

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



**anno iv, fascicolo 1
giugno 2025**

Federico II University Press





Giornale di Storia della Lingua Italiana IV/1 (2025)

ISBN 978-88-6887-358-5

DOI: <https://doi.org/10.6093/gisli/6>

Direzione

Sergio Bozzola (Università di Padova), Roberta Cella (Università di Pisa), Davide Colussi (Università di Milano-Bicocca), Chiara De Caprio (Università di Napoli “Federico II”), Rita Fresu (Università di Cagliari)

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Università di Padova), Marco Biffi (Università di Firenze), Michele Colombo (Università di Stoccolma), Elisa De Roberto (Università Roma Tre), Sergio Lubello (Università di Salerno), Luigi Matt (Università di Sassari), Francesco Montuori (Università di Napoli “Federico II”), Elena Pistolesi (Università di Perugia), Carlo Enrico Roggia (Università di Ginevra), Roman Sosnowski (Università Jagellonica di Cracovia), Raymund Wilhelm (Università di Klagenfurt), Paolo Zublena (Università di Genova)

Redazione

Leonardo Bellomo, Davide Di Falco, Giacomo Doardo, Jacopo Galavotti, Sara Giovine, Marco Maggiore, Giacomo Micheletti, Annachiara Monaco, Giacomo Morbiato, Andrea Piasentini, Valeria Rocco di Torrepadula, Camilla Russo, Valentina Sferragatta, Stefania Sotgiu, Giovanni Urraci, Davide Viale

Tutti i contributi sono sottoposti a una doppia revisione anonima tra pari (double blind peer review)

«Giornale di storia della lingua italiana» è una rivista scientifica semestrale realizzata con Open Journal System e pubblicata da FedOA - Federico II University Press, Centro di Ateneo per le Biblioteche “Roberto Pettorino”, Università degli Studi di Napoli Federico II (Piazza Bellini 59-60 - 80138 Napoli)

Il logo del «Giornale di Storia della Lingua Italiana» è opera di Matteo Tugnoli

SOMMARIO

Saggi e studi

LENA RADALJAC

Le funzioni di e, anco e adonqua nell'architettura testuale della Composizione del mondo di Restoro d'Arezzo

7

MIRKO VOLPI

Sulla prosa del Grisostomo pavese. II. L'interpolazione centrale (capp. XVI-XXXII)

33

SIMONA SANTOVITO

Prosa d'autrice: la sintassi dei romanzi d'esordio degli anni Trenta

59

ARNALDO SOLDANI

Tempi verbali e modelli rappresentativi nella narrativa di Calvino

99

Prospettive

Storie di parole

Davide Basaldella

Novità su *avallo*

125

Resoconti

BATTISTA SALVI

Davide Basaldella, *Siciliano e italiano a Malta fra Quattro e Cinquecento. Edizione e commento linguistico di testi volgari dell'Archivio notarile della Valletta*

153

CAMILLA RUSSO

Ilde Consales, Daniel Śląpek, Roman Sosnowski (a cura di),
Le grammatiche italiane e la realtà linguistica

156

FRANCESCA PORCU

Salvatore Iacolare, *Il cuoco piemontese perfezionato a Parigi.*
Testo critico secondo l'edizione torinese del 1775 e glossario

159

DAVIDE DI FALCO

Claudia Tarallo, *La lingua di Luigi Sturzo.*
Dalla militanza siciliana alla politica nazionale

164

SAGGI E STUDI

Tempi verbali e modelli rappresentativi nella narrativa di Calvino*

Arnaldo Soldani

1.

Nello studio dei tempi verbali di un narratore occorre fissare due aspetti preliminari. 1) Nel sistema verbale italiano a una pluralità di forme ben vive nell'uso corrente corrisponde una pluralità di funzioni peculiari. Tali funzioni, notoriamente, si definiscono incrociando i diversi livelli di significazione affidati ai tempi verbali: quelli propriamente deittici (volti a collocare gli eventi nella linea del tempo rispetto al momento dell'enunciazione) e quelli di tipo asettuale (che esprimono le differenti modalità di svolgimento e visualizzazione del processo designato dal verbo, opponendo un aspetto imperfettivo, di tipo abituale, progressivo o continuo, e un aspetto perfettivo, di tipo compiuto o aoristico/puntuale). 2) Nella narrativa di qualsiasi tipo, letteraria o meno, l'uso dei tempi verbali è specificamente orientato alla rappresentazione della temporalità, ossia della dimensione temporale degli avvenimenti, che costituisce – con ogni evidenza – la dorsale strutturale che regge ogni racconto. In questa cornice assumono un rilievo fondamentale i tempi dell'indicativo, e in modo particolare: presente, perfetto composto (o passato prossimo), perfetto semplice (o passato remoto), imperfetto, piuccheperfetto (o trapassato prossimo), che appunto definiscono di volta in volta, da soli o combinati tra loro, l'assetto temporale degli eventi rappresentati, ossia il loro grado di prominenza, di frequenza, di continuità, di velocità, di anteriorità reciproca, ecc., nella linea narrativa disegnata dall'autore per ciascuna sequenza del suo racconto.

Per entrambi questi aspetti le indagini moderne dipendono per gran parte da alcuni studi fondativi di Pier Marco Bertinetto (1986, 1991, 2003), ai quali ci si riferirà spesso in queste pagine. Con la precisazione che, ad oggi, il campo di ricerca risulta ancora poco frequentato, tanto che oltre ai lavori di Bertinetto se ne possono citare pochi altri: ad es. quelli di Marco Praloran sul poema cavalleresco rinascimentale (1999; e cfr. 2005a, 2005b) o alcuni più recenti di Luciano Zampese su Meneghelli e su Parise (2019, 2022) e di Enrico Roggia su Primo Levi (2018). Venendo in particolare a Calvino, questo capitolo si concentrerà sulle opere narrative: i romanzi e in parte i racconti, escludendo pertanto l'opera saggistica (ma anche le fiabe).

* Una prima versione ridotta di questo studio è uscita per il volume collettivo *Le parole di Calvino*, a cura di Matteo Motolese, Roma, Treccani, 2023, pp. 161-71. Ringrazio di cuore il cura-tore e l'editore per avermi concesso di presentare qui questa versione ampliata.



La schedatura dei fenomeni si baserà su un campione rappresentativo di ogni tipologia, tenendo conto dello sviluppo in diacronia, e dunque: per intero *Il sentiero dei nidi ragno* (1947), *Ultimo viene il corvo* (1949), *Le città invisibili* (1972), *Il castello dei destini incrociati* (1973), per larghi sondaggi *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957), *Il cavaliere inesistente* (1959), *La giornata d'uno scrutatore* (1963), *Le Cosmicomiche* (1965), *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), *Palomar* (1983).¹

2. Già nella prima opera, *Il sentiero dei nidi ragno*, il trattamento dei tempi verbali risulta ben consapevole e, anzi, molto caratterizzato, con il dominio pressoché assoluto del presente (notato da Testa 1997: 239): un presente attualizzante, più «riportivo» che veramente «storico» (Bertinetto 1991: 62), cioè volto ad accompagnare una narrazione in presa diretta, in cui la linea temporale degli eventi (il tempo della storia) sembra svolgersi in simultanea alla linea temporale del racconto (il tempo dell'enunciazione).² Come è pure evidenziato, coerentemente, dai deittici avverbiali, che in questo particolare contesto non sono solo «riorientati» sul tempo dei personaggi, come succede di norma nei testi narrativi (Bertinetto 2003: 117 ss.), ma suggeriscono anche un ancoraggio con il momento dell'enunciazione: così *adesso*, *domani*, *tra poco*, e soprattutto il frequentissimo *ora*, che spesso scandisce le partizioni del discorso, accampandosi preferibilmente a inizio dei paragrafi (con effetto anaforico evidente: *ora... ora...*

¹ Le date si riferiscono alla prima edizione delle diverse opere, al solo scopo di sgranare cronologicamente il corpus preso in esame. A queste sono spesso seguite nuove edizioni con varianti anche significative, e le citazioni si riferiranno sempre al testo definitivo consegnato dai due volumi dei «Meridiani» di *Romanzi e racconti*, Calvino 1991 (d'ora in poi RR1) e 1992 (d'ora in poi RR2). Per indicare le opere del corpus utilizzerò queste sigle: da RR1, BR = *Il barone rampante*, Cav. = *Il cavaliere inesistente*, SNR = *Il sentiero dei nidi di ragno*, Vis. = *Il visconte dimezzato*, UVC = *Ultimo viene il corvo*; da RR2, C = *Le Cosmicomiche*, CDI = *Il castello dei destini incrociati*, CI = *Le città invisibili*, GS = *La giornata d'uno scrutatore*, Pal. = *Palomar*, SNIV = *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, TDI = *La taverna dei destini incrociati*.

