

Antonino Sciotto

**LA FRAMMENTAZIONE DEL TEMPO
E DELLA COSCIENZA**

MARNA

La discussione che segue è stata estrapolata da uno dei "*Quaderni interdisciplinari*" pubblicati col titolo di *Il tempo della scienza e il tempo della coscienza* dall'editore Marna, che pertanto ne detiene il copyright. Qui sono state eliminate le parti riguardanti la Fisica, le Scienze, la Filosofia e il Latino, che interessano soltanto gli studenti dei licei, mentre ci si è concentrati su Storia e soprattutto su Italiano, sperando di fare cosa gradita alla maggioranza degli utenti di Scuola OnLine.

Il lavoro è aperto, nel senso che insegnanti e studenti possono apportare commenti e suggerimenti al fine di approfondire una discussione si spera stimolante e non inutile (in tal senso Giovanni Lischio ha aggiunto il *Glossario*). Io stesso ho inserito la parte riguardante Pirandello, che dunque è inedita. Assai proficuo sarebbe l'inserimento di letture esemplificative, che qui sono piuttosto limitate.

Per mettersi in contatto con l'autore si può scrivere a antonino.sciotto@tele2.it; l'opera completa potrà invece essere richiesta all'editore servendosi del sito: www.marna.it

a.s.

La discussione che proponiamo verte sull'influenza della relatività nella letteratura italiana: si parte dal "tempo assoluto" della fisica classica e si giunge al "tempo relativo" di Einstein, cercando di illustrare alcune concezioni nella scansione del "tempo storico" prima e dopo la rivoluzione relativistica (il problema delle periodizzazioni e il suo superamento attraverso il concetto di "storia globale"). Con lo stesso procedimento si discute, in un immaginario dialogo tra studente e professore, la percezione del tempo nella poesia e il tempo narrativo, illustrato attraverso Manzoni e Svevo. Infine si discute dell'influenza del relativismo scientifico in letteratura e se ne individua la forza dirompente soprattutto in Pirandello.

Professore - Se parliamo del tempo, non mi pare si possa prescindere dall'esaminare dapprima il problema del tempo in storia. In linea di massima, quali potrebbero essere i termini della questione?

Candidato - Direi che il problema si è imposto già durante l'umanesimo, con la scansione del flusso del tempo in epoche storiche. Successivamente - verso la fine del XVII secolo - fu universalmente accettata la periodizzazione proposta dal Cellario, che suddivise il tempo storico in Antichità, Medioevo ed Età moderna.

Professore - La cesura tra Antichità e Medioevo e tra Medioevo ed Età moderna non sollevò a sua volta altre discussioni?

Candidato - Il periodo in cui il nuovo sostituisce il vecchio è sempre piuttosto lungo, perciò gli umanisti, che erano molto interessati a delimitare il Medioevo, periodo per loro irrilevante, faticarono non poco a cercare un accordo sulla data che pose fine all'età classica: così, per esempio, il 312, che segna la conversione di Costantino al cristianesimo, è una data valida per chi vede il medioevo come affermazione di una nuova coscienza religiosa che impregna tutti gli aspetti della vita, sia individuale che di relazione; ma anche il 395, proposto da Machiavelli, che considera la spartizione dell'impero romano di Teodosio come la fine dell'Antichità, ha una sua logica argomentativa; infine fu accettato il 476, che segna la caduta dell'impero romano d'Occidente per opera dei Germani. Più recentemente il Pirenne ha pensato che i barbari di volta in volta cercarono di fondersi con l'elemento romano nel tentativo di ricostruire uno Stato ordinato giuridicamente secondo il modello passato (Clodoveo, Odoacre, Teodorico, lo stesso Carlomagno) e ha visto nell'espansione dell'Islam la vera caduta dell'Impero romano, tanto in Occidente, che in Oriente. In questo

caso la data d'inizio del Medioevo sarebbe attorno al 750, cioè circa 450 anni dopo la conversione di Costantino.

Professore - Se il limite di un'epoca si lascia spostare di 500 anni in più o in meno, non si tratterà di analisi lacunose del periodo oppure di motivi risalenti a prospettive diverse assunte dai singoli storici?

Candidato - Benedetto Croce ha osservato che le periodizzazioni hanno un interesse puramente mnemotecnico, in altri termini sono una comodità per lo studio della storia, un'azione artificiosa ma necessaria per rendere più maneggevole e facilmente localizzabile la messe sconfinata di dati che deriva dalla ricerca storica poiché, come scrive Franz Mayer, “attraverso i cambiamenti anche più radicali corre sempre un filo sottile, ma riconoscibile, di continuità personale, spirituale, spesso anche istituzionale”.

Professore - Quindi non esisterebbero per così dire delle pause nel continuo fluire del tempo storico? non è possibile stabilire con una data la fine di un'epoca?

Candidato - Se si pensa alla storia come a un *continuum* temporale certamente una pausa apparirebbe una contraddizione in termini; in realtà si recepiscono come “cesure” dei periodi più o meno lunghi riconoscibili per tendenze fondamentali generalizzate tipiche di un dato periodo. Per esempio, l'impero carolingio è un fenomeno appartenente alla “tarda-Antichità” oppure al “primo Medioevo”? Non vi si trovano delle linee di tendenza, dei fili, che lo riportano all'Antichità e altre invece che lo inseriscono nel Medioevo?

Professore - E quindi che cosa si potrebbe concludere?

Candidato - Che perciò gli storici moderni sono più portati ad elaborare periodizzazioni che tengano conto della ciclicità di taluni fenomeni, specie di natura economica (cicli della produzione e della recessione, dell'aumento e del crollo dei prezzi, ecc.) o sociale

(ascesa della borghesia) oppure culturale (umanesimo, illuminismo, ecc.).

Professore - E il concetto di tempo, in tale contesto, subisce una qualche revisione? Non si continua più a pensare a un continuum temporale su cui vengono collocati gli avvenimenti?

Candidato - Finora si considerava il tempo come appunto un continuum nel suo scorrere uniformemente e indipendentemente da ciò che è esterno ad esso. Esso poteva essere misurato allo stesso modo e con precisione da chiunque in rapporto a una successione di fenomeni. In un certo senso è come se la rotazione della terra intorno al sole è, per così dire, un orologio che ci permette di misurare qualcosa che preesiste al fenomeno fisico; allo stesso modo la successione degli avvenimenti storici vengono posti in un "prima" e in un "dopo" dell'infinito fluire del tempo. In altri termini era il tempo assoluto della fisica classica, di Galileo e di Newton.

Professore - E oggi invece vi è stata rivoluzione nella concezione classica del tempo storico?

Candidato - Non certamente gli storici potevano rivoluzionare un concetto che appartiene al mondo della natura, prima che della Storia. Fu perciò in campo scientifico che si verificò la rivoluzione. Più precisamente Einstein, con la sua teoria della relatività, scalzò il tempo dalla sua posizione "entità assoluta" e lo riportò a una delle dimensioni della realtà: esse viene percepito e misurato in modo diverso a seconda che ci si trovi fermi o in movimento o addirittura a livello del mare oppure sulla cima dell'Everest; ossia, a moti e a campi gravitazionali diversi, corrispondono tempi diversi.

Professore - E tale relativismo del tempo produsse dei risultati nell'indagine storica?

Candidato - Produsse forse una concezione meno "sacralizzata" del tempo, una periodizzazione meno rigida, più "relativamente a". Per

esempio la “lunga durata” di Braudel è qualcosa di più complesso che la ciclicità dei fenomeni storici, poiché per lo storico francese le strutture profonde di cui si occupa comprendono i fattori geografici, economici, demografici, culturali ma considerati tutti insieme, non separatamente.

Professore - Vuole chiarire il concetto?

Candidato - E' preferibile chiarire con le stesse parole di Braudel. Quando lo storico, che - ricordiamolo - faceva parte della rivista *Annales*...

Professore - Nella discussione non dia niente per scontato e ci dica prima che cosa sono le "Annales".

Candidato - E' una rivista fondata in Francia nel 1929 da Lucien Febvre e Marc Bloch, i quali, in funzione antipositivistica, reintroducono, in storia, il fattore spirituale che la scuola marxista aveva emarginato: la *mentalité* diventa dunque determinante esattamente quanto gli altri elementi della struttura e in interazione tra di loro, tutti assieme - elementi geografici, economici, biologici, spirituali - concorrono a produrre una nuova struttura che in parte supera e in parte si sovrappone a quella precedente. Insomma la “volontà creatrice” dell'uomo rientra prepotentemente a far parte dell'indagine dello storico.

Professore - Da quanto dice può sembrare che la mentalité abbia una posizione dominante rispetto altri elementi della struttura...

Candidato - Essendo un elemento di coesione dell'intera struttura, parrebbe di sì, sennonché prendendo ad esempio la scelta dei veneziani di dedicarsi ai commerci sul mare a causa della posizione geografica di Venezia, gli annalisti sostengono che il fattore geografico acquista una certa priorità in quanto determinerebbe il primo orientamento della struttura.

Professore - Sarà forse bene chiarire il concetto di struttura e

considerare il “fattore tempo” all’interno della struttura.

Candidato - E’ sufficiente rifarsi a quanto dice Fernand Braudel nella prefazione al suo *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell’età di Filippo II*, pubblicato per la prima volta nel 1949. Lo storico scandisce l’opera in tre parti: nella prima descrive una struttura che ha “una storia quasi immobile, quella dell’uomo nei suoi rapporti con l’ambiente che lo circonda, una storia che scorre e si trasforma lentamente, fatta spesso di ritorni ricorrenti, di cicli sempre ricominciati”. Poi, esaminando una seconda struttura al di sopra della prima, Braudel parla di una sua storia lentamente ritmata, quella dei gruppi e dei raggruppamenti sociali che formano e disfano stati, che creano sistemi sociali e civiltà. Nella terza parte infine si pone la storia tradizionale, una storia dalle oscillazioni brevi, rapide, nervose, la più appassionante, la più ricca di umanità, ed anche la più pericolosa. Braudel diffida di questa storia ancora scottante, quale i contemporanei l’hanno sentita, descritta, vissuta, secondo il ritmo della loro vita, con le loro collere, i loro sogni e le loro illusioni.

Professore - Lei parlava di “interazione” tra gli elementi della struttura. Vuole essere più chiaro?

Candidato - Si intende dire che tutti i fenomeni, considerati nel loro insieme, interagiscono tra loro ed è proprio questa interazione che esprime a sua volta le forze che danno coesione alla struttura e che lo storico può cogliere soltanto nei processi di lunga durata; nei tempi brevi al contrario ci si trova a esaminare fatti caotici (*événements*) che gli uomini compiono casualmente sotto la spinta di necessità contingenti.

Professore - Allora, se ho ben capito il suo ragionamento, esiste una storia di lunga durata che riguarda la “vita” stessa della struttura, che cresce lentamente e lentamente lascia il posto ad altre strutture e una storia-racconto, la storia événementielle di

François Simiand, per intenderci. Ma che tipo di interazione esiste tra storia-struttura e storia-racconto?

Candidato - Per dirla con un'immagine di Braudel la storia-struttura sta al possente movimento delle maree come la storia-racconto sta alle onde che le maree sollevano, agitano in superficie.

Professore - Pertanto il tempo in quanto cronologia, come disposizione dei fatti storici in un "prima" e un "dopo" perde la sua rilevanza storica?

Candidato - Gli annalisti partono da Marx e mantengono ancora valido l'ordinamento delle fasi dello sviluppo storico, che non tende certo a incasellare i vari periodi entro schemi precostituiti. Ciò che cambia è il metodo di indagine dei cambiamenti osservati all'interno della struttura, che possono apparire frenetici e casuali, ma che in realtà vengono percepiti dallo storico come 'sintomi', per così dire, del cambiamento della struttura stessa.

Professore - E qual è questo nuovo metodo d'indagine inaugurato dagli annalisti?

Candidato - Ce lo spiega François Furet quando afferma che l'oggetto specifico della ricerca storica è lo studio del tempo, della dimensione diacronica dei fenomeni.

Professore - Che cosa intende per dimensione diacronica?

Candidato - E' la disposizione dei fatti di cui si viene a conoscenza su un'ideale "linea del tempo" che, partendo dal passato, arrivi al presente con un andamento quindi verticale. Alla linea diacronica si interseca orizzontalmente in ogni momento storico una linea sincronica di lettura simultanea di altri fatti accaduti contemporaneamente, di modo che tra i singoli fatti storici è possibile cogliere rapporti di interdipendenza.

Professore - Non è ciò che gli storici han sempre fatto?

Candidato - Nella storia quantitativa degli annalisti vi è una novità metodologica che viene denominata “storia seriale”. Quando Furet parla di dimensione diacronica dei fenomeni intende dire che è necessario “costituire il fatto storico in serie temporali di unità omogenee e confrontabili, e di poterne così misurare l’evoluzione attraverso intervalli di tempo dati, generalmente annuali. Cosicché all’“inafferrabile” avvenimento della storia positivistica si sostituisce - sono sempre parole sue - la ripetizione regolare dei dati selezionati e costruiti in funzione del loro carattere comparabile”.

Professore - La storia si trasforma in scienza statistica?

Candidato - Diciamo che la statistica diviene una disciplina fondamentale se ci si interessa di quantità di dati collegati in serie; e se la serie sostituisce l’avvenimento, l’analisi che se ne fa è necessariamente probabilistica. Ma poiché la serie di dati si sviluppa nel tempo, ecco che è proprio il tempo un fatto storico che diventa materiale di analisi.

Professore - Ma il tempo, considerato nella sua globalità, porta alla necessaria conseguenza che anche la storia dovrebbe essere globale, con l’abolizione delle scansioni che conosciamo e a cui sarà difficile rinunciare.

Candidato - In effetti questa concezione del tempo riconduce al concetto di "storia globale", col risultato che *tutti* i fenomeni della natura e degli individui, a tutti i livelli, vengono considerati di pari importanza: *i fattori economici* come produzione, redditi, prezzi, salari, l’irregolarità dei raccolti, il catasto ecc.; *i fattori demografici* come l’incremento della popolazione, le migrazioni, l’uso dei contraccettivi, la nutrizione, la fame, le malattie e così via; *i fattori geografici* come qualità e quantità del suolo, variazioni climatiche, diffusione delle piante, presenza di minerali e tutti quei fenomeni naturali capaci di influire sulla psicologia della gente; *le strutture sociali*; *i fattori riconducibili alla mentalità* come l’espressione

artistica, i riti religiosi, le mode, l'arredamento, l'educazione dei figli, la paura della morte, il modo di vivere la propria sessualità ecc. ecc. Insomma "per vedere agire, lottare e pensare gli uomini in carne e ossa" - come dice Le Roy Ladurie - occorre una ricerca paziente e minuziosa di tutto e dappertutto e poi quantificare, raggruppare e ordinare in serie, aiutandosi con tutte le discipline relative all'uomo: dall'economia alla geografia, dalla demografia alla sociologia e alla psicologia, dall'archeologia all'etnografia, alla mineralogia, alla dendrocronologia ecc.; e, affinché nulla resti d'intentato, persino alla pollinologia, che studia i vari tipi di polline e i modi e i tempi con cui si diffondono nell'atmosfera. Ora, può avere una scansione cronologica plausibile una delle storie possibili: la storia militare o diplomatica o sociale o economica e così enumerando, ma appare arduo, se non impossibile racchiudere tutti questi fattori, che si intersecano e si sovrappongono continuamente, in un periodo di tempo che non sia appunto una "lunga durata", la quale per sua natura non può essere misurata con i metodi tradizionali. In altri termini anche il "fattore tempo" si relativizza.

Professore - La storia globale, incentrata sul fattore tempo "relativizzato", a parte il fatto che dev'essere scritta da un'équipe di specialisti, se risponde a certe domande sollevate dall'analisi storiografica tradizionale, non porta a nuove domande di tipo diverso ma altrettanto inquietanti?

Candidato - Se le pone infatti Michel Foucault quando, nell'ipotesi che uno storico debba parlare della storia delle vie marittime, del grano o delle miniere d'oro, della siccità e dell'irrigazione, della rotazione agricola, dell'equilibrio tra la fame e la proliferazione raggiunto dal genere umano, insomma della storia profonda, "quasi immobile allo sguardo", dove le scansioni temporali si fanno sempre più ampie, si chiede: quali strati bisogna isolare gli uni dagli altri? Quali tipi di serie instaurare? Quali criteri di periodizzazione adottare per ciascuna di esse? Quale sistema di relazione -

gerarchia, dominanza, stratificazione, determinazione univoca, causalità circolare - si può descrivere tra loro? Quali serie di serie si possono stabilire? E in quale quadro approssimativamente cronologico si possono determinare delle distinte successioni di avvenimenti?

