativo dell'argentino Helenio Herrera, prima allenatore del Barcellona e poi storico allenatore dell'Inter negli anni Sessanta, per poi passare alla Roma. Per la parola, Ambrogio e Casalegno riportano un esempio letterario dal romanzo di Simonetta del 1961, di ambientazione popolare e milanese. Cfr. R. Ambrogio, G. Casalegno, *Scrostati gaggio! Dizionario storico dei linguaggi giovanili*, Torino, Utet, 2004.

²¹ Cfr. E. Ferrero, *Dizionario storico dei gerghi italiani: dal Quattrocento a oggi*, Milano, Mondadori, 1991.

²² Cfr. G. Gaber, U. Simonetta, *La ballata del Cerutti* (1960): "Il suo nome era Cerutti Gino / ma lo chiamavan drago / gli amici al bar del Giambellino / dicevan che era un mago".

²³ Cfr. G. Antonini, Articolo 31, *La fidanzata* (1998): "Cattivo coi nemici e con le bimbe un agnellino / ho più pupe io del gangster di Chicago / perfino al bar del Giambellino dicevan che ero un mago / mi chiamavan drago ma aspetta che ti spiego / forse la fidanzata non mi serve come prima ti dicevo". La canzone, dallo stile volutamente retrò, è ambientata, come *La ballata del Cerutti*, nel bar del Giambellino, e risale a un periodo in cui tra i tratti distintivi del gruppo vi era il campionamento di ritornelli di canzoni della metà del XX sec.

<i>The Catcher in the Rye</i> (1951)	<i>Vita da uomo</i> (1952)	<i>Il giovane Holden</i> (1961)	<i>Il giovane Holden</i> (2014)
[...] always showing some hot-shot guy on a horse jumping over a fence. (pp. 1-2)	[...] mostrando sempre un tipo di gagà a cavallo che salta una staccionata. (p. 6)	[...] e c'è sempre un tipo gagliardo a cavallo che salta una siepe. (p. 8)	[...] e in tutte si vede questa specie di fenomeno che salta un ostacolo a cavallo. (p. 4)
I knew I didn't have to get all dolled up for a prostitute or anything, [...] (p. 83)	Sapevo di non avere bisogno di fare il gagà con una prostituta ec-cetera [...] (p. 90)	Sapevo che non c'era bisogno di mettersi tanto in ghingheri per una prostituta o quello che era [...] (p. 112)	Sapevo che per una prostituta non era il caso di mettersi in ghingheri né niente, [...] (p. 108)

Tabella 2: Uso di *gagà* nelle traduzioni.

A un certo punto cioè, probabilmente tra gli anni Settanta e Ottanta,²⁴ la parola *mago*, usurata ormai nell'accezione figurata generica,²⁵ cioè quella di individuo dalle capacità eccezionali, e passata anche al linguaggio comune, deve aver subito una sorta di riappropriazione tra i giovani, mediante una specializzazione di significato (*mago* come 'fidanzato, seduttore'), parallela all'altro: in questo modo è sopravvissuta nell'uso giovanile. Ne consegue che la prima traduzione, che viene a porsi tra le prime documentazioni letterarie in ambito giovanile della parola, è quindi, seppure indotta dall'originale 'wizard', in linea con l'uso giovanile del tempo.²⁶ L'utilizzo che Colombo fa della parola, adoperando cioè *mago* come 'persona con doti eccezionali', appartiene invece ormai alla lingua media, ed è quindi allineato con l'uso figurato che è ormai stabilizzato oggi nell'italiano.

Il nuovo traduttore non conferma invece ad esempio *gagà* 'damerino, bellimbusto' (cfr. tabella 2), che può essere d'altra parte definita un giovanilismo datato

²⁴ Cfr. voce 'mago' in Manzoni-Dalmonte (1980) e Ferrero (1991).

²⁵ Come dimostra la ricca serie di derivati registrati nei repertori giovanili: Manzoni inserisce *magato* e i contrari *smago* e *smagato*. Cfr. G. R. Manzoni, *Peso vero sclero. Dizionario del linguaggio giovanile di fine millennio*, Milano, il Saggiatore, 1997.