² Purtroppo, solo dopo aver consegnato questo articolo ho potuto leggere Castellana 2023, un contributo che affronta il tema dell'uso esclusivo del presente come tempo verbale della narrazione nel racconto novecentesco, inquadrandolo nel più ampio tema della «narrazione simultanea», desunto della narratologia di Gérard Genette, dal momento che «in una narrazione interamente al presente [...] in assenza di indicazioni contrarie il lettore deve supporre una sincronia effettiva tra azione e enunciazione» (Ivi: 72). Nella sua ricostruzione lo studioso affida un ruolo importante proprio a Calvino, a partire dal *Sentiero*, su cui – mi sembra – pur nella diversa prospettiva di indagine arriva a conclusioni piuttosto simili alle mie: «il suo uso del presente [...] rientra nella strategia complessiva di raccontare la lotta partigiana senza retorica, giocando con un doppio effetto di regressione “infantile”: da un lato [...] abbiamo l'abbassamento del punto di vista, che è per (quasi) tutto il romanzo quello di Pin, un ragazzino proletario con la testa piena di storie e di favole; ma dall'altro c'è anche il parallelo annullamento della distanza temporale tra i fatti e il loro racconto, con un effetto di presentificazione che favorisce l'immersione del lettore nella vicenda» (Ivi: 79). La stessa tecnica viene riscontrata in alcuni racconti giovanili e poi, dopo l'inizio della fase sperimentale e con effetti molto diversi, nella produzione dagli anni Sessanta agli anni Ottanta (Ivi: 80-81).

ora..., SNR: 16-17, 50-51 ecc.; lo stesso vale per il presentativo *ecco*, ivi: 50-52 ecc., o per i deittici spaziali tipo *qui*, ivi: 62 ecc.).³ Leggiamo questo esempio:

Ora il tedesco gira per la camera in maglietta, con le braccia rosee e cicciose come cosce, e ogni tanto viene a fuoco della fessura; a un certo punto si vedono anche le ginocchia della sorella che girano per aria ed entrano sotto le lenzuola. [...] *Ora*, il tedesco è nudo, in maglietta, e ride [...].

Ora è il momento. Pin dovrebbe entrare nella camera scalzo e carponi e tirare giù, senza far rumore, il cinturone dalla sedia [...]. Pin ama i grandi, ama fare dispetti ai grandi, ai grandi forti e sciocchi di cui conosce tutti i segreti, ama anche il tedesco, e *ora* questo sarà un fatto irreparabile [...].

Invece *ora* Pin è carponi sulla soglia della stanza, scalzo, con la testa già al di là della tenda in quell'odore di maschio e femmina che dà subito alle narici. Vede le ombre dei mobili nella stanza, il letto, la sedia, il bidé bislungo con le gambe a trespolo. Ecco: dal letto *ora* comincia a sentirsi quel dialogo di gemiti, *ora* si può avanzare carponi badando di far piano (SNR: 16-17).

Le alternative al presente sono poche, e risultano funzionali a due diverse esigenze narrative: a) l'alternanza imperfetto/perfetto composto per esprimere anteriorità nei passaggi analettici, quando cioè il racconto riferisce eventi che precedono il momento a cui è giunta la narrazione: «Pin è mezzo addormentato: *hanno passato* la notte sdraiati sul pavimento d'un corridoio e Miscèl il francese *s'è messo* vicino a lui e ogni volta che Pin *stava* per prender sonno Miscèl gli *dava* una gomitata forte da fargli male, e gli *diceva* in un soffio: – Se parli ti facciamo la pelle» (SNR: 27, e cfr. pp. 23, 55, 125, 129-130; rarissime le concessioni al perfetto semplice: *suscitò*, ivi: 81, in sequenza ivi: 91); b) il futuro per rappresentare le azioni che il protagonista Pin immagina o si propone di fare, e che non necessariamente accadono davvero o, se accadono, non necessariamente corrispondono alle attese del bambino, così che il futuro costituisce sempre un segnale esplicito di focalizzazione sull'interiorità del personaggio: «La pistola rimane a Pin e Pin non la *darà* a nessuno e non *dirà* a nessuno che l'ha. Solo *farà* capire che è dotato d'una forza terribile e tutti lo *obbediranno*. [...] Pure adesso Pin *andrà* lontano da tutti e *giocherà* tutto solo con la sua pistola, *farà* giochi che nessun altro conosce e nessun altro *potrà* mai sapere. [...] Forse un giorno Pin *troverà* un amico, un vero amico, che capisca e che possa capire, e allora a quello, solo a quello, *mostrerà* il posto delle tane dei ragni» (ivi: 22-23); «si sente spietato: li *ferirà* senza misericordia» (ivi: 133); «Ecco, Pin ora *andrà* via, lontano da questi posti ventosi e sconosciuti, nel suo regno, nel fossato, nel suo posto magico dove fanno il nido i ragni» (ivi: 139; e cfr. pp. 16, 113).

Quanto al presente, esso assorbe tutte le principali funzioni aspettuali che normalmente nella narrativa vengono articolate su tempi diversi, giocando sull'opposizione tra uno sfondo tipicamente imperfettivo (a rappresentare continuità, iteratività, progressività) e un primo piano tipicamente perfettivo (a rappresentare azioni puntuali o compiute). Svolgendo entrambe le funzioni, il

³ Raro che gli avverbi di tempo esprimano una distanza rispetto al nunc della voce narrante. Un caso si ha ad es. nel passo che si citerà subito sotto: «Il pavimento scricchiola difatti, ma molte cose scricchiolano *in quel momento* e il tedesco non sente» (SNR pp. 17-18).

presente per sé neutralizza l'opposizione,⁴ tanto che nel passare dallo sfondo all'avvio dell'azione il narratore spesso interviene con i deittici avverbiali a segnalare il cambio di prospettiva: «Lupo Rosso conosce tutti i posti e *ora* guida Pin per il parco abbandonato» (SNR: 45); «Mentre il ragazzo cammina così piangendo, una grande ombra d'uomo sorge incontro a lui nel beudo. Pin si ferma; e si ferma anche l'uomo» (ivi: 52; e cfr. pp. 78-79, 88-89 ecc.).

La scelta del presente come fulcro narrativo appare dettata da precise intenzioni costruttive. La simultaneità di storia e racconto che ne risulta, infatti, da un lato determina il carattere stabilmente scenico della rappresentazione, il suo avanzare senza scarti di velocità: «Stende un fazzoletto per terra e ci posa i pezzi della pistola man mano che li smonta. Pin gli chiede se fa smontare anche a lui, e il Dritto gli insegna» (ivi: 90); dall'altro implica la prossimità temporale al personaggio, la percezione del suo tempo, del tempo nel quale si succedono le sue azioni e si sviluppano i suoi pensieri, e ciò favorisce le frequenti assunzioni del suo punto di vista: «Pin concentra ogni suo pensiero nello sforzo di stare in equilibrio: così crede di tenere indietro le lacrime che già gli pesano nella voluta delle orbite. Ma il pianto già lo raggiunge, e annuvola le pupille e inzuppa le vele delle palpebre; prima pioviggina silenzioso, poi scroscia dirotto con un martellare di singhiozzi su per la gola» (ivi: 52); «Il Dritto gli abbandona un braccio e gli tappa la bocca con la mano. È un gesto sciocco, pericoloso: Pin gli affonda i denti in un dito, schiaccia con tutta la forza. Il Dritto getta un grido che lacera l'aria. Pin si stacca dal dito e si guarda intorno. Sono tutti con gli occhi addosso a lui, i grandi, questo mondo incomprensibile e nemico» (ivi: 137; e cfr. pp. 45, 46, 90-91, 140).