Professore - I problemi storiografici di fondo dunque si spostano, ma restano comunque aperti?

Candidato - Talmente aperti che oggi assistiamo a una riconversione, seppure parziale, alla sintesi storica di tipo più tradizionale, pur accettando ovviamente quel che di valido vi è nel metodo degli strutturalisti delle *Annales*, come per esempio l'attenzione per i problemi economici e sociali, "forze profonde" che determinano "l'histoire événementielle", la storia di superficie che per loro è solo una distorta astrazione del divenire storico. Ma - si chiede P. Renouvin - la storia politica non è anch'essa una "storia profonda" dal momento che, proprio nel XX secolo, è stata oltremodo invasiva del tessuto sociale e conseguentemente ha condizionato in profondità, al pari delle forze economiche, lo sviluppo degli stati?

Professore - Forse si potrebbe obiettare che la storia politica dopo tutto è anch'essa in determinate situazioni "mentalité" più che "événement". Lasciamo comunque le acque infide della storia e navighiamo per mari più tranquilli, quelli della letteratura. Oppure anche qui il tempo costituisce un problema?

Candidato - Forse in Filosofia sì, ma in letteratura non esiste il tempo come problema. Certo in letteratura il tempo può essere percepito in modo diverso dai poeti e così pure nel romanzo. Se consideriamo due poeti emblematici, Petrarca e Leopardi, ci accorgiamo che il "tempo" è vissuto in modo assai diverso. Petrarca vive il tempo con sofferenza, sente il suo scorrere e se ne duole:

Signor', mirate come il tempo vola,

et sì come la vita
fugge, et la morte n'è sopra le spalle

e invita i signori d'Italia a riporre l'odio e lo sdegno e spendere il tempo "in qualche acto più degno o in qualche bella lode". Si veda anche con quanta accoratezza percepisce lo scorrere del tempo dopo la morte di Laura:

La vita fugge, et non si arresta una hora
et la morte vien dietro a gran giornate,
et le cose presenti et le passate
mi danno guerra et le future ancora.

Naturalmente Petrarca è un ipersensibile che vive drammaticamente il tempo e la sua angoscia esistenziale si placa in qualche misura solamente quando prende coscienza che egli stesso, le sue speranze, i suoi sentimenti e le gesta, anche gloriose, degli uomini saranno tutte travolte dal tempo, dal trionfo del Tempo.

Professore - E pensa che vi sia qualche analogia con Leopardi?

Candidato - Su questo punto in qualche modo direi di sì. Quando il giovane Leopardi scrive, nella *Sera del dì di festa*,

Ecco è fuggito
il dì festivo, ed al festivo il giorno
volgar succede, e se ne porta il tempo
ogni umano accidente

noi avvertiamo in quel tempo che si porta via ogni "umano accidente" anche un senso di liberazione dal dolore individuale; subito dopo, però, il poeta sente il bisogno di allargare il discorso:

Or dov'è il suono

di quei popoli antichi? or dov'è il grido
de' nostri avi famosi, e il grande impero
di quella Roma, e l'armi e il fragorio
che n'andò per la terra e l'oceano?

Qui non è più l'infelicità dell'escluso che è travolta dal tempo, bensì anche i grandi fatti della storia: gli imperi, costruiti col fragore delle armi, sono ormai "silenzio e tenebre", come direbbe Manzoni e, come poco prima aveva detto il Foscolo, di essi "il tempo, con le sue fredde ali vi spazza fin le rovine". Quelle rovine che ritornano alla luce vicino allo "sterminator Vesevo", prima di essere ancora una volta travolte e per sempre dalla legge della trasformazione della materia. Appare evidente che mentre Francesco Petrarca scandisce il tempo con le rughe che si sommano sul bel volto di Laura (e forse anche sul suo), in Leopardi troviamo che il tempo ha una dimensione "metafisica", anche se a livello ancora intuitivo:

E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei.

e in questa immensità del tempo (e dello spazio) è possibile solo naufragare dolcemente.

Professore - Quando parla di "dimensione metafisica" del tempo - limitando il discorso a questo idillio - a che cosa si riferisce più esattamente?

Candidato - Non certamente a qualcosa di soprannaturale, di trascendente, ma all'eterno, a quel tipo di eternità che si intuisce

come “altro” rispetto all’attimo fuggente rappresentato dallo stormire del vento tra le piante e di cui la “presente stagione” è una parte infinitesima. E’ il tempo della natura eterna, lento e inesorabile, la quale - diversamente che in Foscolo, dove almeno trionfava la poesia, che “vince di mille secoli il silenzio” - non annienta solo la vita umana, ma distrugge anche il ricordo:

Così, dell’uomo ignara e dell’etadi
ch’ei chiama antiche, e del seguir che fanno
dopo gli avi i nepoti,
sta natura ognor verde, anzi procede
per sì lungo cammino
che sembra star. Caggiono i regni intanto,
passan genti e linguaggi: ella nol vede:
e l’uom d’eternità s’aroga il vanto.

Nella *Ginestra* il sentimento del tempo non ammette riscatto o compenso: è un destino terribile, è veramente il “solido nulla” senza rimedio, che cozza violentemente contro l’illusione dell’uomo che “d’eternità s’aroga il vanto”.

Professore - Non esiste un’altra dimensione temporale da cui il poeta trae ben altro nutrimento per la sua lirica?

Candidato - E’ quella che la critica chiama “dimensione conoscitiva del ricordo” che, insieme al sentimento dell’infinito, costituisce il nucleo centrale della sua poetica. La poesia per Leopardi si risolve, come scrive il Sapegno, “in rimembranza di impressioni ed affetti infantili, in un ritorno a quel mondo di remote e sognanti fantasie, nella rievocazione di un tempo e di uno spazio perduti ed inafferrabili”. E’ la struggente riscrittura della giovinezza vista dall’adulto consapevole della essenza ingannevole delle illusioni ma che accetta, razionalmente e anche coraggiosamente, la cruda realtà e le sue leggi.

Professore - “Riscrivere la giovinezza”, ossia riscrivere il passato: siamo ancora alla lirica o non presentiamo in qualche misura la narrazione?

Candidato - Con Leopardi siamo e restiamo ancora nella lirica. Il suo tentativo giovanile di narrazione con la “Storia di un’anima” in realtà è la trascrizione dei suoi turbamenti interiori, della sua anima, appunto, che troveranno una loro ‘narrazione’ nei *Canti* con ben altri esiti poetici.

Professore - Sta affermando che la trascrizione dei turbamenti interiori non possono costituire materia del romanzo?

Candidato - Evidentemente non mi sono saputo spiegare, poiché se sostenessi una simile tesi dissolverei tutto il romanzo moderno. Il che è semplicemente assurdo. Volevo dire invece che in Leopardi, vuoi per inesperienza, vuoi perché la sua natura di poeta lirico era incontenibile, l’organizzazione dei fatti, della materia biografica, del resto ancora troppo povera ed esile, non è sufficientemente proiettata nel tempo. Perché si abbia narrazione vera occorre che i sentimenti maturino attraverso una serie di contrasti esteriori, altrimenti restiamo nell’effimero mondo delle impressioni, dei sogni, delle fantasticherie, delle malinconie e di riflessioni frammentarie che al momento ci sembrano alta filosofia e che soltanto in seguito, quando la vita ci avrà veramente irrobustiti e le nostre ferite in qualche modo si saranno cicatrizzate, potranno costituire materia di narrazione.

Professore - Anche rappresentando esclusivamente la propria interiorità?

Candidato - Nei casi limiti, anche e in tal caso il tempo viene per così dire disintegrato.

Professore - Ma il racconto non implica necessariamente il

tempo? Non le pare contraddittorio parlare di narrazione e di disintegrazione del tempo?

Candidato - Fino a tutto l'Ottocento (e per taluni anche oltre la rivoluzione relativistica) in realtà prevale la concezione classica del tempo, quella che prima chiamavamo il "tempo newtoniano". Esso veniva raccontato *insieme* agli avvenimenti, ossia tempo e accadimenti costituivano un insieme inscindibile; era considerato estraneo alla tecnica narrativa che fatti e situazioni, anche psicologiche, non avessero una collocazione temporale ben precisa, una loro cronologia, delle date di riferimento. I romanzi più tradizionali hanno una data d'inizio e una data che pone fine alle vicende; e senza escludere ritorni indietro e fughe in avanti, operate dall'autore per esigenze narrative, essi raccontano un segmento di storia con un'angolazione che si accorda con la poetica dello scrittore. Non vi sono intrusioni da parte dell'autore e quando queste si verificano la critica parla di difetti strutturali, quali lirismi, autobiografismo, insomma di stonature a volte insopportabili.

Professore - Vuole dire che lo scrittore si tiene estraneo alla materia della narrazione?

Candidato - Voglio dire che se consideriamo il modello del romanzo borghese, *I promessi sposi*, il distacco dell'autore verso la materia del racconto è quasi totale, se si toglie una sorta di feeling con taluni personaggi che incarnano i valori in cui crede. Non è lo scrittore che interiorizza la realtà, come in Svevo, come in Pirandello, per non dire di Joyce e di Proust, ma al contrario è lo scrittore che per così dire si materializza, si cala nella realtà, direbbe Francesco De Sanctis, per rappresentarla in tutte le sue pieghe: il mondo contadino, la società borghese, i ceti privilegiati, la campagna, la città, le rivolte, le guerre, le carestie, le epidemie e gli individui, buoni arroganti malvagi poveri ricchi, tutto appare solidamente strutturato e amalgamato dal sentimento dell'autore. Appare

evidente che in un simile mondo creato e a un tempo separato dall'autore il tempo assolve a una funzione primaria: è quello che ordina e dà un senso agli avvenimenti, stabilisce relazioni di causa ed effetto, scandisce gli eventi, porta a maturazione i processi psicologici, giustifica le conclusioni.

Professore - Il romanzo moderno invece esclude la realtà che ci circonda?

Candidato - Il romanzo moderno esclude il tempo come entità esterna, come flusso ordinato del divenire. Il tempo si frantuma e si frantumano i fatti a esso collegati. Di conseguenza si frantuma la narrazione, che rispetto al gusto classico può apparire caotica, disordinata, mentre in realtà ha una sua coerenza interna. In altri termini il reale ci può essere estraneo, ma i sentimenti che derivano dallo scontro con la realtà, con il non-io, come si direbbe in Filosofia, costituiscono la vera materia del racconto. Lo scrittore moderno interiorizza e rievoca non fatti e circostanze, non accadimenti, bensì le tracce che la realtà esterna lascia nella mente. Dante, seppure con motivazioni diverse, si serve di una similitudine bellissima nel XXXIII canto del Paradiso:

Qual è colui che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a la mente non riede...

per dire che possiamo dimenticare completamente l'oggetto, ma non la "passione impressa" dall'oggetto: è precisamente questa 'passione' che lo scrittore comunica, legandola nel romanzo moderno a fatti, a frammenti di fatti in sé irrilevanti. Irrilevanti, ma sempre fatti, che per loro natura si svolgono in una dimensione temporale e hanno bisogno di una griglia spaziale; sono insomma storia di vita vissuta. Che cos'è infatti "l'ultima sigaretta di Zeno" se non la ricostruzione della memoria del suo passato operata con

procedimenti analogici? L'episodio degli spiccioli rubati al padre per comprarsi le sigarette è in sé una birichinata infantile, irrilevante sul piano della narrazione, ma intorno a un episodio così esile Svevo ricostruisce un pezzo della vita di Zeno e rievoca le "passioni impresse" dell'infanzia accordandole con quelle della maturità in una mescolanza e sovrapposizione di tempi e di spazi che costituiscono l'ossatura della narrazione.

Professore - Vogliamo riassumere il suo punto di vista?

Candidato - Diciamo che in letteratura esistono due poetiche fondamentali: la *prima* esprime il punto di vista di chi pensa che lo scrittore debba limitarsi a trascrivere la realtà così come essa è, con la massima obiettività. In tal caso lo scrittore tende a separarsi completamente dalla natura, per poterla meglio osservare e rappresentare con maggiore aderenza; e poiché il tempo e lo spazio vengono pensati come entità reali, fuori della coscienza individuale, tempo e spazio trovano nel romanzo una trascrizione precisa: il tempo (mattina, sera, notte, crepuscolo, giorno della settimana, del mese, dell'anno e così via) viene marcato con l'esattezza del ferroviere nel tentativo di duplicare, per così dire, la realtà esterna. Similmente lo spazio.

Il *secondo* punto di vista è di chi pensa che la realtà che ci circonda (o per meglio dire, quella che noi siamo in grado di percepire) esiste solo come proiezione, come fenomeno dello spirito: è anch'essa "materia psichica" e in quanto tale non ha né un passato, né un futuro, ma solo il presente. La realtà - e la dimensione tempo-spazio che essa incorpora - diventa pura autocoscienza, si trasforma in " lirica pura". Appare evidente che una realtà così frantumata e disordinata non può essere espressa secondo i canoni consueti: la pittura, la musica, la poesia, la narrativa sperimentano nuovi linguaggi, le forme si decompongono, il tempo si spezzetta e svanisce, gli spazi si trasformano in colori puri, le note musicali perdono la loro tonalità, il discorso si sgretola e si snatura nella sua

alogicità, insomma la comunicazione artistica arriva ai limiti dell'inesprimibile.

Naturalmente gli scrittori (se forse escludiamo alcuni autori del cosiddetto "romanzo sperimentale") non sono mai completamente da una parte o dall'altra: essi oscillano, per così dire, tra questi due poli. Manzoni, per riprendere il nostro esempio, *tende* al realismo più di Svevo ma molto meno di Verga. Anzi, per essere più esatti, lo stesso autore può scrivere opere che hanno una collocazione diversa su questa linea ideale tesa tra il realismo e la lirica pura: per esempio il Manzoni dagli *Inni sacri* ai *Promessi sposi* alla *Colonna infame* percorre un itinerario artistico che lo porta dalla lirica alla storia. Ossia, se vogliamo, da una concezione del tempo a un'altra completamente opposta.

Professore - Abbiamo esaminato il ripensamento del concetto di tempo che si ebbe in seguito alla rivoluzione apportata dalla teoria della relatività di Einstein, dal "tempo assoluto" al "tempo relativo", e le sue ripercussioni soprattutto in letteratura. Sia detto per inciso, le pare possibile un confronto tra la rivoluzione galileiana e quella di Einstein?

Candidato - Diciamo che mentre Einstein rimette in discussione un mondo di conoscenze che apparivano assolute, esprimeva cioè delle tesi scientifiche che andavano contro altre tesi scientifiche, Galileo non si limitava a discutere solo il sistema tolemaico in quanto "scienza della natura", ma prendeva le distanze - seppure con tutte le cautele del caso - da tutta una cultura da secoli radicata nelle coscienze e avvalorata dal "senso comune" oltre che dalla Chiesa cattolica; in altri termini scardinava una dottrina che apparteneva non solo alla scienza, ma che la Chiesa stessa aveva sacralizzato e come dogmatizzato. Infatti, mentre per Einstein fu la gloria, per il povero Galileo fu il carcere. Di qui l'intrinseco *pathos* della prosa del nostro scienziato.

Professore - Pathos che non esiste nella prosa di Albert Einstein?

Candidato - Non certamente quello che deriva dalla prospettiva di essere bruciato vivo. In Einstein semmai troviamo quel senso di godimento quasi poetico che lo anima quando ci racconta delle sue scoperte. Con tutto ciò resta sempre confinato alla letteratura scientifica.

Professore - La scienza galileiana fu rivoluzionaria nella misura in cui sconvolse anche la coscienza religiosa; si può sostenere qualcosa di simile per la relatività di Einstein?

Candidato - Il contributo di Einstein cadde in un contesto storico-culturale molto diverso, già in crisi di identità. Per capire dobbiamo cercare di afferrare quello che fu il Positivismo, con la sua smisurata fiducia nella scienza, che avrebbe dovuto risolvere tutti i problemi del mondo. Occorreva soltanto, secondo loro, conoscere la natura e le sue leggi e tale conoscenza obiettiva era possibile una volta approntati gli strumenti adatti. Invece in questo periodo prima Einstein, poi Heisenberg dimostrarono che tanto nel macrocosmo quanto nel microcosmo non è data come certa la conoscenza della natura: di essa si possono formulare solo leggi relativistiche e probabilistiche. Con ciò venivano frantumate le certezze su cui poggiava la cultura precedente e si insinuava dappertutto il dubbio, l'incertezza, la precarietà di ogni sapere. E non solamente sulla validità della conoscenza del reale, dell'oggetto, del mondo esterno, bensì, anche, sulla possibilità di conoscere il proprio io, la propria coscienza, il mondo interiore.