²⁶ Ma Motti non la conferma per *Il giovane Holden* (1961), forse perché la percepisce come troppo circoscritta e tipica di un certo ambiente, o forse perché semplicemente le preferisce un altro termine circolato in ambito giovanile, cioè *fenomeno*.

o troppo connotato.²⁷ È forse anche a proposito di parole cadute in disuso presenti nelle traduzioni precedenti che Colombo parla, riprendendo un'osservazione di Susanna Basso emersa nel corso delle riunioni in casa editrice, di un effetto di "irritazione linguistica": è questa la sensazione che la lettura de *Il giovane Holden* (1961) gli aveva provocato da adolescente.²⁸ La nuova traduzione nasce d'altronde proprio dal proposito della casa editrice di svecchiare una lingua nella quale, anche per ragioni storico-linguistiche legate alla congenita mutevolezza del linguaggio giovanile, i giovani lettori non si riconoscevano più.²⁹

Anche nel caso di *gagà*,³⁰ la cui fortuna³¹ è legata alla stampa umoristica e satirica,³² il primo traduttore segue la moda linguistica dei giovani snob dell'epoca. È stata infatti rilevata da Lauta (2006) nei romanzi e *reportages* di Renzo Barbieri degli anni Cinquanta, anche sotto forma di derivato (in forma accrescitiva: *gagarone*);³³ un altro derivato è il femminile *gagarella*.³⁴ La parola già cede però di fronte ad altre voci, secondo un fenomeno di ricambio tipico del linguaggio giovanile: "Nel nostro distinto vocabolario, il termine *gagà* è stato recentemente cancellato e sostituito col vocabolo: *foffo*. È meno comune, più appropriato, e assai più carino" (dal romanzo di Renzo Barbieri *Vitellini di città*, 1954).³⁵

²⁷ Il *gagà* è diventato infatti dalla metà del XX sec. in poi una macchietta, grazie alle interpretazioni di Ettore Petrolini, Nino Taranto e Vittorio Marsiglia.

²⁸ Cfr. Colombo.

²⁹ Cfr. Colombo.

³⁰ Non registrato in Ambrogio-Casalegno.

³¹ Silvagni la inserisce tra i "mostri linguistici" da avversare. Cfr. U. Silvagni, *Il Vitupèro dell'Idioma e l'adunata de' mostri. Roba da far piangere e ridere*, Milano, Fratelli Bocca, 1938.

³² Cfr. B. Migliorini, *Lingua contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1963.

³³ Ne *Il carnet di via Monte Napoleone* (1957). Cfr. anche la voce '*gagà*' nel GDLI.

³⁴ Compare in B. Migliorini *Parole nuove. Appendice di dodicimila voci al "Dizionario moderno" di Alfredo Panzini*, Milano, Hoepli, 1963, alla voce '*frego*'; cfr. anche G. Messina, *Parole al vaglio: prontuario delle incertezze lessicali e delle difficoltà grammaticali*, Roma, A. Signorelli, 1954 e 1970 e il GDLI (alla voce '*gagà*'). Su *gagarella*, si pensi allo sketch parodistico de *Il gagà e la gagarella* portato in scena da Anna Magnani e Totò nella rivista *Quando meno te l'aspetti* (stagione 1940-1941).

³⁵ Eppure, non tutto va perduto, se Migliorini (1963b), ad esempio, riconduce proprio al parlato dei *gagà* una espressione, presente in *Vita da uomo* arrivata effettivamente fino a noi (cfr. Ambrogio-Casalegno), ma non confermata dai traduttori successivi, cioè un '*frego* 'grande quantità'. Cfr. Migliorini, *Parole Nuove*.

3. Nuove introduzioni

In linea con il piano di partenza, per *Il giovane Holden* (2014) Colombo sceglie dunque di ripristinare dalla prima traduzione, o di confermare dalla seconda, parole (o significati di parole) che, anche quando sono caratterizzate da una continuità d'uso in ambito giovanile, sono parte ormai di un linguaggio comune, al limite declinato in senso scherzoso e/o volgare, o comunque largamente condivise in diatopia. Non conferma invece parole che conservano una certa vitalità nell'uso giovanile, ma sono percepite ancora come gergali o comunque come localmente connotate.

Anche nel caso delle nuove introduzioni, il traduttore segue lo stesso criterio, anche se fanno eccezione alcuni casi circoscritti.