Non sarà un caso che Bertinetto individui casi simili di uso del presente nella memorialistica legata alla Seconda guerra mondiale, ad es. in Primo Levi e in Rigoni Stern, con effetti di «detemporalizzazione della vicenda, che viene in

⁴ Così Roggia (2018: 34), sulla funzione del presente in *Se questo è un uomo*: «Sul piano aspettuale [...] il presente si presta altrettanto bene a usi singolativi e perfettivi che a usi iterativi o continui, ossia prettamente imperfettivi. Insomma: il sistema tempo-aspettuale dell'italiano ci consegna l'immagine di un tempo assolutamente plastico, adattabile a ogni situazione. Se la semantica del presente è in sé così povera, l'interpretazione delle sue singole occorrenze resta in grandissima parte affidata all'inferenza pragmatica, che combinando il significato del verbo coi dati contestuali ed encicopedici permette di costruire una "struttura temporale" degli eventi ancorandoli al tempo extralinguistico in modo che risultino definite le loro relazioni reciproche. In definitiva, e in sintesi, il presente è un segno linguistico eminentemente sottospecificato, e quindi polifunzionale: fornisce un'istruzione del tutto povera e generica, che necessita di essere arricchita dal contesto per poter assumere un valore univoco, e [...] non è affatto detto che a questa univocità sempre si arrivi»; e ivi: 39: «per sua natura il presente storico annulla le opposizioni aspettuali, e così in una narrazione al presente possono convivere gomito a gomito presenti con valore perfettivo e presenti con valore imperfettivo». Ne risulta, d'altra parte, che se uno scrittore «ha scelto [...] di generalizzare il presente, abbracciandone in pieno l'indeterminatezza, o meglio la sottospecificazione, con tutti i suoi corollari: compresi i cortocircuiti temporali e le ambiguità», ciò nasce da una inequivoca linea di condotta stilistica: «distinguere è precisamente ciò che Levi non ha fatto» (ivi: 42). Sulle proprietà di «neutralizzazione del Presente semplice» cfr. anche l'inquadramento generale di Squartini (2015: 76-79), che così conclude: «il Presente [...] è piuttosto una forma semanticamente neutra che sta al centro del sistema tempo-aspettuale e può spingersi a occupare lo spazio semantico tipico di altre forme».

qualche modo sottratta al consueto fluire degli avvenimenti, e come trasferita in una dimensione di più interiorizzata percezione dell'esperienza» (2003: 87). Ancora Bertinetto: «l'uso continuato del Presente 'narrativo', con la sua tipica proprietà di riattualizzazione degli accadimenti trascorsi, consente di ottenere una prospettiva ravvicinata, per così dire 'tangente' agli eventi, rivissuti dal lettore in ideale identificazione con l'autore-protagonista» (ivi: 83); e Roggia su Levi: «il racconto al presente [è] una specie di costante espressiva dei resoconti sui Lager, perfino delle testimonianze orali. È un fatto che si spiega immediatamente in termini di "prossimità psicologica", o di presenza ossessiva del vissuto alla coscienza» (2018: 32). Forse è proprio questa la matrice dell'impiego del presente nel *Sentiero*, che sia per ambientazione storica sia per impianto formale si lascia descrivere come una memorialistica *sui generis*, con la voce narrante che sembra assumere la funzione di testimone diretto degli eventi. In altre parole, è come se Calvino avesse colto le proprietà di coinvolgimento esistenziale caratteristiche del presente narrativo nella scrittura memoriale, e ne avesse fatto lo strumento più idoneo per riprodurre, nella finzione narrativa, il coinvolgimento totalizzante insito nel racconto dell'esperienza resistenziale. La differenza principale, oltre che nel carattere finzionale e non omodiegetico del romanzo di Calvino,⁵ sta però in un fatto tecnico: nei memorialisti infatti il presente narrativo, per quanto protratto su porzioni molto estese di testo, risulta sempre alternato con i tempi passati, che «assolvono il compito di scandire gli episodi, restituendo profondità di campo alle immagini, e al contempo risegnalando periodicamente l'artificio su cui si fonda l'illusione prospettica dell'insieme» (Bertinetto 2003: 83); nel *Sentiero* invece Calvino porta ad esasperazione l'artificio, protraendolo per tutto il tessuto della narrazione, quasi senza eccezioni, e rivelando in tal modo la natura eminentemente letteraria dell'operazione. Così, l'effetto di avvicinamento, di prossimità temporale e prospettica, del contenuto del racconto all'istanza narrativa e al lettore risulta del tutto analogo, però viene a perdersi completamente il carattere memoriale che necessariamente implica una distanza temporale tra il momento dell'enunciazione e quello degli avvenimenti, che invece nella costruzione (si intende, artificiosa) del *Sentiero* sono dati come simultanei.

Resterebbe casomai da riflettere su quanto queste tecniche di avvicinamento non finiscano per enfatizzare paradossalmente il «*pathos* della distanza»,⁶ a tratti struggente, tra il narratore colto e il suo protagonista popolare, che per di più è un bambino in stato di abbandono, perché più il narratore si fa prossimo, più percepisce l'alterità irriducibile di Pin, quando ne registra le rabbie impotenti, le crudeltà gratuite, il fondo di angoscia e di smarrimento, in una tensione al limite che sembra non comporsi mai. C'è da chiedersi, anzi, se proprio la mancanza di una distanza temporale non porti a confinare il personaggio nella solitudine del

⁵ Per questa sua natura finzionale il *Sentiero* risulta piuttosto accostabile a casi come *Il deserto dei tartari* di Buzzati, dove il presente implica «l'intento di accostare il più possibile il punto di osservazione del personaggio», consentendo all'autore di «trasferirsi nelle immediate adiacenze del protagonista, abitandone per così dire lo spazio esistenziale, quasi volesse anch'egli entrare sulla scena» (Bertinetto 2003: 84).

⁶ Riprendo la formula nietzschiana da un saggio memorabile di Cesare Cases (1987), datato 1958.

suo presente, ad abbandonarlo in un tempo senza storia, non illuminato cioè dalla coscienza di un senso degli eventi vissuti, che potrebbe nascere solo dalla rilettura a posteriori offerta dal narratore.

Fermo restando il dominio del presente nei tempi verbali, se ragioniamo sulla temporalità narrativa del *Sentiero* si possono avanzare anche altre osservazioni. In primo luogo sul rapporto tra la durata della storia e la durata del racconto che la narra. Può succedere che in una sequenza narrativa non tutto sia raccontato, che siano selezionate le sole azioni significative, e allora dobbiamo immaginare un tempo del racconto scorciato rispetto a quello della storia. Ma il principio strutturale di fondo non cambia: perché ciò che è raccontato assume comunque forma scenica, e ciò che non è raccontato è semplicemente taciuto, non compare nella linea discorsiva, che appare dunque costellata di ellissi, risulta come intermittente. Potremmo parlare di sommari trattati come scene, ad es. quando nell'ultimo capitolo Pin scappa dalla montagna e torna in città:

Pin cammina tutto il giorno. Incontra posti dove si potrebbero fare bellissimi giochi: pietre bianche sui cui saltare e alberi contorti su cui arrampicarsi; vede scoiattoli in cima ai pini, bisce che si appiattiscono nei rovi, tutti bersagli buoni per tiri di sassi; ma Pin non ha voglia di giocare e continua a camminare a perdifiato, con una tristezza che gli annuvola la gola.

Si ferma a chiedere da mangiare in una casa. Ci stanno due vecchini, marito e moglie, soli soli, padroni di capre. I due vecchi accolgono Pin e gli danno castagne e latte, e gli parlano dei loro figli tutti prigionieri lontano, poi si mettono vicini al focolare a dire il rosario e vogliono farlo dire anche a Pin.

Ma Pin non è abituato a trattare con la gente buona e si sente a disagio, e nemmeno a dire il rosario è abituato; così mentre i due vecchi ruminano le preghiere, a occhi chiusi, lui scende dalla sua sedia piano piano e va via.

La notte dorme in un buco scavato in un pagliaio e al mattino riprende il cammino, per luoghi più pericolosi, infestati dai tedeschi. Ma Pin sa che essere un bambino è comodo alle volte, e che se anche dicesse che è un partigiano non ci crederebbe nessuno.