Professore - Se non pare possibile una forma di conoscenza né di sé né degli altri, che cosa si comunica? Anzi, è possibile la comunicazione?

Candidato - Forse potremmo dedurre che si comunica/si cerca di comunicare la disperazione di non poter comunicare. Qualora si

metta in dubbio la validità delle conoscenze dell'uomo, nel senso che la realtà ci appare disorganica e senza nessuna legge che la governi, essa può essere rappresentata solo da un punto di vista soggettivo, *relativo* alla sensibilità dell'artista. Se poi si aggiunge che la percezione dell'artista appare incerta in quanto affonda le sue radici in un mondo interno a volte disorganico e privo di principi generali a cui ancorarsi, possiamo capire quello che intendeva Luigi Pirandello quando, facendo proprie le parole del filosofo greco Gorgia di Lentini, diceva: «Nulla c'è. Se anche qualcosa c'è, non è conoscibile dall'uomo. Se anche è conoscibile, è incomunicabile agli altri».

Professore - Vuole dire che Pirandello è lo scrittore che meglio traduce la precarietà della nostra conoscenza sul piano dell'arte?

Candidato - Ci sarebbe anche Svevo, che qualche momento fa abbiamo considerato sotto un altro aspetto, ma con una struttura meno riflessiva e più intuitiva, dal momento che lo scrittore triestino sposta la sua indagine a un livello più profondo, in quella zona oscura, misteriosa e inconoscibile della coscienza umana; o in qualche modo conoscibile forse solo attraverso gli strumenti della psicoanalisi.

Professore - Pirandello invece opera su un piano diverso, per così dire più "filosofico"?

Candidato - Pirandello si arrabbiava molto quando qualcuno cercava di estrarre dalle sue opere una filosofia, anche se in effetti una certa quantità di cerebralismo non gli è estranea. Per capirci cito ciò che scrisse D'Annunzio alle prime avvisaglie della rivoluzione scientifica di fine Ottocento: «La scienza è incapace di ripopolare il disertato cielo, di rendere la felicità alle anime in cui ella ha distrutto l'ingenua pace... Non vogliamo più la verità. Dateci il sogno». Le parole del poeta abruzzese - è stato detto - segnano l'atto di morte del naturalismo e del positivismo già nel

1893, ancor prima che Einstein pubblicasse la sua teoria sulla relatività ristretta. Ecco, diciamo che mentre Svevo ci dà una “realtà sognata”, benché pervasa da una sottile e corrosiva ironia che rivela pur sempre la presenza dell’intelligenza, Pirandello, dopo aver distrutto la realtà, non restituisce il sogno, ma un sentimento d’impotenza disperata misto alla consapevolezza della casualità, dell’imprevedibilità, della relatività delle vicende umane.

Professore - Puntualizziamo meglio i termini della questione: anzitutto quando parla di “realtà” intende la “natura”?

Candidato - Tutto ciò che è fuori del proprio io è “realtà”, quindi anche la “natura”, che in Pirandello è vista come “un porto di riposo, unico rifugio per uomini affannati”. Ciàula, quando esce dalle tenebre in cui era relegato, vede la luna e si mette a piangere, «senza saperlo, senza volerlo, dal gran conforto, dalla grande dolcezza che sentiva, nell’averla scoperta, là, mentr’ella saliva nel cielo». La natura, in questo senso, è “un’oasi di felicità” e a condizione di sapersi sintonizzare con essa, l’uomo potrebbe trovare un qualche conforto alla propria sofferenza, una dolcezza che si scioglie in pianto, come accade a Ciàula.

Professore - “Sapersi sintonizzare con la natura”, dice lei, ma si ha questa possibilità?

Candidato - Si può avere nella misura in cui non si ha coscienza di se stessi, divenendo l’uomo “come una pietra, come una pianta”; solo se si vive per vivere, “come le bestie, come le piante” - insiste Pirandello - senza affannarsi per cercare un senso e dare un valore alla propria vita. Nel momento in cui però si affaccia il pensiero, il *logos*, e con esso la coscienza di sé e forse soprattutto la necessità di confrontarsi con gli altri, l’incanto si rompe e si ritorna al “tedio angoscioso della vita”.

Professore - Esisterebbe dunque una natura che potrebbe essere

“un’oasi di felicità” da una parte...

Candidato - È una realtà che Pirandello tocca solo occasionalmente, tranne ovviamente nel primo periodo della sua produzione letteraria, quand’era ancora legato al naturalismo.

Professore - E dall’altra la coscienza individuale, che è autocoscienza e confronto con gli altri. È così?

Candidato - Sì, a patto che per autocoscienza non si intenda autoanalisi al fine di risolvere la propria crisi esistenziale. In questo senso Pirandello differisce da Svevo, il quale affronta con impegno il problema, ma poi lo risolve ridendoci sopra, ovvero non lo risolve affatto. In Pirandello l’autoanalisi, il cercare di capirsi è un tentativo di dialogo tra l’intelletto e il mondo interiore, così vago, così cangiante, inafferrabile nella sua fluidità. In altri termini è un confronto da cui si esce distrutti.

Professore - Concretamente, si sta riferendo a una precisa opera pirandelliana?

Candidato - Pensavo a *Uno, nessuno e centomila*, un romanzo pubblicato nel 1925, ma iniziato molto prima. Il protagonista, Vitangelo Moscarda, si accorge, a causa di una fuggevole osservazione della moglie, di “avere il naso che pende verso destra”. Così, da quel momento comincia a guardarsi meglio e ad attribuirsi una serie di difettucci che prima non vedeva. In altri termini finisce per vedersi in modo diverso, dapprima in senso fisico, poi a mano a mano che l’indagine procede, giunge a disintegrare la sua personalità: non solo gli altri ci vedono in centomila modi diversi e inconciliabili, ma anche a noi stessi la nostra interiorità appare tutt’altro che “una”, poiché essa si relativizza, varia continuamente ed è “nessuna” in questo suo fluire da una forma all’altra. Scrive lo stesso Pirandello: «È il romanzo della scomposizione della personalità. Esso giunge alle conclusioni più estreme, alla conseguenze più

lontane [...]. La realtà, io dico, siamo noi che la creiamo, in essa si finisce per soffocare, per asfissiarci, per morire. Bisogna invece variarla, mutarla continuamente e continuamente mutare e variare la nostra illusione».

Professore - Non era anche quello che avrebbe voluto Mattia Pascal? Vi trova una ripetizione del tema?

Candidato - Fino a un certo punto, nel senso che mentre quello di Mattia Pascal resta un tentativo, poiché ritorna al suo paese e perlomeno tenta di inserirsi in un tessuto sociale che gli apparteneva, Vitangelo Moscarda porta alle estreme conseguenze il suo progetto. Egli si isola dalla società e le sue azioni inducono gli altri a considerarlo semplicemente pazzo. Come potrà recuperare “la via della salute?”. Solo distruggendo il proprio passato e con esso l’immagine che si aveva di lui, nel rifiuto di ogni schema entro cui gli era stato imposto di vivere.

Professore - Il rifiuto degli schemi implica per Pirandello la dissoluzione della personalità?

Candidato - Se si percepisce il proprio io come precario, fluttuante, che cambia continuamente a seconda della prospettiva con cui esso viene visto dagli altri («Io sono colei che mi si crede», conclude in *Così è (se vi pare)* la signora Ponza), l’adesione a uno schema (di tipo sociale, di tipo politico) è il solo modo perché il nostro io possa salvarsi dalla dissoluzione totale, anche se in questo modo si è condannati a vivere due vite, una per se stessi, diciamo così privata (che è incomunicabile) e un’altra “formale”, di relazione, che con tutte le sue carenze resta pur sempre la vita. Assegnata dagli altri, se si vuole, ma al di fuori della “forma” non si esiste, si resta soltanto personaggi alla ricerca di un autore.

Professore - La “forma” che diviene “sostanza”? Non le pare una contraddizione?

Candidato - Non per Pirandello il quale, come scrivono i critici, “distruggendo con la sua dialettica le impalcature provvisorie del senso comune, giunge a investire il presupposto stesso dell’unità della persona, che tende a dissolversi in una serie di atti incoerenti e in un gioco di apparenze e d’atteggiamenti fittizi”, o, per dirla più brutalmente con lo stesso scrittore, «*una vana idea è la vita*». Solo la “forma”, una forma qualsiasi, meglio se quella che disperatamente cercano i “sei personaggi”, può fissare, una volta per tutte la nostra personalità, sottraendola a ogni relativismo conoscitivo.

Letture

A. Einstein, Caratteri della teoria della relatività

Riproduciamo un capitolo del volumetto “Come io vedo il mondo” di Albert Einstein, in cui il grande scienziato, in linguaggio limpido e conciso, dà al lettore una visione non specialistica della teoria della relatività e della sua genesi. Quello che a noi interessa sottolineare è l’abbandono delle coordinate spazio-tempo come realtà indipendente dai fenomeni fisici (Newton chiamava il tempo e lo spazio “sensori di Dio”), misurabile per mezzo di metri e orologi.

Notevole ci sembra la conclusione di Einstein, dove si afferma che la relatività generale non ha risolto tutti i problemi, o meglio, li ha resi intelligibili solo all’interno di un universo considerato chiuso.

Nel considerare la natura specifica della teoria della relatività, tengo a mettere in evidenza che questa teoria non è di origine speculativa, ma che la sua scoperta è dovuta completamente e unicamente al desiderio di adattare, quando meglio è possibile, la teoria fisica ai fatti osservati. Non si tratta di un atto rivoluzionario, ma dell’evoluzione naturale di una linea seguita da secoli. Non è a cuor leggero che si sono abbandonate certe

In altra parte del libro Einstein scrive: «Secondo il sistema di Newton, il reale fisico è caratterizzato dai concetti di spazio, di tempo, di punto materiale, di forza (equivalente all’azione reciproca fra i punti materiali). I fenomeni fisici devono intendersi, secondo Newton, come movimenti di punti materiali nello spazio, movimenti retti da leggi. Il punto materiale è l’unico rappresentante del reale sebbene quest’ultimo sia variabile. I corpi percettibili hanno dato manifestamente origine all’idea del punto materiale; si è immaginato il punto materiale come l’analogo dei corpi mobili privati dei caratteri di forma, estensione, orientamento nello spazio, di tutte le proprietà intrinseche insomma, all’infuori dell’inerzia e della traslazione e introducendovi l’idea di forza. Questi corpi materiali, che hanno provocato psicologicamente la formazione del concetto «punto materiale», dovevano quindi a loro volta essere considerati sistemi di punti materiali. Da notare che questo sistema teorico è, nella sua essenza, un sistema atomico e meccanico. Ogni fatto doveva essere concepito come puramente meccanico, vale a dire semplice movimento di punti materiali soggetti alla legge del moto di Newton.»

idee, considerate fino ad allora come fondamentali, sullo spazio, il tempo e il movimento; il che è stato imposto unicamente dall'osservazione di alcuni fatti.

La legge della costanza della velocità della luce nello spazio vuoto, rafforzata dagli sviluppi dell'elettrodinamica e dell'ottica, congiunta alla eguaglianza di diritti di tutti i sistemi di inerzia (principio della relatività ristretta), così chiaramente messa in particolare evidenza da Michelson, ha condotto subito all'idea che il concetto di tempo doveva essere relativo perché ogni sistema d'inerzia doveva avere il suo tempo particolare. Il progredire di questa idea ha chiarito poi che prima non si era sufficientemente considerata la relazione reciproca fra le azioni avvenute all'istante da una parte, e le coordinate e il tempo dall'altra.

Infatti uno dei caratteri essenziali della teoria della relatività è lo sforzo di elaborare con maggiore esattezza le relazioni fra i concetti generali e i fatti dell'esperienza; essa ha mantenuto il principio che la giustificazione di un concetto fisico si basa esclusivamente sulla sua relazione chiara e univoca con questi fatti. Secondo la teoria della relatività ristretta, le coordinate di spazio e di tempo hanno ancora un carattere assoluto nelle dimensioni in cui sono direttamente misurabili con corpi ed orologi rigidi. Ma sono relativi nei limiti in cui dipendono dallo stato di movimento del sistema d'inerzia scelto. Il continuo a quattro dimensioni costituito dalla riunione dello spazio e del tempo comporta, secondo la teoria della relatività ristretta, quello stesso carattere assoluto che avevano, secondo la teoria precedente, lo spazio come il tempo, ciascuno separatamente (Minkowski). Dall'interpretazione delle coordinate e del tempo come risultato di misure, si arriva poi all'influenza del movimento (relativo al sistema di coordinate) sulla forma dei corpi e sull'andamento degli orologi, nonché all'equivalenza dell'energia e della massa inerte.

La teoria della relatività generalizzata deve la sua creazione, in prima linea, all'eguaglianza numerica, constatata dall'esperienza, della massa inerte e della massa pesante dei corpi, fatto fondamentale al quale la meccanica classica non aveva dato alcuna interpretazione. Si arriva a questa interpretazione estendendo il principio di relatività ai sistemi di coordinate aventi un'accelerazione relativa gli uni rispetto agli altri. La introduzione di sistemi di coordinate con una accelerazione negativa in rapporto ai sistemi di inerzia conduce necessariamente alla comparsa di

campi di gravitazione relativi a questi ultimi. Ne risulta di conseguenza che la teoria della relatività generale basata sulla uguaglianza della inerzia e del peso dà origine a una teoria del campo di gravitazione.

L'introduzione di sistemi di coordinate animati di un movimento accelerato l'uno rispetto all'altro in qualità di sistemi di coordinate equivalenti, come pare renderli necessari la identità dell'inerzia e del peso, porta, in unione ai risultati della teoria della relatività ristretta, alla conseguenza seguente: le leggi spaziali dei corpi solidi, in presenza di campi di gravitazione, non rispondono alle regole della geometria di Euclide. Si arriva a un risultato analogo per quanto concerne il movimento degli orologi. Da ciò risulta la necessità di una nuova generalizzazione della teoria dello spazio e del tempo, perché ora l'interpretazione diretta di coordinate dello spazio e del tempo con risultati di misure effettuabili per mezzo di metri e di orologi, non regge più. Questa generalizzazione della metrica che, grazie ai lavori di Gauss e di Riemann, esisteva già in un campo puramente matematico, è basata essenzialmente sul fatto che la metrica della teoria della relatività ristretta per i piccoli campi può pretendere di essere ancora valida nel caso generale.

L'evoluzione che abbiamo esposto toglie alle coordinate spazio-tempo ogni realtà indipendente. La realtà metrica non è data ora che dall'unione di queste coordinate con i valori che delimitano il campo di gravitazione. L'evoluzione nel mondo del pensiero della teoria della relatività generalizzata ha un'altra origine. Come Ernst Mach l'ha già messo in evidenza, c'è nella teoria di Newton il seguente punto che non soddisfa. Se si considera il movimento non dal punto di vista casuale, ma dal punto di vista puramente descrittivo, non c'è altro movimento che quello relativo delle cose le une rispetto alle altre. Ma l'accelerazione che appare nelle equazioni del movimento di Newton non è concepibile partendo dall'idea del movimento relativo; essa ha costretto Newton a immaginare uno spazio fisico in rapporto al quale dovrebbe esistere una accelerazione. Questa idea di uno spazio assoluto introdotta *ad hoc* è, a dire il vero, corretta logicamente, ma non pare soddisfacente. Si è cercato in seguito di modificare le equazioni della meccanica in modo tale che l'inerzia dei corpi sia ricondotta a un movimento relativo non già in rapporto allo spazio assoluto, ma in rapporto alla totalità degli altri corpi ponderabili. Dato lo stato delle conoscenze d'allora, il suo tentativo doveva fallire.

L'aver posto questo problema appare del tutto razionale. Questa evoluzione del pensiero s'impose, di fronte alla teoria della relatività generale, con una intensità potentemente rafforzata, perché, secondo questa teoria, le proprietà fisiche dello spazio sono influenzate dalla materia ponderabile. Sono convinto che la teoria della relatività generale non può risolvere questo problema, che considerando il mondo come uno spazio chiuso. I risultati matematici della teoria conducono obbligatoriamente a questa concezione, se si ammette che la densità media della materia ponderabile nel mondo possiede un valore finito, quantunque piccolo.