È il caso, ad esempio, di *fico*, registrato nel GRADIT come 'gergale' (ma con marca d'uso '[CO]mune') nel significato di 'che, chi piace per la sua bravura, la simpatia, la bellezza, l'eleganza e sim.', e *bocce* 'seno', sul cui inserimento in questa accezione i dizionari dell'uso non sembrano ancora trovare un accordo.³⁶ La parola *bocce* (usata per lo più al plurale), però, presente nella letteratura giovanile recente,³⁷ sembra espandersi da una iniziale zona d'influenza romana a una gamma di romanzi variegata dal punto di vista diatopico.

Se parole come *fico* e *bocce* risultano quindi ben diffuse sul territorio italiano, un discorso a parte riguarda invece *una sberla*, indicatore di quantità (su modello di *un sacco*, *un frego*), e l'espressione *tirarsi scemo* 'impazzire'. La prima (cfr. tabella 3), della quale la traduzione rappresenta una testimonianza importante (l'espressione è infatti registrata in Ambrogio-Casalegno 2004 senza esempi), sembra ancora particolarmente caratterizzata in senso diatopico,³⁸ come anche *tirarsi scemo* (cfr. sotto, tabella 4). In particolare, negli ultimi anni si sono infittite nei forum di lingue le richieste di spiegazioni del

³⁶ Il GDLI, lo Zingarelli 2009 e il GRADIT non la registrano con questa accezione, mentre Treccani online la inserisce come 'familiare, scherzoso'.

³⁷ Cfr. Ambrogio-Casalegno.

³⁸ In particolare, torinese. Ho potuto rilevarne la presenza in scrittori e traduttori di provenienza torinese (*Palline di pane* Mastrocola 2001; *L'assassino che è in me*, Jim Thompson, 1952, traduzione di Anna Martini, 2003; *Il rosso attira lo sguardo*, Oggero, 2008).

significato di questo settentrionalismo³⁹ da parte di utenti non italiani,⁴⁰ e in un caso è riferita anche la fonte da cui è stata estrapolata l'espressione: si tratta della traduzione di un romanzo di un autore americano dall'inglese all'italiano.⁴¹ Si può osservare come l'espressione, non di recente formazione, non sia conosciuta da tutti gli utenti settentrionali, mentre sia del tutto sconosciuta agli utenti centro-meridionali.

Si tratta probabilmente dei pochissimi casi presenti nella nuova traduzione, con *una sberla* tra l'altro inserito in una posizione importante, ossia nell'incipit,⁴² che tradiscono l'origine del traduttore e potrebbero richiedere un minimo sforzo di interpretazione dal contesto in un lettore di diversa provenienza. Questi casi ci inducono inoltre a riflettere sul ruolo, tutt'altro che secondario, che anche la provenienza delle case editrici e dei traduttori possono avere sulla lingua letteraria.⁴³

³⁹ 'Tirarsi scemo' (insieme alla variante *tirarsi pazzo*) è documentato in canzoni e romanzi degli anni Novanta (cfr. Ambrogio- Casalegno) e anche in romanzi e traduzioni dei Duemila: *Dopo la prima morte*, 2006 (Patrizia Pesaresi, nata ad Ancona), *Del perché l'economia africana non è mai decollata*, 2007 (Maurizio Milano, Codogno, Lodi, 1961), *Largo a Tommy squalo!*, 2010 (Domenico Luciani, Firenze 1962), *Silenzio rosso*, 2012 (Laura Legrenzi, nata a Padova nel 1981), *Quella certa dipendenza dal tasto invio*, 2015 (Lucia Del Pasqua, Arezzo), *Un amore di Salinger*, 2016 (traduzione di Giovanni Pacchiana, Milano, da un romanzo di Beigbeder Frédéric).

⁴⁰ I casi riportati sono del 2012 e del 2007 e sono tratti da <https://www.italki.com/question/164891> e da <https://forum.wordreference.com/threads/mi-ha-tirato-scemo.365915/>.

⁴¹ Nel blog non viene però riferito il titolo del romanzo.

⁴² 'Una sberla' in varie accezioni, è presente anche nei romanzi di Barbieri (cfr. voce 'sberla' nel glossario di Lauta).