A un certo momento, un posto di blocco gli sbarra la via. I tedeschi lo smiccano di lontano, di sotto gli elmi. Pin si fa avanti con la faccia tosta.

– La pecora, – dice, – avete mica visto la mia pecora?
– Was? – I tedeschi non capiscono.
– Una pecora. Pe-co-ra. Bèeee... Bèeee...

I tedeschi ridono: hanno capito. Con quella zazzera e così infagottato, Pin potrebbe essere anche un piccolo pastore.

– Ho perduto una pecora, – piagnucola, – è passata di qua, sicuro. Dove è andata? – e Pin s'intrufola e cammina via, chiamando: – Bèeee... Bèeee... – Anche questa è passata.

Il mare che ieri era un torbido fondo di nuvola ai margini del cielo, si fa una striscia d'un cupo sempre più denso ed ora è un grande urlo azzurro al di là d'una balaustra di colline e case.

Pin è al suo torrente. È una sera con poche rane; girini neri fanno vibrare l'acqua delle pozze. Il sentiero dei nidi di ragno sale su da quel punto, oltre quel cannello (SNR: 140-141).

Il movimento rapidissimo e concitato del personaggio ha come effetto un racconto saturo di eventi, che vengono evocati per fotogrammi isolati, staccati, con transizioni risolte in semplici giustapposizioni. In tal modo il tempo della storia, per sé piuttosto lungo (un paio di giorni),⁷ viene come compresso nello spazio

⁷ Lo si evince da alcune tracce temporali che nel brano appena citato disegnano una gradazione progressiva: «Pin cammina *tutto il giorno* [...]. *La notte* dorme in un buco scavato in un pagliaio e

breve del racconto, però non è rappresentato per sommi capi, senza indugiare sui dettagli narrativi, come avviene normalmente nei sommari. Si tratta, per certi aspetti, di sommari pieni di azioni, alcune iterative («Incontra posti dove si potrebbero fare bellissimi giochi [...]»; vede scoiattoli in cima ai pini, bisce che si appiattiscono nei rovi),⁸ altre singolari (l'incontro dei vecchi, la pantomima con i tedeschi), tutte colte dalla distanza ravvicinata garantita dal presente. E lo stesso vale nella transizione da una sequenza all'altra. Si avanza così, alternando tra pieni e vuoti, senza che i vuoti siano riempiti da elementi di sutura; ma ogni volta che la linea si riattiva, il tempo del racconto scorre sempre in sincrono con quello della storia. Un po' come succede nei sommari del *Furioso* studiati da Marco Praloran: e naturalmente il riferimento alle tecniche narrative di Ariosto non è casuale per un autore come Calvino.⁹

Noterò infine che l'uso del presente investe non solo il racconto primo, governato dalla voce del narratore, ma anche il racconto secondo, affidato a un narratore interno, intradiegetico. Riporterò come esempio l'episodio in cui il formidabile Lupo Rosso, ammiratissimo da Pin, racconta ai compagni partigiani l'esecuzione con cui i *gap* hanno giustiziato il traditore Pelle: un racconto in analessi che parte all'imperfetto iterativo («Pelle alle volte andava a dormire a casa sua»), poi transita al presente quando passa alla narrazione serrata dei singoli

al mattino riprende il cammino [...]. Il mare che *ieri era* un torbido fondo di nuvola ai margini del cielo, *si fa* una striscia d'un cupo sempre più denso *ed ora* è un grande urlo azzurro [...]. Pin è al suo torrente. *È una sera* con poche rane».

⁸ L'andamento iterativo che segna l'inizio del passo genera un ritmo da racconto fiabesco, come è pure testimoniato non solo dal verbo *camminare* che, con il suo senso tipicamente durativo, incornicia le altre azioni e sembra riprendere il formulare “cammina, cammina”: «Pin cammina tutto il giorno. [...] e continua a camminare a perdifiato, con una tristeza che gli annuvola la gola»; ma anche dall'immediata trasfigurazione della percezione sensoriale (*incontra, vede*) nell'immaginazione fantastica, segnalata con la transizione dal presente al condizionale della possibilità non esperibile (o dell'irrealtà): «Incontra posti dove *si potrebbero fare* bellissimi giochi: pietre bianche sui cui saltare e alberi contorti su cui arrampicarsi; vede scoiattoli in cima ai pini, bisce che si appiattiscono nei rovi, tutti bersagli buoni per tiri di sassi; ma Pin non ha voglia di giocare». Il tono da fiaba permane anche all'arrivo di Pin presso la casa isolata tra i monti, in cui «stanno due vecchini, marito e moglie, soli soli». In tutto il brano si noti poi come la narrazione dei fatti oggettivi, come sempre nel *Sentiero*, decanti di continuo nella percezione dell'interiorità di Pin (con il riferimento alle sue emozioni immediate: *non ha voglia, una tristezza che gli annuvola la gola, si sente a disagio*).

⁹ Cfr. Praloran 1999: 57-76. Naturalmente permangono notevoli differenze, a partire dal carattere di indeterminatezza spazio-temporale che contrassegna i sommari del *Furioso*, funzionale agli effetti di illusionismo prospettico dell'intreccio; mentre – come abbiamo visto – nel *Sentiero* il narratore si premura di dare al lettore tutti i segnali per un inquadramento oggettivo del trascorrere del tempo (cfr. *supra* n. 7). Però in Ariosto sono presenti alcuni dei tratti strutturali profondi che riconosciamo nel romanzo di Calvino: «le sequenze temporali raccontate in sommario non coincidono, come nelle narrazioni tradizionali, con periodi di attenuazione della tensione, ma piuttosto come indici tesi, spesso drammatici che velocizzano il racconto conservandone tuttavia il carattere (o accentuandolo addirittura) di ricerca disperata e frustrante» (ivi: 74); «le azioni drammatiche sono [...] raccontate in modo iterativo come lo scorrere accelerato e appena percepibile di una pellicola cinematografica. Non viene compresso un tempo sostanzialmente vuoto, anzi un segmento temporale denso di azioni alluse ed evocate ad altissima, vertiginosa velocità» (ivi: 75).

eventi entro una precisa collocazione temporale («Una sera Pelle va verso casa»), e solo in chiusura torna al passato, in forma di perfetto composto con valore aspettuale di compiutezza («E uno di loro, non si sa chi, ha sparato»), come a incapsulare la lunga sequenza al presente dentro una coerente cornice deittica, con una specie di trasposizione delle tecniche memorialistiche all'interno del romanzo. Leggiamo:

– Allora, cos'è successo a Pelle? Come è andata?

Lupo Rosso dice: – È stato un colpo dei *gap*, – e comincia a raccontare.

Pelle alle volte andava a dormire a casa sua, non in caserma. Stava solo, in un abbaino delle case popolari e lì teneva tutto l'arsenale delle armi che si riusciva a procurare, perché in caserma gli sarebbe toccato dividerle con i camerati. Una sera Pelle va verso casa, armato come sempre. C'è uno che lo segue, in borghese, con l'impermeabile, a mani sprofondate nelle tasche. Pelle si sente sotto il tiro di una bocca da fuoco. «Meglio far finta di niente», pensa e continua a camminare. Sull'altro marciapiede c'è un altro sconosciuto con l'impermeabile che cammina a mani in tasca. Pelle volta e gli altri voltano.

E così si prosegue, in un crescendo drammatico, fino all'epilogo:

È già all'ultimo piano, alla soffitta. Pelle corre sull'ultima rampa, apre la porta, entra, la spinge dietro le sue spalle. «Sono in salvo», pensa. Ma al di là delle finestre dell'abbaino, sui tetti, c'è un uomo in impermeabile che lo prende di mira. Pelle alza le mani, la porta si riapre dietro di lui. Dalle ringhiere dei pianerottoli tutti gli uomini in impermeabile lo prendono di mira. E uno di loro, non si sa chi, ha sparato.

I compagni fermi al passo della Mezzaluna sono tutti intorno a Lupo Rosso e hanno seguito il racconto senza tirare il fiato. Alle volte Lupo Rosso esagera un po' le cose che racconta, ma racconta molto bene (SNR: 129-309).