(A. Einstein, *Come io vedo il mondo*, Milano, Giachini, 1955)

J. Topolski, *Tempo storico soggettivo e tempo storico oggettivo*

L'Autore sostiene che il tempo scorre più velocemente quando le strutture si modificano qualitativamente in modo tangibile e che collegare il tempo storico al ritmo dello sviluppo implica l'impressione di un ritmo disuguale del corso del tempo; cosa, questa, che poi si riflette nella narrazione storica.

Per esemplificare, se si pensa alla "società aristocratico-borghese" antecedente alla prima guerra mondiale (caratterizzata da scarsa alfabetizzazione, prevalenza della popolazione contadina, nascita del movimento operaio, governi espressi dalle élite, ecc.) e alla "società di massa" che la sostituisce successivamente (proletarizzazione dei contadini, scolarità più diffusa, industrializzazione, diffusione dei giornali e così via) si percepiscono i cambiamenti quantitativi che trasformano la struttura esistente in una nuova struttura qualitativamente differente.

Tutti siamo d'accordo sul fatto che il tempo (chiaramente il tempo storico) scorre più veloce, ad esempio, nei periodi delle rivoluzioni, delle guerre, ecc. quando ogni ora porta strutture sempre nuove. Si può dire in generale che questa accelerazione del tempo storico è da noi sentita con riferimento

agli intervalli nei quali avviene la trasformazione dei piccoli cambiamenti quantitativi in nuove strutture qualitative. Si tratta principalmente di quelle strutture che modificano in modo tangibile le precedenti condizioni di esistenza della società. È allora che essa sente, quasi letteralmente, il corso del tempo storico. Il collegamento del tempo storico con il ritmo dello sviluppo, che avviene nel corso della lotta tra gli opposti, implica l'impressione di un ritmo diseguale del corso del tempo che pulsa insieme agli avvenimenti nell'immagine del passato. Questo pulsare si riflette anche sull'immagine esterna della narrazione. Bisognerebbe contare in un manuale di storia il numero delle pagine dedicate alla Rivoluzione francese o a quella di Ottobre (sempre che lo storico sia in grado di valutare il suo posto nella storia) e quella dedicata ai periodi "più tranquilli", e confrontarle con la reale durata e questi e altri avvenimenti.

(J. Topolski, *La ricerca storica*, Bologna, Il Mulino, 1975, p. 271).

A. Manzoni, *L'incontro tra don Abbondio e i bravi di don Rodrigo*

La durata narrativa dei Promessi sposi ha una precisa marca temporale d'inizio ("7 novembre dell'anno 1628, sul far della sera") e una finale (ottobre del 1630, con una prolessi della nascita di una bambina avvenuta nell'autunno del 1631).

Nel brano riportato don Abbondio incontra i bravi che gli ingiungono di non celebrare il matrimonio tra Renzo e Lucia. Il procedimento è improntato al realismo (ambienti e personaggi estremamente verosimili), quindi la distanza narrativa che ne risulta ci permette di individuare con precisione il tempo della storia; tale individuazione viene ancor più accentuata dalla digressione, qui in molta parte omessa, sui bravi e sulle leggi che li perseguono ("Fin dall'otto aprile del 1583, l'Illustrissimo ed Eccellentissimo signor don Carlo d'Aragon...").

Nel complesso il modo di procedere di Manzoni è legato alla scelta del genere letterario (romanzo storico), quindi le sequenze sono ordinate in un preciso spazio temporale, anche se per motivi artistici spesso ricorre alla digressione (molto ampio è l'exkursus

sulla monaca di Monza).

Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra: il nome di questa, né il casato del personaggio, non si trovan nel manoscritto, né a questo luogo né altrove. Diceva tranquillamente il suo uffizio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero: poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora. Aperto poi di nuovo il breviario, e recitato un altro squarcio, giunse a una voltata della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno. Dopo la voltata, la strada correva diritta, forse un sessanta passi, e poi si divideva in due viottole, a foggia d'un *epsilon*: quella a destra saliva verso il monte, e menava alla cura: l'altra scendeva nella valle fino a un torrente, e da questa parte il muro non arrivava che all'anche dei passeggiere. I muri interni delle due viottole, in vece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di mattone, sur un fondo bigiognolo, con qualche scalcinatura qua e là. Il curato, voltata la stradetta, e dirizzando, com'era solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere. Due uomini stavano, l'uno dirimpetto all'altro, al confluente, per dir così, delle due viottole: un di costoro, a cavalcioni sul muricciolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della strada; il compagno, in piedi, appoggiato al muro, con le braccia incrociate sul petto. L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguer dell'aspetto, non lasciavan dubbio intorno alla lor condizione.

Avevano entrambi intorno al capo una reticella verde, che cadeva sull'omero sinistro, terminata in una gran nappa, e dalla quale usciva sulla fronte un enorme ciuffo: due lunghi mustacchi arricciati in punta: una cintura lucida di cuoio, e a quella attaccate due pistole: un piccol corno ripieno di polvere, cascante sul petto, come una collana: un manico di coltellaccio che spuntava fuori d'un taschino degli ampi e gonfi calzoni: uno spadone, con una gran guardia traforata a lamine d'ottone, congegnate come in cifra, forbite e lucenti: a prima vista si davano a conoscere per individui delle specie de' *bravi*.

Questa specie, ora del tutto perduta, era allora floridissima in Lombardia, e già molto antica. Chi non ne avesse idea, ecco alcuni squarci autentici, che potranno darne una bastante de' suoi caratteri principali, degli sforzi fatti per ispegnerla, e della sua dura e rigogliosa vitalità. Fino dall'otto aprile dell'anno 1583, l'Illustrissimo ed Eccelentissimo signor don Carlo d'Aragon, Principe di Castelvetro, Duca di Terranuova, Marchese d'Avola, Conte di Burgeto, grande Ammiraglio, e gran Contestabile di Sicilia, Governatore di Milano e Capitan Generale di Sua Maestà Cattolica in Italia, *pienamente informato della intollerabile miseria in che è vivuta e vive questa Città di Milano, per cagione dei bravi e vagabondi, pubblica un bando contro di essi. Dichiarò e diffinisce tutti coloro essere compresi in questo bando, e doversi ritenere bravi e vagabondi... i quali, essendo forestieri o del paese, non hanno esercizio alcuno, od avendolo, non lo fanno... ma, senza salario, o pur con esso. s'appoggiano a qualche cavaliere o gentiluomo, ufficiale o mercante... per fargli spalle e favore", o veramente, come si può presumere per tendere insidie ad altri...*

[...]

Che i due descritti di sopra stessero ivi ad aspettar qualcheduno, era cosa troppo evidente; ma quel che più dispiaceva a don Abbondio fu il dover accorgersi, per certi atti, che l'aspettato era lui. Perché al suo apparire, coloro s'erano guardati in viso, alzando la testa, con un movimento dal quale si scorgeva che tutt'e due a un tratto avevan detto: è lui; quello che stava a cavalcioni s'era alzato, tirando la sua gamba sulla strada; l'altro s'era staccato dal muro; e tutt'e due gli s'avviavano incontro. Egli, tenendosi sempre il breviario aperto dinanzi, come se leggesse, spingeva lo sguardo in su, per ispiar le mosse di coloro; e, vedendoseli venir proprio incontro, fu assalito a un tratto da mille pensieri. Domandò subito in fretta a sé stesso, se, tra i bravi e lui, ci fosse

qualche uscita di strada, a destra o a sinistra, e gli sovvenne subito di no. Fece un rapido esame, se avesse peccato contro qualche potente, contro qualche vendicativo; ma, anche in quel turbamento, il testimonio consolante della coscienza lo rassicurava alquanto: i bravi però s'avvicinavano, guardandolo fisso. Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno. Diede un'occhiata, al di sopra del muricciolo, ne' campi: nessuno; un'altra più modesta sulla strada dinanzi; nessuno, fuorché i bravi. Che fare? tornare indietro, non era a tempo: darla a gambe, era lo stesso che dire, inseguitemi, o peggio. Non potendo schivare il pericolo, vi corse incontro, perché i momenti di quell'incertezza erano allora così penosi per lui, che non desiderava altro che d'abbreviarli. Affrettò il passo, recitò un versetto a voce più alta, compose la faccia a tutta quella quiete e ilarità che poté, fece ogni sforzo per preparare un sorriso; quando si trovò a fronte dei due galantuomini, disse mentalmente: ci siamo; e si fermò su due piedi.

« Signor curato, » disse un di que' due, piantandogli gli occhi in faccia. « Cosa comanda? » rispose subito don Abbondio, alzando i suoi dal libro, che gli restò spalancato nelle mani, come sur un leggio.

« Lei ha intenzione, » proseguì l'altro, con l'atto minaccioso e iracondo di chi coglie un suo inferiore sull'intraprendere una ribalderia, « lei ha intenzione di maritar domani Renzo Tramaglino e Lucia Mondella! »

« Cioè... » rispose, con voce tremolante, don Abbondio: « cioè. Lor signori son uomini di mondo, e sanno benissimo come vanno queste faccende. Il povero curato non c'entra: fanno i loro pasticci tra loro, e poi... e poi, vengon da noi, come sbanderebbe a un banco a riscotere; e noi... noi siamo i servitori del comune . »

« Or bene, » gli disse il bravo, all'orecchio, ma in tono solenne di comando, « questo matrimonio non s'ha da fare, né domani, né mai. »

« Ma, signori miei, » replicò don Abbondio, con la voce mansueta e gentile di chi vuol persuadere un impaziente, « ma, signori miei, si degnino di mettersi ne' miei panni. Se la cosa dipendesse da me,... vedon bene che a me non me ne vien nulla in tasca... »

« Orsù, » interruppe il bravo, « se la cosa avesse a decidersi a ciarle

lei ci metterebbe in sacco. Noi non ne sappiamo, né vogliam saperne di più. Uomo avvertito... lei c'intende. »

«Ma lor signori son troppo giusti, troppo ragionevoli... »

« Ma, » interruppe questa volta l'altro compagno, che non aveva parlato fin allora, « ma il matrimonio non si farà, o... » e qui una buona bestemmia, « o chi lo farà non se ne pentirà, perchè non ne avrà il tempo, e... » un'altra bestemmia.

« Zitto, zitto, » riprese il primo oratore: « il signor curato è un uomo che sa il viver del mondo; e noi siam galantuomini, che non vogliam fargli del male, purché abbia giudizio. Signor curato, l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente.»

Questo nome fu, nella mente di don Abbondio, come, nel forte d'un temporale notturno, un lampo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore. Fece, come per istinto, un grand'inchino, e disse: « se mi sapessero suggerire... »

« Oh! suggerire a lei che sa di latino! » interruppe ancora il bravo, con un riso tra lo sguaiato e il feroce. « A lei tocca. E sopra tutto, non si lasci uscir parola su questo avviso, che le abbiám dato per suo bene; altrimenti... ehm... sarebbe lo stesso che fare quel tal matrimonio. Via, che vuol che si dica in suo nome all'illustrissimo signor don Rodrigo? »

« Il mio rispetto... »

« Si spieghi meglio! »

« ... Disposto... disposto sempre all'ubbidienza. » E, proferendo queste parole, non sapeva nemmeno lui se faceva una promessa, o un complimento. I bravi le presero, o mostraron di prenderle nel significato più serio.

« Benissimo, e buona notte, messere, » disse l'un d'essi, in atto di partir col compagno. Don Abbondio, che, pochi momenti prima, avrebbe dato un occhio per iscansarli, allora avrebbe voluto prolungar la conversazione e le trattative. « Signori... » cominciò, chiudendo il libro con le due mani; ma quelli, senza più dargli udienza, presero la strada ond'era lui venuto, e s'allontanarono, cantando una canzonaccia che non voglio trascrivere. Il povero don Abbondio rimase un momento a bocca aperta, come incantato; poi prese quella delle due stradette che conduceva a casa sua, mettendo innanzi a stento una gamba dopo l'altra, che parevano aggranchiate. Come stesse di dentro, s'intenderà meglio, quando avrem detto qualche cosa del suo naturale, e de' tempi in cui gli era toccato di

vivere.

(Manzoni, *I promessi sposi*, Milano, 1982)

I. Svevo, *L'ultima sigaretta*

Il capitolo terzo della Coscienza di Zeno, dedicato al fumo, costituisce la ricostruzione di parte dell'autobiografia dell'autore costruita su una continua deformazione del tempo. La cronologia, in parte estremamente precisa (1870-1913, ma all'interno di questo lasso di tempo vengono marcate altre date che dovevano indicare con esattezza il giorno in cui Zeno si proponeva di smettere di fumare) e in parte molto approssimativa, rende in un continuo andirivieni dal presente al passato al futuro la narrazione apparentemente sconnessa, obbligandoci a un costante esercizio di ricomposizione. Ma da una parte questo stravolgimento delle funzioni temporali ricalca per Zeno il vero disordine del tempo, che non è, per lui, "quella cosa che non si arresta mai", ma sempre ritorna in lui, "solo in lui". D'altra parte il tentativo di ricomposizione del tempo corrisponde al tentativo di dare ordine ai fatti legati a quei frammenti di tempo che riaffiorano alla coscienza per libere associazioni e rendono le asserzioni del protagonista ondivaghe, dove la percezione del vero e del falso diviene quanto mai arbitraria. Come del resto appare arbitrario il recupero e la comprensione del passato di Zeno; anzi di tutti i passati.

Il dottore al quale ne parlai mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo:

- Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero.

Credo che del fumo posso scrivere qui al mio tavolo senz'andar a sognare su quella poltrona. Non so come cominciare e invoco l'assistenza delle sigarette tutte tanto somiglianti a quella che ho in mano. Oggi scopro subito qualche cosa che più non ricordavo. Le prime sigarette ch'io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano in

Austria di quelle che venivano vendute in scatoline di cartone munite del marchio dell'aquila bicipite. Ecco: attorno a una di quelle scatole s'aggruppano subito varie persone con qualche loro tratto, sufficiente per suggerirmene il nome, non bastevole però a commuovermi per l'impensato incontro. Tento di ottenere di più e vado alla poltrona. Le persone sbiadiscono e al loro posto si mettono dei buffoni che mi deridono. Ritorno sconfortato al tavolo.

Una delle figure, dalla voce un po' roca, era Giuseppe, un giovinetto della stessa mia età, e l'altra, mio fratello, di un anno di me più giovine e morto tanti anni or sono. Pare che Giuseppe ricevesse molto denaro dal padre suo e ci regalasse di quelle sigarette. Ma sono certo che ne offriva di più a mio fratello che a me. Donde la necessità in cui mi trovai di procurarmene da me delle altre. Così avvenne che rubai. D'estate mio padre abbandonava su una sedia nel tinello il suo panciotto nel cui taschino si trovavano sempre degli spiccioli: mi procuravo i dieci soldi occorrenti per acquistare la preziosa scatoletta e fumavo una dopo l'altra le dieci sigarette che conteneva, per non conservare a lungo il compromettente frutto del furto.

Tutto ciò giaceva nella mia coscienza a portata di mano. Risorge solo ora perché non sapevo prima che potesse avere importanza. Ecco che ho registrata l'origine della sozza abitudine e (chissà?) forse ne sono già guarito. Perciò, per provare, accendo un'ultima sigaretta e forse la getterò via subito, disgustato.

Poi ricordo che un giorno mio padre mi sorprese col suo panciotto in mano. Io, con una sfacciataggine che ora non avrei e che ancora adesso mi disgusta (chissà che tale disgusto non abbia una grande importanza nella mia cura) gli dissi che m'era venuta la curiosità di contarne i bottoni. Mio padre rise delle mie disposizioni alla matematica o alla sartoria e non s'avvide che avevo le dita nel taschino del suo panciotto. A mio onore posso dire che bastò quel riso rivolto alla mia innocenza quand'essa non esisteva più, per impedirmi per sempre di rubare. Cioè... rubai ancora, ma senza saperlo. Mio padre lasciava per la casa dei sigari virginia fumati a mezzo, in bilico su tavoli e armadi. Io credevo fosse il suo modo di gettarli via e credevo anche di sapere che la nostra vecchia fantesca, Catina, li buttasse via. Andavo a fumarli di nascosto. Già all'atto d'impadronirmene venivo pervaso da un brivido di ribrezzo sapendo quale malessere m'avrebbero procurato. Poi li fumavo finché la mia fronte non

si fosse coperta di sudori freddi e il mio stomaco si contorceva. Non si dirà che nella mia infanzia io mancassi di energia.