⁴³ Sull'inserimento di settentrionalismi nelle traduzioni, fenomeno legato alla concentrazione dell'attività editoriale a Milano, cfr. L. Serianni, "Tra termini letterari e regionalismi. Il dizionario nelle mani del traduttore", in *Italiano LinguaDue*, 2 (2017) e I. Carmignani, "L'italiano delle traduzioni o la lingua degli altri", in *Nuovi Argomenti*, *Che lingua fa?*, 73 (gennaio-marzo 2016), 69-73. Cfr. anche C. Taglietti, "Il traduttore cambia l'italiano", in *Corriere della sera*, 15 maggio 2016.

<i>The Catcher in the Rye</i> (1951)	<i>Vita da uomo</i> (1952)	<i>Il giovane Holden</i> (1961)	<i>Il giovane Holden</i> (2014)
It cost him damn near four thousand bucks. (p. 1)	[Frase non tradotta]	Gli è costata <u>uno scherzetto</u> come quattromila sacchi o giù di lì. (p. 7)	L'ha pagata una sberla tipo quattromila dollari. (p. 3)

Tabella 3: Uso di *una sberla* nelle traduzioni.

<i>The Catcher in the Rye</i> (1951)	<i>Vita da uomo</i> (1952)	<i>Il giovane Holden</i> (1961)	<i>Il giovane Holden</i> (2014)
[...] even though he bored me till I was half crazy , [...] (p. 112)	[...] benché mi scocciasse tanto da <u>farmi mezzo impazzire</u> , [...]. (p. 120)	[...] con tutto che lo trovavo così barboso che <u>per poco non diventavo matto</u> , [...] (p. 149)	[...] anche se mi annoiavo da tirarmi scemo , [...] (p. 146)

Tabella 4: Uso di *tirarsi scemo* nelle traduzioni.

4. Il caso “a culoverso”

Per *Il giovane Holden* (2014) si è scelto di confermare il titolo della traduzione del 1961, diventata un vero e proprio cult per generazioni di lettori e scrittori italiani:⁴⁴ “*Il giovane Holden* è ormai qualcosa di più di un titolo. È una figura, un segno di riconoscimento, un frammento di memoria condivisa attraverso le generazioni per tutti i lettori italiani di Salinger”.⁴⁵

⁴⁴ Se è vero che il titolo *The Catcher in the Rye* è stato ed è considerato intraducibile, bisogna anche puntualizzare come la scelta di confermare il titolo di una traduzione anche per la successiva non sia sempre automatica: si consideri, ad esempio, il caso de *La montagna incantata* (ossia *Der Zauberberg*) di Thomas Mann, titolo sostituito nella nuova traduzione del 2010 con *La montagna magica*, ritenuto più pregnante (cfr. P. Mauri, “Tradotti traditi La montagna magica Ecco il vero Thomas Mann”, in *La Repubblica*, 9 agosto 2010).

⁴⁵ Dalla nota al titolo della nuova edizione

Nonostante sia stata spesso citata negli studi sul linguaggio giovanile, in qualità di fonte⁴⁶ e anche di modello linguistico⁴⁷ per generazioni di lettori e scrittori italiani, la traduzione di Adriana Motti però non è mai stata studiata in prospettiva storica, in rapporto alla sua influenza sulla cultura giovanile italiana,⁴⁸ e alle sue connotazioni linguistiche.

Il riferimento è a una rete di rimandi e influenze, più o meno svelate, che lega *Il giovane Holden* (1961) a scrittori italiani di età varia.⁴⁹ Un esempio, per così dire di diffusione ‘sotterranea’, getta in particolare una luce sull’esistenza di una gergalità non (ri)conosciuta, un territorio nascosto, che riguarda appunto parole che sono state caratterizzate da una certa diffusione fino a oggi, ma non monitorata. Il caso, che può essere al contempo preso ad esempio simbolico per documentare l’effettiva incidenza che la traduzione del 1961 ha avuto nella storia della lingua italiana, è quello dell’espressione *fare qualcosa a culoverso* (cfr. sotto, tabella 5), nel senso di ‘fare qualcosa al contrario, in modo sbagliato’.

⁴⁶ Cfr. Coveri, “Gli studi in Italia”, 61; L. Coveri, *Una lingua per crescere. Scritti sull’italiano dei giovani*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, 22; C. Marcato, *I gerghi italiani*, Bologna, il Mulino, 2013, 123. La traduzione è inclusa tra le fonti più antiche considerate in Ambrogio-Casalegno (2004).