Lupo Rosso «racconta molto bene», commentano alla fine i compagni: proprio come racconta bene Calvino, e infatti usa la stessa tecnica, compresa l'assunzione del punto di vista del personaggio focalizzato, Pelle, accompagnato da una rappresentazione in simultanea che ne capta ogni sensazione e ogni pensiero. Ma con l'effetto straniante, qui, prodotto dal fatto che chi racconta, Lupo, nella storia è uno dei *gap* e dunque è precisamente l'oggetto dello sguardo di Pelle: ovvero, chi racconta assume lo sguardo del personaggio raccontato, e questo personaggio guarda chi racconta.

3. I racconti di *Ultimo viene il corvo*, pur scritti nello stesso periodo del *Sentiero*, presentano un'orchestrazione del tempo molto difforme da quella del romanzo. Centrale è qui l'alternanza dei tempi storici, nella forma classica della tradizione narrativa, con l'imperfetto per lo sfondo abituale o continuo, il perfetto semplice per le azioni puntuali (in funzione propulsiva), il piuccheperfetto per l'anteriorità, ecc. Così ad es. già nel primo pezzo della serie, *Un pomeriggio, Adamo*: «Il nuovo giardiniere era un ragazzo coi capelli lunghi [...] Maria-nunziata lo stava guardando dalla finestra della cucina. [...] Smise di sciaccquare i piatti e batté sui

vetri» (UVC: 151). Poche le intrusioni del presente, in questo quadro,¹⁰ e di solito motivate da avvicinamenti prospettici locali, ad es. da una sollecitazione memoriale che investe il personaggio ed è contornata dai tempi storici, come in questo passo di *Angoscia in caserma*, focalizzato su un partigiano fatto prigioniero dopo un rastrellamento:

E con slanci violenti la memoria si riproponeva freneticamente scene e sensazioni per risvegliare un qualcosa sopito in lui, forzarlo a uscire dal torpore.

La carrozzabile, in basso, con la fila dei tedeschi che sale guardina, e il battito del cuore contro il calcio del mitragliatore, attendendo, e ogni cespuglio che fiorisce d'occhi in agguato. Poi un crepitare fitto che dà il via, un polverone dorato che s'alza sulla carrozzabile, sui tedeschi che s'abbattono, che si gettano fuori strada, comandi urlati dalle voci rauche dei capibanda che s'incrociano con quelli bestemmiati in tedesco, con le voci venete e lombarde dei bersaglieri, raffiche, *ta-pum*, bombe a mano, partigiani stracciati che dilagano sulla strada a far bottino verso gli autocarri grondanti di sangue.

Di sentinella la notte, entrare un momento nel casone, ad accendere la sigaretta nella brace semispenta, ad attizzare il fuoco per scaldarsi, mentre i compagni russano sulla paglia e si grattano nel sonno: poi, fuori, attendere una stella cadente per affidarle un pensiero, sempre lo stesso, mentre lontani, spietatamente fermi brontolano i cannoni del fronte.

A sera, quando nella caserma si accendevano le luci e solo i piantoni restavano nelle camerette fredde, il ragazzo rastrellato pensava alla nebbia fredda che sale ogni sera sui monti, ai prigionieri fascisti scalzi, con un riso di paura in mezzo ai denti, che vorrebbero rendersi utili, pulire le patate, andare per acqua, per legna: vengano con noi per legna, vengano nel bosco, nella nebbia, vadano avanti nella nebbia che attutirà lo sparo.

Altri uomini, altri discorsi sui monti, uomini che camminano, digiunano, sparano, ma non per obbligo o paga, o divertimento a quello che fanno, uomini diventati cattivi a furia d'essere buoni, uomini che adesso, a sera, cantano intorno al fuoco delle castagne canzoni imparate in galera, seri come a inni di chiesa. E discorsi di anziani sulla guerra di Spagna, su scioperi con spari di soldati, discorsi di vita segreta e di galere, discorsi di uomini che soffrono la legge e vogliono rifarla, non come cani alla catena, non come lui adesso.

E la memoria, appena posti, ribeveva i ricordi, con paura quasi, come potessero essere visti dagli altri, dagli ufficiali, tradirlo, denunziare lui "il ribelle" (UVC pp. 241-242).

Qui noteremo che il presente è solo apparentemente simile a quello del *Sentiero* (o della memorialistica), perché il ricordo del personaggio produce sì un

¹⁰ Se non ho visto male, fanno eccezione solo due racconti interamente al presente: *I figli poltroni e I fratelli Bagnasco*, entrambi in prima persona. Nel primo la voce narrante, più che raccontare, descrive una sua giornata tipica, dall'alba alla notte, e il presente assume quindi un aspetto stabilmente abituale: «All'alba io e mio fratello dormiamo con le facce affondate nei guanciali, e già si sentono i passi chiodati di nostro padre che gira per le stanze» (UVC: 198), ecc. Nel secondo, pure, il protagonista descrive una situazione ripetuta, il suo periodico ritorno a casa dopo «mesi e mesi, talvolta anni», con effetto di iteratività dei verbi al presente: «Torno ogni tanto e la mia casa è sempre in cima alla collina [...]. In casa c'è mio fratello, che è sempre in giro per il mondo anche lui, ma torna a casa più spesso di me e io tornando ce lo ritrovo sempre. Torna e subito si dà dattorno» (ivi: 212), ecc. È vero che poi la storia vira verso il racconto di una camminata nei campi dei due fratelli, con i relativi episodi, così che il presente sembra acquisire valenza semelfattiva; tuttavia rimane nel lettore l'impressione che si tratti comunque di una narrazione esemplificativa di una situazione abituale. C'è infine un terzo caso, *La casa degli alveari*, in cui il presente abituale copre più di metà del testo, però poi si avvia il racconto di un singolo episodio, che si svolge regolarmente ai tempi del passato (imperfetto e perfetto semplice, ivi: 219-220).

avvicinamento, anzi un vero annullamento, della distanza temporale, però non più tra avvenimento e narratore, bensì tra il prima e l'ora del personaggio, tra la vita partigiana e il giovane rastrellato che la rievoca nell'angoscia della caserma dei fascisti in cui è rinchiuso. Tanto che nel finale del brano, il ricordo del passato scivola nell'immaginazione dei partigiani che *adesso* continuano a fare la stessa vita in montagna: «il ragazzo rastrellato pensava alla nebbia fredda che sale ogni sera sui monti», «uomini che *adesso*, a sera, cantano intorno al fuoco delle castagne canzoni imparate in galera», ecc.: per cui in questo caso il presente, con funzione pseudodeittica, esprimerà piuttosto la simultaneità degli eventi, tra il ragazzo che sta dentro la caserma e i partigiani che stanno fuori.

Effetti simili, ancora legati alla percezione soggettiva del personaggio, si ravvisano in *Paura sul sentiero*, in cui il presente traduce l'immaginazione allucinata del partigiano Binda attanagliato dalla paura, di notte, sul sentiero solitario, mentre cerca di raggiungere i compagni. Così in questo brano, in cui dai tempi storici che fissano il quadro di realtà (*pensò, non c'erano, sapeva, erano, pensava*) si passa al presente del pensiero interiore (*produce*) e di qui al condizionale dei fantasmi della mente (*scoppierebbe, diventerebbero, sembrerebbe*):

«Le mine!» pensò Binda. Non c'erano mine lassù, Binda lo sapeva: le mine erano distanti, sull'altro versante di Ceppo. Ma Binda ora pensava che le mine si muovessero sottoterra, camminassero da una parte all'altra delle montagne, inseguissero i suoi passi, come enormi ragni sotterranei. La terra sopra le mine *produce* strani funghi, guai a calpestarli: tutto scoppierebbe all'istante, ma i secondi diventerebbero lunghi come secoli, e il mondo sembrerebbe fermarsi come incantato (UVC: 249).

E così poco dopo, quando l'irrompere del presente, nello stile indiretto libero del segmento centrale, segna il culmine dell'allucinazione, e si ritorna al passato solo quando la realtà sembra riacquistare una dimensione più controllabile («Ma l'inseguimento era alla fine»):

A un tratto gli sembrò d'aver sbagliato strada: eppure riconosceva il sentiero, le pietre, gli alberi, il muschio. Ma erano pietre, alberi, muschio d'un altro luogo, distante, di mille altri luoghi diversi e distanti. Dopo quel gradino di sassi doveva esserci un dirupo, non un roveto; superato quel costone un cespo di ginestra, non d'agrifoglio; il rigagnolo doveva essere asciutto, non con acqua e rane. Erano rane d'un'altra vallata, rane vicine ai tedeschi, al giro della strada, era un inganno preparato dai tedeschi appostati, che l'avrebbe messo ad un tratto nelle loro mani, di fronte al grande tedesco che è in fondo a tutti noi, chiamato Gund, carico d'elmi, bandoliere, bocche d'armi puntate, che *apre* sopra a tutti noi le mani enormi e non *riesce* ad afferrarci mai.