So perfettamente come mio padre mi guarì anche di quest'abitudine. Un giorno d'estate ero ritornato a casa da un'escursione scolastica, stanco e bagnato di sudore. Mia madre m'aveva aiutato a spogliarmi e, avvolto in un accappatoio, m'aveva messo a dormire su un sofà sul quale essa stessa sedette occupata a certo lavoro di cucito. Ero prossimo al sonno, ma avevo gli occhi tuttavia pieni di sole e tardavo a perdere i sensi. La dolcezza che in quell'età s'accompagna al riposo dopo una grande stanchezza, m'è evidente come un'immagine a sé, tanto evidente come se fossi adesso là accanto a quel caro corpo che più non esiste.

Ricordo la stanza fresca e grande ove noi bambini si giocava e che ora, in questi tempi avari di spazio, è divisa in due parti. In quella scena mio fratello non appare, ciò che mi sorprende perché penso ch'egli pur deve aver preso parte a quell'escursione e avrebbe dovuto poi partecipare al riposo. Che abbia dormito anche lui all'altro capo del grande sofà? Io guardo quel posto, ma mi sembra vuoto. Non vedo che me, la dolcezza del riposo, mia madre, eppoi mio padre di cui sento echeggiare le parole. Egli era entrato e non m'aveva subito visto perché ad alta voce chiamò:

- Maria!

La mamma con un gesto accompagnato da un lieve suono labbiale accennò a me, ch'essa credeva immerso nel sonno su cui invece nuotavo in piena coscienza. Mi piaceva tanto che il babbo dovesse imporsi un riguardo per me, che non mi mossi.

Mio padre con voce bassa si lamentò:

- Io credo di diventar matto. Sono quasi sicuro di aver lasciato mezz'ora fa su quell'armadio un mezzo sigaro ed ora non lo trovo più. Sto peggio del solito. Le cose mi sfuggono.

Pure a voce bassa, ma che tradiva un'ilarità trattenuta solo dalla paura di destarmi, mia madre rispose:

- Eppure nessuno dopo il pranzo è stato in quella stanza.

Mio padre mormorò:

- E' perché lo so anch'io, che mi pare di diventar matto! Si volse ed uscì.

Io apersi a mezzo gli occhi e guardai mia madre. Essa s'era rimessa al suo lavoro, ma continuava a sorridere. Certo non pensava che mio padre stesse per ammattire per sorridere così delle sue paure. Quel sorriso mi rimase tanto impresso che lo ricordai subito ritrovandolo un giorno sulle labbra di mia moglie.

Non fu poi la mancanza di denaro che mi rendesse difficile di soddisfare il mio vizio, ma le proibizioni valsero ad eccitarlo.

Ricordo di aver fumato molto, celato in tutti i luoghi possibili. Perché seguito da un forte disgusto fisico, ricordo un soggiorno prolungato per una mezz'ora in una cantina oscura insieme a due altri fanciulli di cui non ritrovo nella memoria altro che la puerilità del vestito: due paia di calzoncini che stanno in piedi perché dentro c'è stato un corpo che il tempo eliminò. Avevamo molte sigarette e volevamo vedere chi ne sapesse bruciare di più nel breve tempo. Io vinsi, ed eroicamente celai il rnalessere che mi derivò dallo strano esercizio. Poi uscimmo al sole e all'aria. Dovetti chiudere gli occhi per non cadere stordito. Mi rimisi e mi vantai della vittoria. Uno dei due piccoli omini mi disse allora:

-A me non importa di aver perduto perché lo non fumo che quanto m'occorre.

Ricordo la parola sana e non la faccina certamente sana anch'essa che a me doveva essere rivolta in quel momento.

Ma allora io non sapevo se amavo o odiavo la sigaretta e il suo sapore e lo stato in cui la nicotina mi metteva. Quando seppi di odiare tutto ciò fu peggio. E lo seppi a vent'anni circa. Allora soffersi per qualche settimana di un violento male di gola accompagnato da febbre. Il dottore prescrisse il letto e l'assoluta astensione dal fumo. Ricordo questa parola *assoluta!* Mi ferì e la febbre la colorì: un vuoto grande e niente per resistere all'enorme pressione che subito si produce attorno a un vuoto.

Quando il dottore mi lasciò, mio padre (mia madre era morta da molti anni) con tanto di sigaro in bocca restò ancora per qualche tempo a farmi compagnia. Andandosene, dopo di aver passata dolcemente la sua mano suda sulla fronte scottante, mi disse:

- Non fumare, veh! Mi colse un'inquietudine enorme. Pensai: «Giacché mi fa male non fumerò mai più, ma prima voglio farlo per l'ultima volta! - Accesi una sigaretta e mi sentii subito liberato dall'inquietudine ad onta che la febbre forse aumentasse e che ad ogni tirata sentissi alle tonsille un bruciore come se fossero state toccate da un tizzone ardente. Finii tutta la sigaretta con l'accuratezza con cui si compie un voto. E, sempre soffrendo orribilmente, ne fumai molte altre durante la malattia. Mio padre andava e veniva col suo sigaro in bocca dicendomi:

- Bravo! Ancora qualche giorno di astensione dal fumo e sei guarito! Bastava questa frase per farmi desiderare ch'egli se ne andasse presto, presto, per permettermi di correre alla mia sigaretta. Fingevo anche di

dormire per indurlo ad allontanarsi prima. Quella malattia mi procurò il secondo dei quel disturbi: lo sforzo di liberarne dal primo. Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare più e, per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali. La ridda delle ultime sigarette, formatasi a vent'anni, si muove tuttavia. Meno violento è il proposito e la mia debolezza trova nel mio vecchio animo maggior indulgenza. Da vecchi si sorride della vita e di ogni suo contenuto. Posso anzi dire, che da qualche tempo io fumo molte sigarette... che non sono le ultime.

(Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Milano, Mondadori, 1985)

Luigi Pirandello, *Il lanternino*

Scritto nel 1904 (ma l'ultima edizione è del 1921) "Il fu Mattia Pascal" narra le vicende di un uomo che, stanco di vivere una realtà avvilita, meschina, del tutto inadeguata alle sue speranze, approfittando di alcune circostanze favorevoli (una vincita al casinò e l'annuncio sul giornale della sua morte a causa di un'errata identificazione del cadavere di un suicida), decide di cambiare radicalmente vita e assume un'altra identità: da Mattia Pascal a Adriano Meis. Questi si stabilisce a Roma, in una pensioncina a conduzione familiare, dove cerca di ricostruire un tessuto sociale entro cui sentirsi vivere, bisogno reso disperato dalla sua ansia di essere scoperto. Una situazione insostenibile, che Pirandello rappresenta con finezza psicologica e autentica poesia: un Mattia, "sperduto in una solitudine senza eco, con la sola guida del suo inutile «lanternino», cioè del suo insufficiente criterio individuale, sullo scenario misero e gretto d'una piccola borghesia cittadina soffocata dagli stenti, dai pregiudizi, dalle tradizionali abitudini." (Salinari) Incapace a vivere per se stesso, isolato sradicato, ritorna, sconfitto dalla sua inettitudine al paese natale, ma qui non viene riconosciuto più come Mattia Pascal, né dalla moglie, che frattanto si è risposata, né dai suoi compaesani. Per loro Mattia Pascal è morto, come fa testo la lapide sulla "sua" tomba. Destinato a rimanere per sempre "il fu Mattia Pascal" torna, all'antico impiego di bibliotecario.

Nel brano che riproduciamo il padrone dell'albergo, Anselmo Paleari, espone la sua filosofia esistenziale, che è poi, a ben guardare, quella stessa di Pirandello, anche se lo scrittore si ostina a parlare di una "filosofia speciosissima", che chiama scherzosamente "lanternosofia": l'uomo deve rassegnarsi a una conoscenza del reale assai limitata e incerta, poiché i mezzi che ha a disposizione sono insufficienti. "Sentirsi vivere", per l'uomo, è un privilegio e una condanna, poiché egli conosce e quindi riflette una realtà deformata dal nostro interno sentimento della vita; un lanternino, appunto, che proietta tutto attorno a noi un cerchio di luce che ci fa intravedere il bene e il male e, al contempo, l'ignoto che si estende oltre i confini incerti del cerchio illuminato.

Quaranta giorni al buio.

Riuscita, oh, riuscita benissimo l'operazione. Solo che l'occhio mi sarebbe rimasto un pochino pochino più grosso dell'altro. Pazienza! E intanto, sì, al bujo quaranta giorni, in camera mia.

Potei sperimentare che l'uomo, quando soffre, si fa una particolare idea del bene e del male, e cioè del bene che gli altri dovrebbero fargli e a cui egli pretende, se dalle proprie sofferenze gli derivasse un diritto al compenso; e del male che egli può fare a gli altri, come se parimenti dalle proprie sofferenze vi fosse abilitato. E se gli altri non gli fanno il bene quasi per dovere, egli li accusa e di tutto il male ch'egli fa quasi per diritto, facilmente si scusa.

Dopo alcuni giorni di quella prigionia cieca, il desiderio, il bisogno d'esser confortato in qualche modo crebbe fino all'esasperazione. Sapevo, sì, di trovarmi in una casa estranea; e che perciò dovevo anzi ringraziare i miei ospiti delle cure delicatissime che avevano per me. Ma non mi bastavano più, quelle cure; m'irritavano anzi, come se mi fossero usate per dispetto. Sicuro! Perché indovinavo da chi mi venivano. Adriana mi dimostrava per mezzo di esse, ch'ella era col pensiero quasi tutto il giorno

Mattia-Adriano Meis si era fatto operare per un difetto un occhio che facilitava il riconoscimento della sua vera identità da parte di un tale Pantogada, che egli aveva conosciuto al casinò di Montecarlo.

lì con me, in camera mia; e grazie della consolazione! Che mi valeva, se io intanto col mio, la inseguivo di qua e di là per la casa, tutto il giorno, smanando? Lei sola poteva confortarmi: doveva; lei che più degli altri era in grado d'intendere come e quanto dovesse pesarmi la noja, rodermi il desiderio di vederla o di sentirmela almeno vicina.

E la smania e la noja erano accresciute anche dalla rabbia che mi aveva suscitato la notizia della subitanea partenza da Roma del Pantogada. Mi sarei forse rintanato lì per quaranta giorni al bujo, se avessi saputo ch'egli doveva andar via così presto?

Per consolarmi, il signor Anselmo Paleari mi volle dimostrare con un lungo ragionamento che il bujo era immaginario.

- Immaginario? Questo? - gli gridai.

- Abbia pazienza; mi spiego.

E mi volse (fors'anche perché fossi preparato a gli esperimenti spiritici, che si sarebbero fatti questa volta in camera mia, per procurarmi un divertimento) mi svolse, dico, una sua concezione filosofica, speciosissima, che si potrebbe forse chiamare *lanternosofia*.

Di tratto in tratto, il brav'uomo s'interrompeva per domandarmi:

- Dorme, signor Meis?

E io ero tentato di rispondergli:

- Sì, grazie, dormo, signor Anselmo.

Ma poiché l'intenzione in fondo era buona, di tenermi cioè compagnia, gli rispondevo che mi divertivo invece moltissimo e lo pregavo anzi di seguitare.

E il signor Anselmo, seguitando, mi dimostrava che, per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento, non sembra che sieno cose ch'esso non sia: cose amiche o nocive. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un tristo privilegio: quello di *sentirci* vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario, secondo i tempi, i casi e la fortuna.

E questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta con se acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un

lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio più o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo pur troppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi. Spento alla fine a un soffio ci accoglierà la notte perpetua dopo il giorno fumoso della nostra illusione, o non rimarremo noi piuttosto alla mercé dell'Essere, che avrà soltanto rotto le vane forme della nostra ragione?

- Dorme, signor Meis?

- Segua, segua pure, signor Anselmo: non dormo. Mi par quasi di vederlo, codesto suo lanternino.

- Ah, bene... Ma poiché lei ha l'occhio offeso, non ci addentriamo troppo nella filosofia, eh? e cerchiamo piuttosto d'inseguire per ispasso le lucciole sperdute, che sarebbero i nostri lanternini, nel bujo della sorte umana. Io direi innanzi tutto che son di tanti colori; che ne dice lei? secondo il vetro che ci fornisce l'illusione, gran mercantessa, gran mercantessa di vetri colorati. A me sembra però, signor Meis, che in certe età della storia, come in certe stagioni della vita individuale, si potrebbe determinare il predominio d'un dato colore, eh? In ogni età, infatti, si suole stabilire tra gli uomini un certo accordo di sentimenti che dà lume e colore a quei lanternoni che sono i termini astratti: Verità, Virtù, Bellezza, Onore, e che so io... E non le pare che fosse rosso, ad esempio, i l lanternone della Virtù pagana? Di colore violetto, color deprimente, quello della Virtù cristiana. Il lume d'una idea comune è alimentato dal sentimento collettivo; se questo sentimento però si scinde, rimane sì in piedi la lanterna del termine astratto, ma la fiamma dell'idea vi crepita dentro e vi guizza e vi singhiozza, come suole avvenire in tutti i periodi che son detti di transizione. Non sono poi rare nella storia certe fiere ventate che spengono d'un tratto tutti quei lanternoni. Che piacere! Nell'improvviso bujo, allora è indescrivibile lo scompiglio delle singole lanternine: chi va di qua, chi di là, chi torna indietro, chi si raggira; nessuna più trova la sua via; si urtano, s'aggregano per un momento in dieci, in venti; ma non possono mettersi d'accordo, e tornano a sparpagliarsi in gran confusione, in furia angosciosa: come le formiche che non trovino più la bocca del formicajo, otturata per ispasso da un bambino crudele. Mi pare, signor Meis, che noi ci troviamo adesso in uno di questi

momenti. Gran bujo e gran confusione! Tutti i lanternoni, spenti. A chi dobbiamo rivolgerci? Indietro, forse? Alle lucerne superstiti, a quelle che i grandi morti lasciarono accese su le loro tombe? Ricordo una bella poesia di Niccolò Tommaseo:

*La piccola mia lampa
non, come sol, risplende,
né, come incendio, fuma;
non stride e non consuma,
ma con la cima tende
al ciel che me la diè.*

*Starà su me, sepolto,
viva, né pioggia o vento,
né in lei le età potranno;
e quei che passeranno
erranti, a lume spento,
lo accenderan da me.*

Ma come, signor Meis, se alla lampa nostra manca l'olio sacro, che alimentava quella del Poeta? Molti ancora vanno nelle chiese per provvedere dell'alimento necessario le loro lanternuce. Sono, per lo più, poveri vecchi, povere donne, a cui mentì la vita, e che vanno innanzi, nel bujo dell'esistenza, con quel loro sentimento acceso come una lampadina votiva, cui con trepida cura riparano dal gelido soffio degli ultimi disinganni, che duri almeno accesa fin là, fino all'orlo fatale, al quale s'affrettano, tenendo gli occhi intenti alla fiamma e pensando di continuo: «*Dio mi vede!*» per non udire i clamori della vita intorno, che suonano ai loro orecchi come tante bestemmie. «*Dio mi vede. ...*» perché lo vedono loro, non solamente in sé, ma in tutto, anche nella loro miseria, nelle loro sofferenze, che avranno un premio, alla fine. Il fioco, ma placido lume di queste lanternuce desta certo invidia angosciosa in molti di noi; a certi altri, invece, che si credono armati, come tanti Giove, del fulmine domato dalla scienza, e, in luogo di quelle lanternuce, recano in trionfo le lampadine elettriche, ispira una sdegnosa commiserazione. Ma domando io ora,

signor Meis: E se tutto questo bujo, quest'enorme mistero, nel quale indarno i filosofi dapprima specularono, e che ora, pur rinunciando all'indagine di esso, la scienza non esclude, non fosse in fondo che un inganno come un altro, un inganno della nostra mente, una fantasia che non ci colora? Se noi finalmente ci persuadessimo che tutto questo mistero non esiste fuori di noi, ma soltanto in noi, e necessariamente, per il famoso privilegio del sentimento che noi abbiamo dalla vita, del lanternino cioè, di cui le ho finora parlato? Se la morte, insomma, che ci fa tanta paura, non esistesse e fosse soltanto, non l'estinzione della vita, ma il soffio che spegne in noi questo lanternino, sciagurato sentimento che noi abbiamo di essa, penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'ombra fittizia, oltre il breve ambito dello scarso lume, che noi, povere lucciole sperdute, ci proiettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo della vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento d'esilio che ci angoscia? Il limite è illusorio, è relativo al poco lume nostro, della nostra individualità: nella realtà della natura non esiste. Noi, - non so se questo possa farle piacere - noi abbiamo sempre vissuto e sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo, ma non sappiamo, non vediamo, perché purtroppo questo maledetto lumicino piagnucoloso ci fa vedere soltanto quel poco a cui esso arriva; e ce lo facesse vedere almeno com'esso è in realtà! Ma nossignore: ce lo colora a modo suo, e ci fa vedere certe cose, che noi dobbiamo veramente lamentare, perbacco, che forse in un'altra forma d'esistenza non avremo più una bocca per poterne fare le matte risate. Risate, signor Meis, di tutte le vane, stupide afflizioni che esso ci ha procurate, di tutte le ombre, di tutti i fantasmi ambiziosi e strani che ci fece sorgere innanzi e attorno, della paura che c'ispirò!