⁴⁷ Cfr. Radtke “Varietà Giovanili”, 201. Cfr. anche Ambrogio-Casalegno (“Le fonti”).

⁴⁸ Il presente contributo (cfr. anche tesi di dottorato recenti, come V. Abbatelli, *L’italiano delle traduzioni di Shakespeare e Defoe tra Otto e Novecento*, 2012 e E. Gallitelli, *Il ruolo delle traduzioni letterarie nell’Italia postunitaria. Analisi diacronica delle tendenze traduttive e studio di casi*) rientra nella “teoria dei polisistemi”, diventata familiare negli anni Settanta attraverso il lavoro di Itamar Even-Zohar, che propone un approccio storicistico e costruttivista allo studio della letteratura tradotta, che è da considerarsi “non solo come un sistema a pieno diritto, ma come un sistema che partecipa pienamente alla storia del polisistema come parte integrante di esso” (I. Even-Zohar, *The position of translated literature within the literary polysystem* 1978, trad. it. di S. Traini, *La posizione della letteratura tradotta all’interno del polisistema letterario* 1995, cit. in Garzone, 2015).

⁴⁹ Si pensi innanzitutto al caso, spesso citato negli studi sul linguaggio giovanile, del romanzo di Enrico Brizzi (nato nel 1974) *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994), diventato a sua volta un *cult* per la generazione degli anni Novanta, che riprende anche linguisticamente la versione del 1961 (es. *marpione sfessato*, uso di *vecchio* come vezzeggiativo).

<i>The Catcher in the Rye</i> (1951)	<i>Vita da uomo</i> (1952)	<i>Il giovane Holden</i> (1961)	<i>Il giovane Holden</i> (2014)
- God damn it. - He was sore as hell. He was really furious. You always do everything backwards. (p. 36)	- All'inferno. - Era furioso un fottio. Era proprio furioso. <u>Fai sempre tutto a chiappe in aria.</u> (p. 42)	- Dio lo stramaledica - Aveva un diavolo per capello. Era addirittura furioso. - Tu fai sempre tutto a culoverso. (p. 53)	- Ma porca... - Era inviperito. Di più, furioso. - <u>Fai sempre le cose col culo, tu.</u> (p. 49)

Tabella 5: Uso di *a culoverso* nelle traduzioni.

L'espressione, non confermata da Colombo, si può considerare, con ogni probabilità, un calco inventato dalla stessa Motti per tradurre l'originale 'backasswards'. Per questa espressione, d'altra parte, non è stato possibile reperire informazioni se non di molto posteriori alla traduzione del 1961.⁵⁰ Non registrata neanche in Ambrogio-Casalegno (2004), ne è stata rilevata la presenza innanzitutto in due romanzi recenti di Michele Brusati (nato nel 1977), cioè *Il cielo senza nessuna nuvola* (2008)⁵¹ e *E questo è quanto* (2011),⁵² e inoltre nella rete, dove compare in alcuni casi con riferimento diretto a *Il giovane Holden*,⁵³ in altri casi indipendentemente da esso (nel blog del 2007 "A culoverso, Scazzo esistenziale").⁵⁴

5. Per un glossario del linguaggio giovanile

Alla luce di questi primi rilievi, come si inserisce dal punto di vista storico-linguistico la nuova traduzione nel solco della tradizione di letteratura giovanile avviata dalla celebre precedente? *Il giovane Holden* (2014) si inquadra,

⁵⁰ Anche Ondelli definisce *a culoverso* un neologismo.

⁵¹ Es.: "Aveva vissuto una di quelle giornate campali in cui tutto quello che doveva andare bene era invece immancabilmente finito a culoverso".

⁵² Es.: "Per quanto le tue intenzioni possono essere buone, come al solito farai andare tutto a culoverso".

⁵³ Nella pagina facebook <https://www.facebook.com/pages/Fare-le-cose-a-culoverso-e-compagnia-bella/219556141584728>.