Per cacciare Gund *bisogna* pensare a Regina, a scavarcia una nicchia con Regina, nella neve, ma la neve è dura e ghiacciata, non *si può farci sdraiare* Regina, vestita d'una sottana sottile come pelle; neanche sotto i pini *si può*, lo strato degli aghi non *ha* fine, il terriccio raggiunto è un formicaio, e Gund è già sopra di noi, *abbassa* la mano sulla nostra testa, sulla nostra gola, sul nostro petto, *l'abbassa* ancora: *urliamo*. *Bisogna* pensare a Regina, la ragazza che è in tutti noi e per cui tutti noi *vorremmo scavare* una nicchia in fondo al bosco.

Ma l'inseguimento era alla fine, tra Binda e Gund: l'accampamento di Vendetta distava ormai solo quindici, venti minuti. Binda correva, col pensiero: ma i suoi passi continuavano a posarsi regolari, per non sfatarsi. Raggiunti i compagni la paura sarebbe scomparsa, cancellata fin dal fondo della memoria, data per impossibile. C'era da pensare a svegliare Vendetta e Sciabola, il commissario, spiegar loro l'ordine di Fegato, poi ripartire per Gerbonte, da Serpe (UVC: 250-251).

Altrove, sempre in *Ultimo viene il corvo*, i passaggi al presente veicolano le osservazioni con valore intemporale o onnitemporale sulle condizioni ambientali, specie all'inizio dei racconti: «Non gela, da noi, di solito: soltanto alla mattina i cespi d'insalata si svegliano intirizziti, un po' lividi, e la terra fa una crosta grigia, quasi lunare, che risponde sorda alla zappa» (ivi: 173; e così di seguito, fino all'avvio della vicenda nel capoverso successivo, con l'avverbiale che determina la collocazione nel tempo e i verbi che si volgono al passato: «*Quell'anno* il piccolo frutteto *sembrava* un seguito di venditori di palloncini»). Ancora: «Pochi buoi, dalle nostre parti. Non ci son prati da pascolare, né campi grandi da essere arati: ci son solo sterpi da brucare e brevi strisce di una terra che non si rompe se non si zappa» (ivi: 180; e al capoverso successivo: «Il bue degli Scarassa *era* l'unico della vallata»); e ivi: 186: «Al mattino presto si vede la Corsica: sembra una nave carica di montagne sospesa laggiù sull'orizzonte. [...] Quando di mattina si vede la Corsica è segno che l'aria è chiara e ferma e non accenna a piovere» (quindi: «*In una di queste mattine*, sull'alba, mio padre ed io *salivamo* per i pietretti di Colle Bella, con un cane alla catena»).

Uno stesso schema Calvino adotta ne *Il bosco degli animali*, dove però il presente assume valore abituale, esprimendo il ripetersi di un evento legato al frangente storico dei rastrellamenti in tempo di guerra; per quanto poi il tono fiabesco del brano sembri virare verso un'iteratività potenzialmente infinita, che ci riporta ancora nei dintorni della dimensione intemporale tipica del fantastico, in un accumulo di situazioni che più avanti verrà descritta come una specie di «arca di Noè» (ivi: 285):

I giorni di rastrellamento, al bosco sembra che ci sia la fiera. Tra i cespugli e gli alberi fuori dai sentieri è un continuo passare di famiglie che spingono la mucca od il vitello, e vecchie con la capra legata a una corda, e bambine con l'oca sotto il braccio. C'è chi addirittura scappa coi conigli. Da ogni parte si vada, più i castagni son fitti, più si incontrano panciuti bovi e scampananti mucche che non sanno come muoversi per quei dirupati pendii. Meglio ci si trovano le capre, ma i più contenti sono i muli che una volta tanto posson muoversi scarichi, brucando corteccce per i viottoli. I maiali vanno per grufolare in terra e si pungono coi ricci tutto il grugno; le galline s'appollaiano sugli alberi e fanno paura agli scoiattoli; i conigli che in secoli di stalla hanno disimparato a scavare tane, non trovano di meglio che cacciarsi dentro il cavo degli alberi. Alle volte s'incontrano coi ghiri che li mordono (UVC: 280).

Su questo sfondo scatta poi l'azione, introdotta dall'avverbiale *Quella mattina* e sviluppata prima all'imperfetto progressivo (*stava facendo legna, mentre menava colpi d'accetta*), poi al perfetto semplice (*fu sorpreso, s'interruppe e udì, gridò*). Si dà così avvio a una vicenda che anche nel prosieguo manterrà comunque un andamento iterativo e una connotazione incantata di impronta fiabesca, nell'improvviso apparire degli animali domestici nel bosco e nei tanti tentativi, sempre falliti, del protagonista Giùà di sparare al soldato tedesco che cerca di impossessarsene:

Quella mattina il contadino Giùà Dei Fichi, stava facendo legna in un remoto angolo del bosco. Non sapeva nulla di quel che succedeva al paese, perché n'era partito la sera del giorno prima con

l'intento d'andare per funghi la mattina presto e aveva dormito in un casolare in mezzo al bosco, che serviva, d'autunno, a essiccare le castagne.

Perciò mentre menava colpi d'accetta contro un tronco morto, fu sorpreso a sentire, lontano e vicino per il bosco, un vago rintoccare di campani. S'interruppe e udì delle voci avvicinarsi. Gridò: – Ooo-u! (UVC: 280).

4. Già con *Ultimo viene il corvo* siamo dunque di fronte a un quadro complessivo che potremmo definire convenzionale, al quale l'autore resterà fedele per tutta la fase successiva della sua opera, diciamo fino alle *Cosmicomiche*. Una simile sterzata rispetto al romanzo d'esordio va ascritta a due ordini di motivazioni. Il primo ha a che vedere con la riflessione storica e intellettuale di Calvino, che dopo l'esaurimento della fase resistenziale non trova più le condizioni per un modello narrativo che comporti il totale coinvolgimento esistenziale e, appunto, la prossimità, l'adesione assoluta del narratore agli eventi narrati:

[il *Sentiero*] è un libro che ho scritto in un'epoca unica e forse irripetibile della mia vita. Quell'immediatezza e quel calore vitale è difficile che sappia ritrovarli: allora avevo una esperienza di realtà molto forte alle mie spalle; tutto quello che è venuto poi in confronto è molto pallido. In tutti questi anni ho imparato che una carica di immediatezza vitale si esprime solo quando c'è, e non si può sforzarsi d'averla per scrivere un romanzo (lettera a Lev Veršinin del 14 settembre 1965, cit. in RR1: 1245);

e pertanto dichiara di essersi rivolto consapevolmente a modelli tradizionali: «preferii immaginarmi il libro che mi sarebbe piaciuto leggere, un libro trovato in soffitta, d'un autore sconosciuto, d'un'altra epoca e d'un altro paese» (prefazione all'edizione inglese dei *Nostri antenati*, 1980, in RR1: 1307).