(L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, cap. XIII, in *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1975, vol. I)

Luigi Pirandello, *Crisi d'identità*

“Uno, nessuno e centomila”, pubblicato a puntate sulla «Fiera

letteraria» nel biennio 1925-26, ebbe una lunghissima gestazione e avrebbe dovuto essere, nelle intenzioni dell'autore, un proemio alla sua produzione teatrale, mentre si rivelò quasi un riepilogo. Vi si mette a fuoco il concetto di realtà, che continuamente si relativizza a seconda dell'angolo visuale con cui essa viene inquadrata e che dipende anche dalla stato d'animo, sempre instabile, di chi la percepisce. Non è possibile quindi parlare di oggettività del reale, così come, di conseguenza, appare impossibile attribuire oggettività, quindi verità, al linguaggio che questa realtà cerca di comunicare. Ne consegue che l'unica realtà esistente è una realtà "a modo nostro".

Il protagonista del romanzo, Vitangelo Moscarda, detto Gengè, scopre di essere diverso da come aveva sempre creduto e riflettendo capisce che l'uomo non è, ma "appare" e che quindi l'individuo non è "uno", ma "centomila", nel senso che possiede tante personalità quante gli altri glie ne attribuiscono. Egli stesso, guardandosi allo specchio, constata che, per quanto sforzi faccia, si vede come estraneo; neppure la voce è più la sua e si chiede angosciosamente se chi gli sta di fronte, riflesso nello specchio, può avere un qualsiasi rapporto con lui («Egli poteva essere veduto, non vedermi. Era per me quello che io ero per gli altri, che potevo essere veduto e non vedermi»). Ma all'improvviso, proprio mentre l'angoscia appare incontenibile, arriva uno starnuto e una risata liberatoria, sì, ma che lo aliena del tutto dal reale: "E guardai nello specchio il mio riso di matto".

VII

Filo d'aria

Prima volli ricompormi, aspettare che mi scomparisse dal volto ogni traccia d'ansia e di gioja e che, dentro, mi s'arrestasse ogni moto di sentimento e di pensiero, così che potessi condurre davanti allo specchio il mio corpo come estraneo a me e, come tale, pormelo davanti.

- Sù, - dissi, - andiamo!

Andai, con gli occhi chiusi, le mani avanti, a tentoni. Quando toccai la lastra dell'armadio, ristetti ad aspettare, ancora con gli occhi chiusi, la più assoluta calma interiore, la più assoluta indifferenza.

Ma una maledetta voce mi diceva dentro, che era là anche lui, l'estraneo, di fronte a me, nello specchio. In attesa come me, con gli occhi chiusi.

C'era, e io non lo vedevo.

Non mi vedeva neanche lui, perché aveva, come me, gli occhi chiusi. Ma in attesa di che, lui? Di vedermi? No. *Egli poteva esser veduto, non vedermi.* Era per me quel che io ero per gli altri, che potevo esser veduto e non vedermi. Aprendo gli occhi però l'avrei veduto così come un altro?

Qui era il punto.

M'era accaduto tante volte d'infrontar gli occhi per caso nello specchio con qualcuno che stava a guardarmi nello specchio stesso. Io nello specchio non mi vedevo ed ero veduto; così l'altro, non si vedeva, ma vedeva il mio viso e si vedeva guardato da me. Se mi fossi sporto a vedermi anch'io nello specchio, avrei forse potuto esser visto ancora dall'altro, ma io no, non avrei più potuto vederlo. Non si può a un tempo vedersi e vedere che un altro sta a guardarci nello stesso specchio.

Stando a pensare così, sempre con gli occhi chiusi, mi domandai:

«È diverso ora il mio caso, o è lo stesso? Finché tengo gli occhi chiusi, siamo due: io qua e lui nello specchio, Debbo impedire che, aprendo gli occhi, egli diventi me e io lui. Io debbo vederlo e non essere veduto. È possibile? Subito com'io lo vedrò, egli mi vedrà, e ci riconosceremo. Ma grazie, tante! Io non voglio riconoscermi; io voglio conoscere lui fuori di me. È possibile? Il mio sforzo supremo deve consistere in questo: di non vedermi *in me*, ma d'essere veduto *da me*, con gli occhi miei stessi ma come se fossi un altro: quell'altro che tutti vedono e io no. Sù, dunque, calma, arresto d'ogni vita e attenzione!».

Aprii gli occhi. Che vidi?

Niente. *Mi* vidi. Ero io, là, aggrondato, carico del mio stesso pensiero, con un viso molto disgustato.

M'assalì una fierissima stizza e mi sorse la tentazione di tirarmi uno sputo in faccia. Mi trattenni. Spianai le rughe; cercai di smorzare l'acume

dello sguardo; ed ecco, a mano a mano che lo smorzavo, la mia immagine smoriva e quasi s'allontanava da me; ma smorivo anch'io di qua e quasi cascavo; e sentii che, seguitando, mi sarei addormentato. Mi tenni con gli occhi. Cercai d'impedire che mi sentissi anch'io tenuto da quegli occhi che mi stavano di fronte; che quegli occhi, cioè, entrassero nei miei. Non vi riuscii. Io *mi sentivo* quegli occhi. Me li vedevo di fronte, ma li sentivo anche di qua, in me; li sentivo miei; non già fissi su me, ma in se stessi. E se per poco riuscivo a non sentirmeli, non li vedevo più. Ahimè, era proprio così: io potevo vedermeli, non già vederli.

Ed ecco: come compreso di questa verità che riduceva a un giuoco il mio esperimento, a un tratto il mio volto tentò nello specchio uno squalido sorriso.

- Sta' serio, imbecille! - gli gridai allora. - Non c'è niente da ridere!

Fu così istantaneo, per la spontaneità della stizza, il cangiamento dell'espressione nella mia immagine, e così subito seguì a questo cambiamento un'attonita apatia in essa, ch'io riuscii a vedere staccato dal mio spirito imperioso il mio corpo, là, davanti a me, nello specchio.

Ah, finalmente! Eccolo là!

Chi era?

Niente era. Nessuno. Un povero corpo mortificato, in attesa che qualcuno se lo prendesse.

- Moscarda... - mormorai, dopo un lungo silenzio.

Non si mosse; rimase a guardarmi attonito.

Poteva anche chiamarsi altrimenti.

Era là, come un cane sperduto, senza padrone e senza nome, che un poteva chiamar *Flik*, e un altro *Flok*, a piacere. Non conosceva nulla, né si conosceva; viveva per vivere, e non sapeva di vivere; gli batteva il cuore, e non lo sapeva; respirava, e non lo sapeva; moveva le palpebre, e non se n'accorgeva.

Gli guardai i capelli rossigni; la fronte immobile, dura, pallida; quelle sopracciglia ad accento circonflesso; gli occhi verdastri, quasi forati qua e là nella cornea da macchioline giallognole; attoniti, senza sguardo; quel naso che pendeva verso destra, ma di bel taglio aquilino; i baffi rossicci che nascondevano la bocca; il mento solido, un po' rilevato.

Ecco: era così: lo avevano fatto così, di quel pelame; non dipendeva

da lui essere altrimenti, avere un'altra statura; poteva sì alterare in parte il suo aspetto: radersi quei baffi, per esempio; ma adesso era così; col tempo sarebbe stato calvo o canuto, rugoso e floscio, sdentato; qualche sciagura avrebbe potuto anche svisarlo, fargli un occhio di vetro o una gamba di legno; ma adesso era così.

Chi era? Ero io? Ma poteva anche essere un altro. Chiunque poteva essere, quello lì. Poteva avere quei capelli rossigni, quelle sopracciglia ad accento circonflesso e quel naso che pendeva verso destra, non soltanto per me, ma anche per un altro che non fossi io. Perché dovevo esser io, questo, così?

Vivendo, io non rappresentavo a me stesso nessuna immagine di me. Perché dovevo dunque vedermi in quel corpo lì come in un'immagine di me necessaria?

Mi stava lì davanti, quasi inesistente, come un'apparizione di sogno, quell'immagine. E io potevo benissimo non conoscermi così. Se non mi fossi mai veduto in uno specchio, per esempio? Non avrei forse per questo seguito ad avere dentro quella testa lì sconosciuta i miei stessi pensieri? Ma sì, e tant'altri. Che avevano da vedere i miei pensieri con quei capelli, di quel colore, i quali avrebbero potuto non esserci più o essere bianchi o neri o biondi; e con quegli occhi lì verdastri, che avrebbero potuto anche essere neri o azzurri; e con quel naso che avrebbe potuto essere diritto o camuso? Potevo benissimo sentire anche una profonda antipatia per quel corpo lì; e la sentivo.

Eppure, io ero per tutti, sommariamente, quei capelli rossigni, quegli occhi verdastri e quel naso; tutto quel corpo lì che per me era niente; eccolo: niente! Ciascuno se lo poteva prendere, quel corpo lì, farsene quel Moscarda che gli pareva e piaceva, oggi in un modo e domani in un altro, secondo i casi e gli umori. E anch'io... Ma sì! Lo conoscevo io forse? Che potevo conoscere di lui? Il momento in cui lo fissavo, e basta. Se non mi volevo o non mi sentivo così come mi vedevo, colui era anche per me un estraneo, che aveva quelle fattezze, ma avrebbe potuto averne anche altre. Passato il momento in cui lo fissavo, egli era già un altro; tanto vero che non era più qual era stato da ragazzo, e non era ancora quale sarebbe stato da vecchio; e io oggi cercavo di riconoscerlo in quello di ieri, e così via. E in quella testa lì, immobile e dura, potevo mettere tutti i pensieri

che volevo, accendere le più svariate visioni: ecco: d'un bosco che nereggiava placido e misterioso sotto il lume delle stelle; di una rada solitaria, malata di nebbia, da cui salpava lenta spettrale una nave all'alba; di una via cittadina brulicante di vita sotto un nembo sfolgorante di sole che accendeva di riflessi purpurei i volti e faceva guizzar di luci variopinte i vetri, le finestre, gli specchi, i cristalli delle botteghe. Scorgevo a un tratto la visione, e quella testa restava di nuovo immobile e dura, nell'apatico attontimento.

Chi era colui? Nessuno. Un povero corpo, senza nome, in attesa che qualcuno se lo prendesse.

Ma, all'improvviso, mentre così pensavo, avvenne tal cosa che mi riempì di spavento più che di stupore.

Vidi davanti a me, non per mia volontà, l'apatica attonita faccia di quel povero corpo mortificato scomporsi pietosamente, arricciare il naso, arrovesciare gli occhi all'indietro, contrarre le labbra in sù e provarsi ad aggrottar le ciglia, come per piangere; restare così un attimo sospeso e poi crollar, due volte a scatto per lo scoppio d'una coppia di starnuti.

S'era commosso da sé, per conto suo, a un filo d'aria entrato chi sa donde, quel povero corpo mortificato, senza dirmene nulla e fuori della mia volontà.

- Salute! - gli dissi.

E guardai nello specchio il mio primo riso da matto.

VIII

E dunque?

Dunque, niente: questo. Se vi par poco! Ecco una prima lista delle riflessioni rovinose e delle terribili conclusioni derivate dall'innocente momentaneo piacere che Dida mia moglie aveva voluto prendersi. Dico, di farmi notare che il naso mi pendeva verso destra.

RIFLESSIONI:

1° - *che io non ero per gli altri quel che finora avevo creduto d'essere per me;*

2° - *che non potevo vedermi vivere;*

3° - *che non potendo vedermi vivere, restavo estraneo a me stesso, cioè uno che gli altri potevano vedere e conoscere; ciascuno a suo modo; e io no;*

4° - *che era impossibile pormi davanti questo estraneo per vederlo e conoscerlo; io potevo vedermi, non già vederlo;*

5° - *che il mio corpo, se lo consideravo da fuori, era per me come un'apparizione di sogno; una cosa che non sapeva di vivere e che restava lì, in attesa che qualcuno se fa prendesse;*

6° - *che, come me Io prendevo io, questo mio corpo, per essere a volta a volta quale mi volevo e mi sentivo, così se Io poteva prendere qualunque altro per dargli una realtà a modo suo;*

7° - *che infine quel corpo per se stesso era tanto niente e tanto nessuno,*

che un filo d'aria poteva farlo starnutire, oggi, e domani portarselo via.

CONCLUSIONI:

Queste due per il momento:

1 ° - *che cominciai finalmente a capire perché Dida mia moglie mi chiamava Gengé;*

2° - *che mi proposi di scoprire chi ero io almeno per quelli che mi stavano più vicini, così detti conoscenti, e di spassarmi a scomporre dispettosamente quell'io che ero per loro.*

(Luigi Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*, cap. VII e VIII, in *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 1975)

Th. Mann, Digressione sul senso del tempo

Thomas Mann, morto nel 1955, scrisse La montagna incantata utilizzando le impressioni ricevute in un sanatorio di Davos (Svizzera), dove si era recato per far visita alla moglie, durante -

scrive - “tre brevi settimane, ma sufficienti a farmi un’idea dei pericoli che i giovani (e la tubercolosi è una malattia dei giovani) vi potevano correre”. In doloroso contrasto col mondo della pianura, luogo della sanità e della non consapevolezza, il popolo della montagna, quel mondo di ammalati, organizzati dalla mattina alla sera da un regolamento inflessibile che contempla tutta una serie di appuntamenti tanto rigidi quanto “disumani”, vive in attesa di “scomparire di nascosto”, come “quando si sogna e si sa di sognare e si vorrebbe svegliarsi e non si può” .

L’A. stesso dice che questo è “un romanzo del tempo in due sensi: anzitutto sul piano storico, in quanto cerca di delineare l’interiore immagine di un’epoca, quella dell’anteguerra europeo; in secondo luogo, però, perché suo argomento è il tempo puro, e questo oggetto è trattato non solo come esperienza del protagonista, ma anche in sé e per se stesso. Il libro stesso è ciò che narra; mentre infatti descrive l’ermetico incantamento del suo giovane eroe verso un mondo fuori del tempo, aspira a sua volta, con i suoi mezzi artistici, all’annullamento del tempo mediante il tentativo di conferire, in ogni istante, piena presenza al mondo ideale e musicale che esso abbraccia e di stabilire un magico nunc stans”

Nei brani che proponiamo l’argomento tempo è più esplicito, in un certo senso didascalico: nel primo il protagonista disserta sulla percezione del tempo, che secondo lui dipende dall’“acclimarsi”, ossia da quel particolare stato d’animo che appiattisce gli avvenimenti e contrae il tempo. Nel secondo brano si fa un discorso di tipo scientifico (il tempo è una funzione dello spazio?) e filosofico-religioso (“Il tempo un mistero,... irreali, onnipotente”).