⁵⁴ Blog da me consultato il 15 ottobre del 2016, ma non più attivo: http://aculoverso.blog.tiscali.it/?doing_wp_cron.

per quanto riguarda il lessico, decisamente in quel versante della letteratura orientata allo standard e al neutro, che rientra in una tendenza comune alla lingua letteraria italiana degli ultimi anni, confermando le parole del linguista Gianluigi Beccaria:

In generale, un tempo la nostra narrativa poggiava su basi molto tradizionali, oggi anche la lingua si va globalizzando, forse anche si appiattisce un po'. Lo sanno bene anche i nostri narratori, che infatti scrivono in un italiano già pronto per essere tradotto. Diciamo che forse oggi un Gadda non potrebbe esserci nella nostra letteratura [...]. Comunque è certo che la letteratura non ha più la funzione di riferimento culturale che aveva in passato.⁵⁵

Effettivamente, non sembra che si potrà creare attorno alla lingua di questa nuova traduzione la rete di rapporti che lega *Il giovane Holden* del 1961 a romanzi degli anni Novanta e Duemila. Si tratta di motivazioni sicuramente legate a ragioni storiche (dovute al cambiare dei modelli di riferimento per i giovani), ma alle quali non sono estranee ragioni più strettamente linguistiche. Messe da parte le varie parole-simbolo della traduzione del 1961, primo fra tutti l'aggettivo *schifo* 'schifoso',⁵⁶ quello che rimane nella nuova traduzione, se si eccettuano pochi (ma interessanti) casi circoscritti, è un linguaggio anche giovanile ormai comune, che ha perso tutta la carica innovativa e proprio per questo non può più fungere da modello, perché non è in grado di arricchire il lettore con un bagaglio lessicale che sia altro da quello che egli stesso usa comunemente nel parlato.

Il giovane Holden (1961) viene quindi automaticamente a configurarsi, con la traduzione del 2014, come un "canale di diffusione interrotto". Questo permette di fare, in conclusione, alcune considerazioni sull'impatto storico-linguistico che il fenomeno della ritraduzione, in progressivo aumento in Italia, potrebbe avere, e sui nuovi margini di studio che si aprono allo storico della lingua.

Se la questione dell'invecchiamento fisiologico delle traduzioni, che è una delle motivazioni principali alla base della decisione di ritradurre un testo, è un fatto ormai riconosciuto, come lecita e legittima è la premura verso il testo di partenza, sempre più spesso essa sembra risolversi in un accantonamento di testi che negli anni sono riusciti a ritagliarsi una loro indipendenza e a vivere

⁵⁵ Dal suo intervento al Salone del Libro di Torino (2016), per cui cfr. l'intervista di Taglietti.

⁵⁶ Per gli anni Sessanta è rintracciabile in un reportage umoristico di Barbieri, successivo alla traduzione del 1961, che Lauti riporta nel suo glossario, cfr. voce 'schifo'.

quindi di vita propria, ma che sono appunto ritenuti ormai logori, obsoleti, e quindi suscettibili di cambiamento. Il testo della traduzione si rivela cioè più sensibile – anche per un problema di autorialità debole – rispetto ai testi autoctoni alle sensazioni di invecchiamento della lingua, e il fenomeno della ritraduzione può diventare un importante terreno di osservazione e discussione dei cambiamenti linguistici.⁵⁷

Dal punto di vista degli studi lessicografici, è un dato di fatto che gli stessi testi di opere letterarie tradotte non siano stati considerati spesso dai repertori lessicografici. Per quanto riguarda, più nel dettaglio, gli studi sul linguaggio giovanile, questi primi rilievi confermano in particolare una certa vitalità e continuità del lessico giovanile nel sub-standard, accanto a quello facente parte ormai del linguaggio comune. Perciò si profila la necessità di un glossario del lessico presente nelle tre traduzioni, che aiuterebbe per esempio ad arricchire l'elenco di voci già considerate solitamente negli studi storico-linguistici, a retrodatarne altre, e a indagare l'influenza della traduzione del 1961 sul linguaggio giovanile. Una sistematica analisi lessicografica di questi testi contribuirebbe, in definitiva, ad approfondire lo studio del cosiddetto proto-linguaggio giovanile, e della sua continuità fino ai giorni nostri, nell'alveo di una ricerca sulla crescente influenza che questa varietà di lingua ha avuto sulla lingua comune, anche degli adulti, nell'ambito della cosiddetta "ristandardizzazione" che ha progressivamente interessato l'italiano.⁵⁸

⁵⁷ Come afferma anche Pierini, la ritraduzione "è ancora da scandagliare e offre interessanti spunti di ricerca". Cfr. P. Pierini (a cura di), *L'atto del tradurre: aspetti teorici e pratici della traduzione*, Roma, Bulzoni, 1999.