La seconda motivazione, legata alla prima, è piuttosto di ordine tecnico. L'assetto convenzionale risponde infatti all'articolazione naturale dei tempi verbali nel sistema della lingua italiana, con la sua logica in termini di sequenzialità degli avvenimenti e con i suoi valori aspettuali.¹¹ Questo certo allontana Calvino dal rigore sperimentale dimostrato nel *Sentiero*, che tuttavia – obiettivamente – era tanto innovativo e stilisticamente accusato quanto irripetibile, se non al prezzo di un manierismo alla lunga stucchevole. L'autore invece preferisce tornare a una gestione più tradizionale, che gli mette a disposizione una gamma ricchissima di opzioni, una tastiera molto più ampia rispetto alla riduzione di ogni opposizione, deittica e aspettuale, al solo presente. Ciò gli consente, ad esempio, di graduare il punto di focalizzazione temporale, scegliendo di volta in volta se approssimarla al

¹¹ L'assetto convenzionale, che percepiamo come “naturale” nella lingua italiana, è ovviamente l'esito di un processo storico, sommariamente evocato da Bertinetto (2003: 25-26): «agli esordi della nostra letteratura [...] il problema fondamentale consisteva nel consolidare gli strumenti grammaticali adibiti a tale scopo. [...] Si può dunque asserire che lo sforzo dei primi autori sia soprattutto consistito nel costruire un repertorio di strumenti grammaticali sufficientemente flessibili e precisi, capaci di esprimere le più sottili sfumature di ‘profondità di campo’ e di ‘incapsulamento’ temporale, indispensabili per l'arte del narrare. [...] il risultato finale di questo sforzo di lunga durata è stato la creazione di un apparato espressivo – specificamente votato alla descrizione delle relazioni tempo-aspettuali – al tempo stesso raffinato e ‘logico’; i cui effetti più maturi si possono riscontrare nei romanzi del Diciannovesimo secolo».

momento dell'enunciazione oppure se e quanto allontanarlo, con effetti di mobilità o elasticità prospettica impossibili con l'opzione esclusiva del presente narrativo, che obbliga a una focalizzazione costantemente ravvicinata. Insieme, il sistema convenzionale permette di variare il ritmo del racconto, alternando alle fasi sceniche momenti di accelerazione o pause descrittive. Si legga ad es. questo brano, molto efficace, del *Barone rampante*, in cui i tempi transitano dall'imperfetto abituale al perfetto semplice, che introduce singole azioni in sequenza, ciascuna situata in un momento preciso:

Invece, quell'anima senza pace di nostra sorella Battista percorreva la notte tutta la casa a caccia di topi, reggendo un candeliere, e con lo schioppo sotto il braccio. Passò in cantina, quella notte, e la luce del candeliere illuminò una lumaca sbandata sul soffitto, con la scia di bava argentea. Risuonò una fucilata. Tutti nel letto sobbalzammo, ma subito riaffondammo il capo nei guanciali, avvezzi com'eravamo alle cacce notturne della monaca di casa (BR: 557),

con – si noti – il passaggio dall'avverbiale abituale *la notte* a quello puntuale *quella notte*, in concomitanza con la transizione dei tempi verbali. Lo stesso ritmo, che alterna imperfetto e perfetto, in *Senza colori* delle *Cosmicomiche*:

Quel giorno correvo per un anfiteatro di rocce porose come spugne, tutto traforato d'archi dietro i quali si aprivano altri archi: insomma, un luogo accidentato in cui l'assenza di colore si screziava di sfumature d'ombre concave. E tra i pilastri di questi archi incolori vidi come un lampo incolore correre veloce, scomparire e riapparire più in là: due bagliori appaiati che apparivano e sparivano di scatto; ancora non m'ero reso conto di cos'erano e già correvo innamorato inseguendo gli occhi di Ayl.

M'inoltrai in un deserto di sabbia; procedevo affondando tra dune sempre in qualche modo diverse eppure quasi uguali (C: 125).

E nel capitolo del *Cavaliere inesistente* in cui Rambaldo incontra per la prima volta Bradamante, si osservi ancora questa sequenza, che parte con una serie di azioni al perfetto semplice di valore aoristico, poi mutua all'imperfetto per introdurre una breve impressione descrittivo-commentativa (*Era una donna...*), chiudendosi infine con il ritorno al perfetto:

Questa metà di fanciulla [...] si girò su se stessa, cercò un luogo accogliente, puntò un piede da una parte e l'altro dall'altra, piegò un poco i ginocchi, v'appoggiò le braccia dalle ferree cubitieri, protese avanti il capo e indietro il tergo, e si mise tranquilla e altera a far pipì. Era una donna di armoniose lune, di piuma tenera e di fiotto gentile. Rambaldo ne fu tosto innamorato (Cav.: 989).

Il tutto va messo nel conto di un processo di decantazione della scrittura narrativa, che appunto si riflette anche nella rappresentazione del tempo. Spostandoci su un altro piano formale, lo si nota a prima vista nella frequente introduzione di narratori di secondo grado (il nipote del Visconte, il fratello del Barone, la monaca del Cavaliere, Qfwfq nelle *Cosmicomiche*): narratori-testimoni prossimi agli avvenimenti che raccontano e lontani dalla collocazione temporale dell'autore implicito. Si introduce in tal modo una specie di gradino ulteriore nella scala del tempo, perché tra il tempo dell'autore (e del lettore) e quello della storia

narrata si intrude quello della voce narrante, con esiti di maggiore gradazione e profondità di rilievo, quasi di lumeggiamento chiaroscurale.

Su questa base comune, poi, i diversi generi narrativi che Calvino attraversa in circa vent'anni di attività incidono le loro diverse declinazioni dei meccanismi. Per la trilogia degli *Antenati* ne citeremo due. La prima concerne la presenza di ampi sfondi all'imperfetto abituale, nei quali si tratteggiano le situazioni su cui poi si staglieranno gli eventi: i comportamenti delle comunità, le consuetudini dei personaggi, con l'intento di ricostruire un mondo immaginario nei suoi caratteri tipizzati o stereotipati, però senza rinunciare a rappresentarlo con una grande ricchezza di dettagli narrativi, in quella che Luciano Zampese chiama «abitualità intensificata».¹² Così ad es. per le comunità dei lebbrosi e degli ugonotti nel *Visconte*, dove si noteranno gli avverbiali (*ogni mattina, sempre, mai*) e la comparsa del piuccheperfetto per marcire gli spunti retrospettivi:

Ma malgrado strazi e paure, questi tempi avevano la loro parte di gioia. L'ora più bella veniva quando il sole era alto e il mare d'oro, e le galline fatto l'uovo cantavano, e per i viottoli si sentiva il suono del corno del lebbroso. Il lebbroso passava *ogni mattina* a far la questua per i suoi compagni di sventura. Si chiamava Galateo, e portava appeso al collo un corno da caccia, il cui suono avvertiva da distante della sua venuta. Le donne udivano il corno e posavano sull'angolo del muretto uova, o zucchini, o pomodori, e alle volte un piccolo coniglio scuoziato; e poi scappavano a nascondersi portando via i bambini [...].

A quei tempi nelle contrade vicine al mare la lebbra era un male diffuso, e c'era vicino a noi un paesetto, Pratofungo, abitato solo da lebbrosi, ai quali eravamo tenuti a corrispondere dei doni, che appunto raccoglieva Galateo. Quando qualcuno della marina o della campagna veniva colto dalla lebbra, lasciava parenti e amici e andava a Pratofungo a passare il resto della sua vita, attendendo d'essere divorato dal male. Si parlava di grandi feste che accoglievano il nuovo giunto: da lontano si sentivano fino a notte salire dalle case dei lebbrosi suoni e canti.

[...] Il paese prima di diventare asilo dei lebbrosi *era stato* un covo di prostitute dove convenivano marinai d'ogni razza e d'ogni religione: e pareva che ancora le donne vi conservassero i costumi licenziosi di quei tempi. I lebbrosi non lavoravano la terra, tranne che una vigna d'uva fragola il cui vinello li teneva tutto l'anno in stato di sottile ebbrezza. La grande occupazione dei lebbrosi era suonare strani strumenti da loro inventati, arpe alle cui corde erano appesi tanti campanellini, e cantare in falsetto, e dipingere le uova con pennellate d'ogni colore come fosse sempre Pasqua. Così, struggendosi in musiche dolcissime, con ghirlande di gelsomino intorno ai visi sfigurati, dimenticavano il consorzio umano dal quale la malattia li aveva divisi (Vis.: 390-391).

¹² Zampese (2019: 161) la descrive come una delle strategie narrative tipiche di *Libera nos a malo*: «Nei primi capitoli si assiste alla costruzione di un mondo, la 'materia di Malo', che è profondamente caratterizzato dalla dimensione abituale degli eventi. Si potrebbe parlare di una sorta di abitualità intensificata. Mi spiego: il mondo di Malo si viene a comporre secondo caratteri di omogeneità socioeconomica e culturale, esaltati dalla prospettiva ristretta delle memorie d'infanzia, che ruotano attorno al mondo della scuola, della religione, dei giochi con i coetanei, microcosmi che possiedono un intrinseco carattere rituale, una sorta di abitualità intensificata, appunto, che oltre a proporre una ricorrente ciclicità degli eventi ne sottolinea la natura collettiva. La singolarità dell'evento viene assorbita nella serie di eventi analoghi, così come l'individuo si ritrova sempre definito secondo livelli di appartenenza trasversali e condivisi». Dove pure si noterà che la «prospettiva ristretta delle memorie d'infanzia» vale anche per il narratore del *Visconte* nei due passi citati sotto.