In fondo è una curiosa faccenda questo acclimarsi in un luogo nuovo, questo sia pure faticoso adattamento, questa assuefazione, alla quale uno si sottopone quasi per amore di essa e con la

precisa intenzione di abbandonarla, appena sia terminata o almeno poco dopo, e di ritornare alle condizioni di prima. La si inserisce come interruzione o intermezzo nel corso principale della vita, e precisamente a scopo di "ricreazione", vale a dire di un rinnovante, sconvolgente esercizio dell'organismo che era in pericolo e già sul punto di viziarsi, d'infiacchire, di intorpidirsi nella disarticolata monotonia della vita quotidiana. Ma da che dipende questo rilassamento, questo intorpidimento, quando da troppo tempo la norma non sia stata sospesa? Non tanto dalla stanchezza fisico-psichica e dal logorio a causa delle esigenze della vita (qui basterebbe il riposo come rimedio ricostituente); ma piuttosto da un fatto psichico, dall'esperienza del tempo, che nell'ininterrotta uniformità rischia di andar perduta, ed è così affine e legata al sentimento stesso della vita che l'una non può affievolirsi senza che anche l'altro non sia miseramente pregiudicato. Intorno alla natura della noia circolano varie opinioni errate. In complesso si crede che il fatto di essere interessante e la novità del contenuto "facciano passare", cioè accorcino il tempo, mentre il vuoto e la monotonia ne rallentino e ostacolino il corso. Ciò non è punto esatto. Può darsi che la monotonia e il vuoto allunghino e rendano "noiosi" il momento e l'ora, ma i grandi e grandissimi periodi di tempo li accorciano e volatilizzano addirittura fino all'annullamento. Viceversa un contenuto ricco e interessante può certo abbreviare e sveltire l'ora e magari anche il giorno, ma portato a misure più vaste conferisce al corso del tempo ampiezza, peso, solidità, di modo che gli anni pieni di avvenimenti passano più adagio di quelli poveri, vuoti, leggeri che il vento sospinge e fa dileguare. A rigore, dunque, quella che chiamiamo noia è piuttosto un morboso accorciamento del tempo in seguito a monotonia: lunghi periodi di tempo, se non si interrompe l'uniformità, si restringono in modo da far paura; se un giorno è come tutti, tutti sono come uno solo; e nell'uniformità perfetta la più lunga vita sarebbe vissuta come fosse brevissima e

svanirebbe all'improvviso. Assuefarsi significa lasciar addormentare o almeno sbiadire il senso del tempo; e se gli anni giovanili sono vissuti lentamente e la vita successiva invece si svolge e corre sempre più veloce, anche questo è da attribuire all'assuefazione. Noi sappiamo benissimo che intercalando assuefazioni nuove e diverse adottiamo l'unico rimedio che serva a trattenere la vita, a rinfrescare il nostro senso del tempo, e così il nostro sentimento del vivere si rinnova. Questo è lo scopo di chi cambia aria e luogo, di chi va ai bagni, di chi si ricrea con diversivi ed episodi. I primi giorni di un nuovo soggiorno hanno un andamento giovanile, cioè ampio ed energico... vanno da sei a otto. Poi, via via che uno "si acclima", nota che man mano si accorciano; chi è attaccato o, meglio, si vorrebbe attaccare alla vita, avvertirà con orrore come i giorni ridiventino leggeri e si mettano a scivolar via; e l'ultima settimana, poniamo di un mese, vola con rapidità paurosa. Vero è che il senso del tempo così rinfrescato perdura al di là dell'intervallo, e quando si ritorna alla norma si fa sentire ancora: i primi giorni dopo il mutamento sono vissuti con nuova larghezza giovanile, ma soltanto pochi pochi; nella norma infatti ci si inserisce molto più presto che nella sua interruzione, e il senso del tempo dove è già stanco a causa dell'età o - indizio di originaria debolezza vitale - non era mai molto sviluppato, si riaddormenta molto rapidamente, e dopo sole ventiquattr'ore è come se non si fosse mai partiti e il viaggio fosse stato il sogno di una notte.

Queste osservazioni sono inserite qui soltanto perché il giovane Hans Castorp aveva in mente qualcosa di simile quando, dopo qualche giorno, disse a suo cugino {guardandolo con gli occhi arrossati):

«È proprio strano come il tempo in una località nuova sia lungo da principio. Cioè... Ovviamente non intendo dire che mi annoio, anzi posso affermare che mi diverto un mondo. Ma se mi volto, ossia allo sguardo retrospettivo, capisci? mi sembra di essere

quassù chi sa da quanto, e risalendo a mio arrivo, quando non avevo capito che ero arrivato e tu dicesti: "Scendi pure!" (ricordi?), mi pare un'eternità. Ciò non ha assolutamente nulla a che vedere con la misurazione o, in genere, col ragionamento, è una cosa che si sente. Certo sarebbe sciocco dire: "Credo di essere qui già da due mesi", sarebbe assurdo. Posso dire soltanto: "Da molto tempo" .»

«Già» replicò Joachim, col termometro in bocca. «Ne ho un vantaggio anch'io, da quando sei qui, posso, dirò così, tenermi stretto a te». E Castorp rise che Joachim lo dicesse così semplicemente, senza spiegazioni.

[...]

Che cos'è il tempo? Un mistero,... irreali, onnipotente. Una condizione del modo fenomenico, un movimento unito e mescolato all'esistenza dei corpi nello spazio e al loro moto. Ma non ci sarebbe tempo se non ci fosse moto? Né moto se non ci fosse tempo? Interroga pure! E' il tempo una funzione dello spazio? O viceversa? O sono entrambi identici? Continua a domandare! Il tempo è attivo, è di natura verbale, produce. Che cosa produce? Il mutamento. Oggi non è ieri, qui non è là, perché frammezzo c'è il movimento. Ma siccome il movimento, sul quale si misura il tempo, è circolare, in sé conchiuso, questo è un moto e un mutamento che quasi ad ugual ragione si potrebbe definire quiete o ristagno; perché l'ieri si ripete continuamente nell'oggi, il là nel qui. Siccome poi nemmeno con gli sforzi più disperati si riesce a configurarsi un tempo finito e uno spazio finito, si è deciso di "pensare" eterni e infiniti il tempo e lo spazio, evidentemente opinando che ciò riesca, se non benissimo, almeno un po' meglio. Ma porre l'eterno e l'infinito non significa distruggere col calcolo logico tutto ciò che è limitato e finito, ridurlo relativamente a zero? E' possibile una

successione nell'eterno, un giustapposizione nell'infinito? Come si conciliano concetti quali distanza, moto, mutamento o soltanto l'esistenza di corpi limitati nell'universo, con le ipotesi di ripiegamento dell'eterno e dell'infinito? Chiedilo pure.

Thomas Mann, *La montagna incantata*, Milano, Casa Editrice Corbaccio, 1992, cap. VI)

Bibliografia essenziale

Per una visione complessiva del concetto di tempo vedi l'*Enciclopedia Einaudi*, vol. XIII, alla voce Tempo/Temporalità, Torino, Einaudi, 1977, mentre una visione d'insieme sulla relatività è di grande utilità L. Geymont, *Storia del pensiero filosofico e scientifico. Il Novecento*, Garzanti, Milano, 1996. pp. 448-471. Per Storia può aiutare F. Furet, *Il quantitativo in storia*, in "Fare storia", a cura di J. Le Goff e P. Nora, Torino, Einaudi, 1981, mentre un'idea della complessità della scansione del tempo storico si ha attraverso M. Foucault, *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli, 1972.

Degli autori italiani che abbiamo citato è ovvio che bisogna conoscere direttamente almeno le opere principali. Per approfondire proponiamo i saggi di:

- L. Nanni, *Leggere Svevo*, Bologna, Zanichelli, 1974
- R. Barilli, *La linea Pirandello-Svevo*, Milano, Mursia, 1972
- R. Barilli, *Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986
- E. Gioanola, *Pirandello e la follia*, Genova, Il Melangolo, 1983
- C. Salinari, *La coscienza della crisi*, in «Miti e coscienza del decadentismo italiano», Milano, Feltrinelli, 1960 (7^a edizione)
- A.P. Mundula, *Pirandello e le violazioni del proibito*, Roma, Lucarini, 1986
- E. Lauletta, *Come leggere «Il fu Mattia Pascal»*, , Milano, Mursia, 1986
- C. Musatti, *Struttura della persona nell'opera di Pirandello*, «Cinema nuovo», agosto, 1981

APPENDICE

GLOSSARIO
di termini relativi al concetto di
TEMPO NEL CINEMA E NELLA LETTERATURA
a cura di **Giovanni Lischio**

ACRONIA: assenza di relazione, sia causale che temporale, tra *storia* e *discorso* (v.). Vi corrisponde la figura della *sillessi* (v.).

ADESSO DELLA STORIA: collocazione degli eventi e degli esistenti (= *storia*) al passato, al presente o al futuro.

ADESSO DEL DISCORSO: passaggio dal tempo passato della *storia*, al presente della narrazione (comunemente detto *presente storico*).

ADESSO DELL'IO PERSONAGGIO: momento della *storia*, secondo il punto di vista del personaggio (d'ora in poi abbreviato con p.d.v.).

ADESSO DEL NARRATORE: momento del *discorso*, secondo il p.d.v. del narratore.

AGGANCIO CRONOLOGICO: modo in cui, introdotta nel *discorso* un'*analessi* (v.), si svelano fatti e azioni del passato.

AMBIENTE : uno dei due elementi in cui si divide l'*esistente* (v.). L'altro è il *personaggio* (v.). Si caratterizza per la mancanza di influsso sull'*intreccio* (v.) e può essere inteso come tempo (di un film o di un romanzo si dice comunemente che è *ambientato* in un determinato secolo o anno), oppure come spazio. In quest'ultimo senso, viene suddiviso in molte sottoclassi: simbolico, ironico, irrilevante ecc. Le più comuni sono l'ambiente esterno (o *naturale*) e quello interno (o *paese del cuore*). Per R.Barthes l'ambiente è subordinato all'intreccio e al personaggio. La sua funzione è quella di esprimere o di riflettere lo stato d'animo dei personaggi.

ANACRONIA : facoltà, di cui dispone il *discorso*, di manipolare il *tempo della storia* (indicato d'ora in poi con TS), facendole fare salti all'indietro (= *analessi*) o in avanti (= *prolessi*).

ANACRONIA ESTERNA : collocazione dell'inizio e della fine di una anacronia all'*esterno*, cioè prima dell'ADESSO.

ANACRONIA INTERNA : collocazione dell'inizio di una anacronia

all'*interno*, cioè dopo dell'ADESSO.

ANACRONIA MISTA : collocazione dell'inizio di una anacronia prima, e della fine dopo, dell'ADESSO.

ANACRONIA ETERODIEGETICA : anacronia interna che non ha rapporti con la *storia* interrotta.

ANACRONIA OMODIEGETICA : anacronia interna che interferisce con la *storia*.

ANALESSI : salto indietro della *storia*.

ANALISI INTERNA . resoconto, fatto con parole proprie dal narratore, di ciò che compiono o pensano i personaggi.

ANTICIPAZIONE : sinonimo di *prolessi* (v.).

ANTISTORIE : modo anticonvenzionale, proprio della narrativa e del cinema moderno, di costruire gli intrecci liberamente, senza essere vincolati alla soluzione *unica* della tradizione classica. Il suo contrario è *storie* (v.).

ATTI DI PAROLE : teoria del filosofo inglese J.Austin, secondo il quale le frasi pronunciate dai personaggi sono veri e propri atti, al pari delle azioni che essi compiono. Si chiamano, rispettivamente: *locuzione*, *ilocuzione*, *perlocuzione* (v.). Servono a riconoscere quando è il *narratore* (v.) a rivolgersi al *narratario* (v.), o quando sono i personaggi a parlare fra di loro.

AUTOINCLUSIONE . espediente della *cornice* nella narrativa, della *dissolvenza* o di altri effetti nel cinema, per segnalare la presenza di una storia all'interno di un'altra.

BUONA FORMA : criterio, fondato sul concetto di *naturalizzazione* (v.), che consente di definire un testo "narrativa" e non qualcosa d'altro. Più che qualità estetiche (bello/brutto), deve possedere qualità logiche, ossia deve disporre di *un metodo*, *di un modello*, *di tassonomie* (v.), *di tempestività*.

CAUSALITA' : uno dei principi informatori della narrativa e del cinema classico, in base al quale gli eventi vengono disposti in un testo secondo un rapporto di causa/effetto.

CODICE ERMENEUTICO : chiave interpretativa - secondo R.Barthes - dei riferimenti e dei pensieri della mente dei personaggi, esposti nei romanzi ottocenteschi in forma *ordinata* (cioè secondo la logica della domanda/risposta).

CODICE REFERENZIALE : insieme dei valori e delle nozioni comuni che hanno la loro origine nell'esperienza umana. Si chiama *referenziale* perché è riferito al mondo reale. Viene anche detto *gnomico o culturale*.

COGNIZIONE : ciò che si presenta - già tradotto in parole - nella mente dei personaggi. Si oppone a *percezione* (v.).

COERENZA : necessità di mantenere gli stessi personaggi nel passaggio da un'azione o da un avvenimento all'altro.

COMMENTO : è di due tipi, implicito (o *ironico*) ed esplicito. Il commento esplicito sulla *storia*, a sua volta, ha tre modalità : *interpretazione, giudizio, generalizzazione* (v.). Quello sul *discorso* si chiama invece *narrazione autocosciente* (v.).

COMPLETAMENTO : operazione mentale con cui lo spettatore/lettore completa le lacune presenti in un testo filmico o letterario. L'argomento è di grande interesse teorico perché coinvolge i concetti di *verosimiglianza* (v.) e di *coerenza*.

CONTINGENZA : concetto in parte opposto a quello di *causalità* e si riferisce a qualcosa che non è stato ancora verificato.

CRESCITA NON CRONICIZZATA : rapporto di contemporaneità fra due sequenze, in modo che in entrambe il tempo scorra alla stessa velocità. Di conseguenza, nel passaggio da un sotto-intreccio all'altro le azioni e gli avvenimenti successivi non vengono registrati.

DIEGESI : secondo Platone indica la narrazione *mediata*, condotta cioè

da un narratore, e si caratterizza per l'uso del *discorso indiretto*.

DISCORSO : una delle due componenti essenziali di ogni narrativa, l'altra è la *storia* (v.) Indica i modi con cui l'arte trasforma la realtà, mettendola in *discorso* mediante gli enunciati. Da qui il nome (si ricordi che nelle vecchie grammatiche si parla di 9 parti del *discorso* :articolo, nome, aggettivo ecc.).

DURATA : altro rapporto fra TS e TD, definito in base alla velocità, che dà luogo a 5 diverse tipologie : *riassunto, ellissi, scena, estensione, pausa* (v.).

ELLISSI : una delle 5 possibilità della *durata*. Consiste nell'eliminazione degli eventi intermediari fra un'azione e l'altra e corrisponde a una *prolessi* o a una *analessi* prive di *aggancio cronologico*. In essa il tempo del *discorso* è uguale a zero ($TD = 0$). Non va confuso con lo *stacco* (v.).

ENUNCIATO ACRONICO O GNOMICO : espressione di tipo sentenzioso (es. La vita è dura) sganciata dal TD.

ENUNCIATO NARRATIVO : qualunque espressione (verbale, grafica, coreografica..) che sia a) compiuta b) analizzabile in frasi, segni, immagini ecc. c) *non narrata*, nel senso che non vi sono riferimenti all'emittente, al destinatario, al contesto. E' di due tipi : *di processo* e *di stasi* (v.).

ENUNCIATO DI PROCESSO : enunciato in cui si compie o si verifica qualcosa. Si manifesta nelle forme del *fare* e dell'*avvenire* e può raccontare (= *diegesi*) oppure rappresentare (= *mimesi*, v.).

ENUNCIATO DI STASI : enunciato che descrive l'esistenza di oggetti e si esprime nei modi dell'*essere*. Può rivelare l'identità o le qualità di ciò che esiste.

ENUNCIAZIONE NARRATIVA : ogni espressione *narrata* (o mediata) che, diversamente dall'*enunciato*, contiene riferimenti al contesto e rivela la presenza dell'emittente e del destinatario, grazie all'uso del discorso diretto e indiretto.

EPISTEME: modo di pensare che caratterizza - secondo Foucault - una determinata età.

ESISTENTE : uno dei due elementi - l'altro è l'*evento* (v.) - in cui si articola la *forma del contenuto* (v.). L'esistente, ossia ciò che esiste, è costituito dai *personaggi* (v.) e dall'*ambiente*.

ESPOSIZIONE : consuetudine, propria della narrativa dell'Ottocento, di collocare le informazioni sugli elementi della *storia* all'inizio di un romanzo. Nota anche come *riassunto in un boccone solo* (v.), è oggi sostituito dall'*aggancio cronologico* e in tale modo si attribuisce all'*analessi* la funzione, appunto, di esporre, riassumere, riferire.

ESTENSIONE: una delle 5 possibilità della *durata* e consiste nelle tecniche volte a rendere il tempo del *discorso* più lungo rispetto al tempo della *storia* (TD > TS). Il cinema utilizza il rallentamento (ripresa a 72 fotogrammi al secondo e proiezione alla velocità di 24), oppure la sovrapposizione delle immagini (o dissolvenza incrociata: mentre un'immagine scompare, cede il posto alla nuova che si forma).

EVENTO: elemento che, insieme all'*esistente*, determina la *forma del contenuto* (v.) della *storia* e si articola in *azioni* (quando il personaggio è un *agente*, cioè compie un'azione) e in *avvenimenti* (quando il personaggio è un *paziente*, cioè subisce un'azione).

FABULA: secondo i formalisti russi, indica la totalità dei materiali narrativi utilizzati in un testo (= *storia*), indipendentemente dall'ordine in cui vengono poi disposti nell'*intreccio* (v.).

FLASHBACK: termine cinematografico approssimativamente corrispondente all'*analessi*

FLASHFORWARD : termine cinematografico approssimativamente corrispondente alla *prolessi*.