⁵⁸ Cfr. G. Berruto, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Roma, Carocci, 2012.

Curatori

DANIELE GIOVANNONE insegna Letteratura angloamericana presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Ha conseguito un dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". I suoi interessi di ricerca includono la teoria del romanzo, il romanzo storico, il fumetto, la letteratura statunitense contemporanea. Ha pubblicato per l'editrice La Scuola di Pitagora una monografia dal titolo *All'inseguimento di un filo di lana. Saga familiare e letteratura etnica nel romanzo statunitense del XXI secolo*.

ANTONIO PASCUCCI è attualmente contrattista presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". Nel gennaio 2022 ha ottenuto il titolo di Dottore di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati lo stesso ateneo con una tesi dal titolo *Does style characterize haters? An investigation on an Italian hate speech corpus*. È inoltre membro della "COST Action 17124 Digital Forensics. Evidence Analysis via Intelligent Systems and Practices". I suoi interessi di ricerca si focalizzano sulla stilometria computazionale, l'attribuzione autoriale e l'apprendimento automatico.

GIUSEPPE POLISE è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila, dove insegna Lingua e Traduzione Inglese (a.a. 2021/22) e Lingua e Linguistica Inglese I (a.a. 2022/23). Addottoratosi all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Polise continua la sua ricerca studiando le connessioni tra spiritualità, erotico, e agentività femminile nella letteratura e cultura pop contemporanea afroamericana. I risultati di questo studio saranno presto riportati nella monografia: *Ecstatic kinaesthetics: Representations of African American Women's Desire and the Diasporic Metaphysics of Motion*.

MARTA SOMMELLA si è laureata con lode in Lingue e Letterature Europee e Americane con una tesi dal titolo: *Il metalinguaggio di Gustave Guillaume: analisi linguistico testuale* presso l'Università degli studi di Napoli "L'Orientale" dove successivamente ha conseguito un dottorato di ricerca in Lingui-

stica con una tesi dal titolo: *Per un glossario del metalinguaggio della Psicommeccanica del linguaggio. Saggio di traduzione delle lezioni di Gustave Guillaume degli anni 1958-1960*, ottenendo il giudizio di Ottimo con lode. I suoi interessi di ricerca vertono sulla Psicommeccanica del Linguaggio e sulla Lessicologia e Lessicografia.

ALESSANDRO VIOLA è ricercatore presso l'Universidade de São Paulo (USP), Brasile. Dottore di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", i suoi interessi di ricerca si concentrano sullo studio della letteratura italiana moderna e contemporanea, con un particolare focus sulle relazioni tra politica e cultura. Nel 2020 ha pubblicato la sua prima monografia, *Il fascismo secondo Pasolini (1942-1975)*, edita da Mimesis.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE
prodotto nel mese di novembre 2022



UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Dottorato in Studi Letterari, Linguistici e Comparati

Storicamente il passare del tempo è stato scandito in molti modi: con il susseguirsi delle stagioni, la meccanica degli orologi, i moti dei pianeti; ma anche con il succedersi delle età e il chiudersi di epoche.

La temporalità, insomma, appare come un territorio che gli uomini dividono con gli strumenti più vari, e uno di questi è proprio la narrazione. Il racconto impone un ordine al succedersi caotico degli eventi, e si impone quindi come un luogo privilegiato per analizzare un tema tanto inafferrabile quanto onnipresente.

Il presente volume si propone così di indagare il nesso che intercorre tra i testi e il tempo, e lo fa a partire da due prospettive diverse. Una prima parte si focalizza su come il tempo venga reso all'interno dei testi, sottolineando come la lingua e la narrazione comprendono e traducono il suo scorrere. Una seconda sezione, invece, raccoglie contributi che hanno proposto una prospettiva diversa sul problema. Piuttosto che rivolgere l'attenzione al tempo *nel* testo, alcuni saggi hanno posto l'accento sul tempo *del* testo, indagando come la contingenza storica (e il suo mutare) abbiano inciso su scritti letterari e fenomeni linguistici.