FLASHBACK PARZIALE O SFASATO: tipo particolare di flashback, utilizzabile solo nei film sonori, consistente nel mantenere la presente l'immagine visiva e al passato il sonoro, e viceversa. L'impiego più comune di tale tecnica è rappresentato dalla *voce fuori campo*, o *voce*

off.

FLUSSO DI COSCIENZA : locuzione coniata da W. James per descrivere la caratteristica di certa narrativa del '900 (Joice, Woolf, Svevo...), in cui il narratore si astiene dal selezionare e ordinare i pensieri dei personaggi. Ne deriva che lo stile, anziché essere *rettilineo* come nella tradizione classica, è *fluttuante* (da cui il nome di *flusso di coscienza*). Della tendenza si è poi impadronito il cinema (es. *L'anno scorso a Mariembad* di A. Resnais), sia pure in forma limitata.

FORMA DEL CONTENUTO : relazione tra gli *eventi* (azioni e avvenimenti) e gli *esistenti* (personaggi e ambiente).

FORMA DEL DISCORSO : struttura o *ordine* (v.) che una narrativa assume una volta che la *storia* viene trasformata in *discorso*. Si dice pertanto che una narrativa ha *forma normale* quando non usa *analessi e prolessi*, e che è in *forma di anacronia* quando invece le utilizza.

FREQUENZA : altro rapporto fra TS e TD e indica *quante volte* in una narrativa viene ripetuto un racconto. Quest'ultimo, in base al numero di volte, può essere : *singolativo* quando un singolo episodio della storia viene messo in discorso una singola volta; *singolativo-multiplo* quando un episodio, che si ripete tante volte ma in momenti diversi della storia, viene messo altrettante volte in discorso; *ripetitivo*, quando un episodio della storia viene messo in discorso ripetute volte; *iterativo*, quando molti episodi della storia vengono messi in discorso una sola volta.

FUNTORE : termine usato da W. Propp per indicare chi, nelle fiabe, svolge una stessa *funzione*. Il *funto* può essere indifferentemente una persona, un animale o una cosa.

GENERALIZZAZIONE : spiegazione che nella narrativa tradizionale occorre dare al lettore quando un fatto era considerato improbabile rispetto alle aspettative culturali comuni. Di conseguenza, si ricorreva a delle massime o verità *generali* (da cui il nome) in grado di fornirne la spiegazione. E' detta anche *motivazione* (v.).

GIUDIZIO : voce del narratore esplicito che, nella *storia*, dà valutazioni di ordine morale.

ILLOCUZIONE : uno degli aspetti degli *atti di parole* consistente nel *fine* per cui si pronuncia una frase. Per es. l'illocuzione sottesa nell'enunciato " Andiamo al cinema! " è l'*invito*.

INFERENZA : è la capacità di deduzione (e di *completamento*) delle parti mancanti in un testo attribuita al lettore/spettatore. A quest'ultimo si chiede pure di saper dedurre i pensieri della mente dei personaggi che vengono solo fatti vedere sullo schermo.

INFRALEGGERE : traduzione dell'inglese *reading out*, indica l'abilità del lettore/spettatore non solo di *leggere* (v.) ma di cogliere in profondità, *fra un livello e l'altro*, la ricchezza di significati presenti in un testo.

INTERPRETAZIONE : voce del narratore esplicito che interviene per spiegare o chiarire qualche elemento della *storia*.

INTRADIEGESI : diegesi nella diegesi o racconto nel racconto. Es. *Effetto notte* di F. Trouffaut, all'interno del quale è contenuto il film *Vi presento Pamela*; oppure lo scorrere di immagini televisive all'interno di una scena di un film fino a far coincidere, a volte, i bordi di due schermi. E' detta anche *narrativa a cornice* (v.).

INTRECCIO : ordine crono-logico (o *logica del tempo*) secondo cui i materiali narrativi vengono disposti in un racconto. Come tale si oppone a *fabula* e, a seconda della logica temporale utilizzata, si parla di *intreccio di rivelazione*, proprio della narrativa moderna (v.), e di *intreccio di risoluzione*, tipico della narrativa tradizionale (v.). In inglese si dice *plot*.

LEGGERE : livello superficiale di interpretazione delle immagini e di comprensione degli enunciati verbali. Non si tratta di una abilità spontanea, ma acquisita culturalmente. Si oppone a *infraleggere*.

LOCUZIONE : aspetto o formazione *grammaticale* di un enunciato. Detto in altro modo, è la frase formata secondo le regole grammaticali.

MAC-GUFFIN : vocabolo coniato da A. Hitchcock per definire qualunque *oggetto* che, pur svolgendo una funzione importante e insostituibile

per lo sviluppo dell'*intreccio*, non è mai assimilabile a un *personaggio*.

MIMESI : termine, opposto a *diegesi*, con cui Platone indica prevalentemente il dialogo, o rappresentazione priva di narratore, e si caratterizza per l'impiego del *discorso diretto*.

MONOLOGO INTERIORE : espressione, introdotta da Dumas padre, tradizionalmente intesa come sinonimo di *flusso di coscienza*. Oggi si preferisce distinguere tra i due termini, riferendo il primo *non* a tutti i pensieri, ma *solo* a quelli che si presentano alla mente dei personaggi già trasformati in parole.

MONOLOGO NARRATO : ulteriore classificazione, con cui si indica il discorso diretto libero relativo ai personaggi. Quello relativo al narratore si chiama invece *resoconto narrativo* (v.).

MONTAGGIO-SEQUENZA : modo con cui il cinema ha risolto il problema del *riassunto* (v.) ricorrendo ai calendari che si sfogliano, alle date scritte in sovrimpressione, alla voce fuori campo. Più recentemente, è stata introdotta la tecnica della successione rapida di inquadrature le quali, grazie all'ausilio della musica, mostrano al pubblico gli elementi salienti di una determinata sequenza o di un avvenimento.

MOTIVAZIONE : sinonimo di *generalizzazione*, consiste in una spiegazione *motivata* di ciò che - nell'opinione pubblica - è ritenuto improbabile o inverosimile.. E' connessa, pertanto, ai concetti di *naturalizzazione* e di *verosimiglianza* (v.).

NARRATIVA : qualunque struttura (verbale, cinematografica, pittorica ecc.) formata da un insieme di *storia* e *discorso*. E' paragonabile al *segno* (v.).

NARRATIVA A CORNICE : racconto nel racconto o *intradiegesi*, la cui caratteristica è di porre l'ADESSO del *discorso* in un tempo passato.

NARRATIVA MODERNA : modo di costruire l'*intreccio* basandolo sulla *rivelazione* degli eventi (fatti e azioni, cioè, non vengono risolti ma solo rivelati). La narrativa moderna, di conseguenza, è incentrata sui personaggi.

NARRATIVA TRADIZIONALE : strutturazione dell'*intreccio* incentrato sulla *risoluzione* degli eventi. La narrativa tradizionale, pertanto, ordina i fatti e le azioni secondo una duplice logica : della *distribuzione* (da un prima verso un poi, e da una causa verso l'effetto) e della *probabilità* (ciò che all'inizio è possibile, alla fine diventa necessario).

NARRATOLOGIA : scienza che studia le narrative.

NARRAZIONE AUTOCOSCIENTE : voce del narratore esplicito che commenta non la *storia* ma il *discorso*.

NATURALIZZAZIONE : operazione con cui vengono fatte proprie, dallo spettatore/lettore, le convenzioni narrative. Tale operazione coinvolge l'uomo nella sua totalità biologico-culturale, nel senso della coppia *natura/cultura* di Lévi-Strauss. Richiama il concetto di *verosimiglianza*.

NORMA MIMETICA TEMPORALE : regola secondo cui nelle *scene*, sia del teatro che del cinema, TS e TD coincidono.

NUCLEI : parti *determinanti* della trama di un testo, quelle cioè che non si possono togliere senza sconvolgere l'intreccio. Si oppongono ai *satelliti* (v.) e sono paragonabili alle proposizioni in una frase.

ONNIPRESENZA : capacità del narratore di essere presente ora in un luogo, ora in un altro dello spazio narrativo. Si distingue, come concetto, dall'*onniscienza* (v.).

ONNISCENZA : potere del narratore di conoscere sia l'esito degli eventi che i pensieri della mente dei personaggi. E' da precisare che l'*onniscienza* del narratore non implica necessariamente la sua *onnipresenza*, e viceversa.

OPINIONE : *atto di parola* dell'autore che esprime pareri solo sul mondo reale, non su quello fittizio della *storia*. L'opinione, quindi, è la spia per individuare la presenza dell'autore.

ORDINE : primo dei tre rapporti tra TS e TD. La struttura del racconto che ne deriva si chiama, appunto, ordine o *forma del discorso*. Gli altri

due rapporti fra TS e TD sono la *durata* e la *frequenza*.

PAUSA : una delle 5 possibilità della *durata* e consiste nel tenere fermo il TS, intanto che il narratore (nella narrativa tradizionale) o un personaggio (in quella moderna) fa una descrizione.

PERCEZIONE : ciò che si presenta nella mente dei personaggi, senza che venga tradotto in parole. E' l'opposto di *cognizione*.

PERLOCUZIONE : *atto di parola* rivolto all'interlocutore per realizzare il fine (*illocuzione*) per cui si formula una frase (*locuzione*).

PERSONAGGIO : primo elemento degli *esistenti*. L'altro è l'*ambiente*. All'interno della narrativa tradizionale è definito come una *funzione* dell'intreccio, ossia è visto in funzione di quello che *fa* e non di quello che è. Nella narrativa moderna si attribuisce invece un valore autonomo al personaggio, al quale viene subordinato lo stesso intreccio. Definibile come l'insieme dei *tratti* (v.), il suo statuto è quello di essere *presente* nella scena e di incidere sull'azione. Cosa, quest'ultima, che invece non fa l'*ambiente*.

PERSONAGGIO A TUTTO TONDO : mutuato dalla scultura, il termine indica il personaggio dotato di una pluralità di *tratti* che si lascia osservare da tutte le parti, svelando ogni volta un aspetto nuovo. Ciò spiega, in parte, il meccanismo psicologico che spinge lo spettatore/lettore alla richiesta e al consumo di narrative seriali.

PERSONAGGIO PIATTO : paragonabile al bassorilievo, denota il personaggio fornito di un numero limitato di *tratti*, a volte uno solo, così che si può facilmente vedere (in quello che fa) e prevedere (in quello che farà).

p.d.v. vedi PUNTO DI VISTA

POETICA IN SENSO LATO : teoria che descrive (e valuta) sia i generi e le opere realizzate nei vari campi dell'arte, sia la produzione dei singoli autori. Vi è quindi una poetica del cinema o della letteratura, così come esiste la poetica di Antonioni o di Dante. La poetica in senso lato non serve a capire se le opere *siano o non siano dei capolavori*, ma a

spiegare perché per es. *Deserto Rosso* non è un film neorealistico, o perché *La Divina Commedia* non è un poema cavalleresco.

POETICA IN SENSO STRETTO : scienza della narrazione che ha come oggetto il *discorso* che, a sua volta, studia i modi secondo cui la realtà viene trasformata in arte.

PORTATA DI UNA ANACRONIA : indica il tempo che passa tra l'ADESSO della *storia* e l'inizio di una anacronia.

PRESENTE EPICO : uso del presente per narrare il passato. E' detto anche *presente storico*.

PROLESSI : salto in avanti della *storia*.

QUADRO FISSO : si ha quando le inquadrature si susseguono, mentre l'immagine resta la stessa. E' la modalità di cui dispone il cinema per effettuare una *descrizione* vera e propria

RESOCONTO NARRATIVO : discorso indiretto libero (o *analisi interna*) riferito al narratore. Si oppone a *monologo narrato*.

RETROSPEZIONE : sinonimo di *analessi*.

RIASSUNTO IN UN BOCCONE SOLO : locuzione corrispondente a *esposizione*.

RIASSUNTO : la prima delle 5 manifestazioni della *durata* in cui il TD è minore del TS (TD < TS). Il riassunto è una manifestazione della voce del *narratore*, diversamente dall'*ellissi* in cui il salto di tempo non è accompagnato da commento.

SATELLITI : parti *secondarie* della trama di un testo, la cui funzione è di completare i *nuclei* e non di modificare la struttura dell'*intreccio*.

SCENA : una della 5 possibilità della *durata*. In essa il tempo del *discorso* e il tempo della *storia* coincidono (TD = TS).

SEGNO : l'unione di *significante* e di *significato* (v.) che, insieme,

trasmettono un messaggio da un emittente a un ricevente a condizione che in comune abbiano un codice. Es. *la fede nuziale* non è il matrimonio ma il suo *segno*, la cui prima faccia, il *significante* (v.), con la sua immagine visiva comunica che si tratta di un anello, di solito d'oro, infilato nell'anulare della mano sinistra; l'altra faccia, il *significato* (v.), con la sua immagine mentale indica che chi lo porta è una persona sposata.

SELEZIONE : processo di inclusione/esclusione della realtà che nessuna narrativa può mai rappresentare per intero.

SEQUENZA CRONOLOGICA : successione degli *eventi* secondo la logica del *tempo* (v.).

SIGNIFICANTI : in semiologia, una della due facce del *segno*, quella legata alle immagini sonore e portatrice del senso letterale. In narratologia, i tre elementi (azioni, persone e luoghi) che rappresentano i tre corrispondenti *significati* (v.) narrativi (eventi, personaggi e ambienti).

SILLESSI : relazione non grammaticale, ma soltanto *logica*, tra il soggetto e il suo predicato. Es. "La gente si *riversavano* per le strade". Corrisponde all'*acronia* e viene detta anche *construtio ad sententiam*, o costruzione a senso.

TD vedi TEMPO DEL DISCORSO

TS vedi TEMPO DELLA STORIA

STACCO : taglio e incollaggio del bordo finale e iniziale di due inquadrature che poi, alla visione, risultano giustapposte. L'operazione, che viene compiuta in sede di montaggio, non corrisponde all'*ellissi*, perché non mette in disordine il *tempo* (non lo sposta avanti e indietro) ma segnala un vuoto, simile allo spazio vuoto o agli asterischi di un testo scritto.

STORIA : uno dei due aspetti - l'altro è il *discorso* - di cui si compone ogni narrativa. Rappresenta l'insieme dei materiali narrativi (o contenuto) non ancora messi in *discorso*. In linguaggio cinematografico, tutti i metri di pellicola girati dal primo all'ultimo ciak in attesa di essere

montati.

STORIE : opposte a *antistorie*, rappresentano il modo classico di realizzare gli intrecci secondo una linea di scelte *obbligate*, in vista dello scioglimento finale. La logica narrativa delle *storie* può essere sintetizzata dal detto " da cosa nasce cosa".

TASSONOMIA : criterio per classificare sia le microstrutture narrative (cioè gli elementi dell'*intreccio* e la loro organizzazione) che le macrostrutture (cioè la tipologia e il raggruppamento degli *intrecci*).

TEMPO : modo comune di concepire la successione degli *eventi* secondo la triplice scansione di passato, presente e futuro.

TEMPO DEL DISCORSO : manipolazione del *tempo della storia* (v.) che, in relazione al tipo di *intreccio* prescelto, viene normalmente messo in disordine mediante l'uso di *analessi*, *prolessi*, *ellissi* ecc.

TEMPO PSICOLOGICO : organizzazione della temporalità secondo la logica della narrativa articolata in *tempo* e *discorso*.

TEMPO DELLA STORIA : distribuzione dei materiali narrativi in successione lineare, ossia da un *prima* verso un *poi* e da una *causa* all'*effetto*.

TEMPO VERBALE : uso normativo del tempo secondo le regole grammaticali di una determinata lingua.

TOPICALIZZAZIONE : collocazione in posizione *forte* (all'inizio e alla fine) di elementi di una frase, o di inquadrature di una scena che, così, vengono particolarmente evidenziati e valorizzati.

TRATTO : qualità specifica che identifica un personaggio.

UR-TESTO : dal tedesco *ur-test*, testo primitivo o originale che diventa *significante* quando la triade *azioni-persone-luoghi* viene messa in relazione con la corrispondente triade *eventi-personaggi-ambiente*

VEROSIMIGLIANZA: convenzione secondo cui lo spettatore/lettore

accetta come *reale* nell'arte ciò che nella realtà è solo *probabile*. La nozione di *verosimiglianza*, che risale a Platone e si connette al concetto di *naturalizzazione*, trova la sua giustificazione nell'opinione pubblica (G. Genette), o nell'insieme dei testi - artistici e non - che sono stati prodotti *prima* (strutturalisti).