Le persone che più m'attraevano adesso erano gli ugonotti che abitavano Col Gerbido. Era gente scappata d'in Francia dove il re faceva tagliare a pezzi tutti quelli che seguivano la loro religione. Nella traversata delle montagne *avevano perduto* i loro libri e i loro oggetti sacri, e ora non avevano più né Bibbia da leggere, né messa da dire, né inni da cantare, né preghiere da recitare. Diffidenti come tutti quelli che sono passati attraverso persecuzioni e che vivono in mezzo a gente di diversa fede, essi non *avevano voluto* più ricevere alcun libro religioso, né ascoltare consigli sul modo di celebrare i loro culti. Se qualcuno veniva a cercarli dicendosi loro fratello ugonotto, essi temevano che fosse un emissario del papa travestito, e si chiudevano nel silenzio. Così *s'erano messi* a coltivare le dure terre di Col Gerbido, e si sfiancavano a lavorare maschi e femmine da prima dell'alba a dopo il tramonto, nella speranza che la grazia li illuminasse. Poco esperti di quel che fosse peccato, per non sbagliarsi moltiplicavano le proibizioni e *si erano ridotti* a guardarsi l'un l'altro con occhi severi spiando se qualche minimo gesto tradisse un'intenzione colpevole. Ricordando confusamente le dispute della loro chiesa, s'astenevano dal nominare Dio e ogni altra espressione religiosa, per paura di parlarne in modo sacrilego. Così non seguivano nessuna regola di culto, e probabilmente non osavano neppure formular pensieri su questioni di fede, pur conservando una gravità assorta come se sempre ci pensassero. Invece, le regole della loro agricoltura *avevano col tempo acquistato* un valore pari a quello dei comandamenti, e così le abitudini di parsimonia cui erano costretti, e le virtù casalinghe delle donne.

Erano una gran famiglia piena di nipoti e nuore, tutti lunghi e nodosi, e lavoravano la terra *sempre* vestiti a festa, neri e abbottonati, col cappello a larghe tese spioventi gli uomini e con la cuffia bianca le donne. Gli uomini portavano lunghe barbe, e giravano *sempre* con lo schioppo a tracolla, ma si diceva che nessuno di loro avesse *mai* sparato, fuorché ai passeri, perché lo proibivano i comandamenti (Vis.: 395-397).

Mentre nella rassegna dei paladini cristiani da parte di Carlo Magno, all'inizio del *Cavaliere*, l'imperfetto scandisce piuttosto il procedere iterativo dell'azione dell'imperatore («Fermava il cavallo a ogni ufficiale»), e tuttavia lascia pure intendere un'abitudine che trascende quella singola occasione, come si esplicita nel finale («Ogni parola, ogni gesto era prevedibile ormai, e così tutto in quella guerra durata *da tanti anni*», «i fabbri martellavano *sempre* le stesse ammaccature»):

Fermava il cavallo a ogni ufficiale e si voltava a guardarla dal su in giù. – E chi siete voi, paladino di Francia?

– Salomon di Bretagna, sire! – rispondeva quello a tutta voce, alzando la celata e scoprendo il viso accalorato; e aggiungeva qualche notizia pratica, come sarebbe: – Cinquemila cavalieri, tramilacinquecento fanti, milleottocento i servizi, cinque anni di campagna.

– Sotto coi bretoni, paladino! – diceva Carlo, e toc-toc, toc-toc, se ne arrivava a un altro capo di squadrone.

– Ecchisietevòi, paladino di Francia? – riattaccava.

– Olivieri di Vienna, sire! – scandivano le labbra appena la griglia dell'elmo s'era sollevata. E lì: – Tremila cavalieri scelti, settemila la truppa, venti macchine da assedio. Vincitore del pagano Fierabraccia, per grazia di Dio e gloria di Carlo re dei Franchi!

[...]

Veniva sera. I visi, di tra la ventaglia e la bavaglia, non si distinguevano neanche più tanto bene. Ogni parola, ogni gesto era prevedibile ormai, e così tutto in quella guerra durata da tanti anni, ogni scontro, ogni duello, condotto sempre secondo quelle regole, cosicché si sapeva già oggi per domani chi avrebbe vinto, chi perso, chi sarebbe stato eroe, chi vigliacco, a chi toccava di restare sbudellato e chi se la sarebbe cavata con un disarcionamento e una culata in terra. Sulle corazze, la sera al lume delle torce i fabbri martellavano sempre le stesse ammaccature (Cav.: 955-957).

La seconda disposizione riguarda l'uso del presente, che nel nuovo contesto risulta maggiormente articolato. Dunque, schematicamente:

1) presente di metalessi, che rende possibile «interrompere in qualunque momento la trama della narrazione, per riagganciarsi al piano temporale (per la verità, del tutto fittizio) corrispondente all'attività della scrittura» (Bertinetto 2003: 70): «Devo dire che [...]» (BR: 588), «Ma torniamo a quel giorno» (ivi: 589), ecc. La sua connotazione propriamente deittica (dichiarata dagli avverbi *ieri*, *oggi*, *ecco*), riferendosi direttamente al momento dell'enunciazione, riporta al tempo del narratore interno e consente così, almeno potenzialmente, di ampliare i piani del racconto, come avviene soprattutto nel *Cavaliere inesistente*, dove la monaca vede progressivamente aumentare il suo spazio testuale e la sua caratterizzazione: cfr. il brano seguente, quando la narratrice dice di *vedere* le vicende rappresentate, trasfigurando con l'immaginazione i suoni del convento che sente dalla sua cella «mentre scrive»:

Sotto la mia cella è la cucina del convento. *Mentre scrivo sento* l'acciottolio dei piatti di rame e stagno: le sorelle sguattere stanno sciacquando le stoviglie del nostro magro refettorio. A me la badessa ha assegnato un compito diverso dal loro: lo scrivere questa storia, ma tutte le fatiche del convento, intese come sono a un solo fine: la salute dell'anima, è come se fossero una sola. *Ieri* scrivevo della battaglia e nell'acciottolio dell'acquaio *mi pareva di sentir* cozzare lance contro scudi e corazze, risuonare gli elmi percossi dalle pesanti spade; di là del cortile mi giungevano i colpi di telaio delle sorelle tessitrici e *a me pareva* un battito di zoccoli di cavalli al galoppo: e così quello che le mie orecchie udivano, i miei occhi socchiusi trasformavano in visioni e le mie labbra silenziose in parole e parole e la penna si lanciava per il foglio bianco a rincorrerle.

Oggi forse l'aria è più calda, l'odor di cavoli più spesso, la mia mente più pigra, e dal frastuono delle sguattere non riesco a farmi portare più lontano delle cucine dell'armata franca; *vedo* i guerrieri in fila dinanzi alle marmitte fumanti, con un continuo sbatacchiare di gavette e tambureggiare di cucchiai, e lo scontro dei mestoli contro i bordi dei recipienti, e il raschio sul fondo delle marmitte vuote e incrostate, e questa vista e quest'odore di cavoli si ripete per ogni reggimento, il normanno, l'angioino, il borgognone.

[...] Dunque non mi resta che immaginare gli eroi della mia storia intorno alle cucine. Agilulfo lo *vedo* apparire di tra il fumo, proteso sopra una marmitta, insensibile all'odor di cavoli, impartendo ammonimenti ai cucinieri del reggimento d'Alvernia. Ed *ecco* che compare il giovane Rambaldo, correndo (Cav. pp. 992-993).

Tale visione ravvicinata fa apparire gli eventi rappresentati come simultanei al tempo della scrittura e favorisce la successiva transizione al piano delle vicende mantenendo il presente, questa volta storico: «il sonante esercito dei Franchi si fa riconoscere [...]. Il rumore echeggia per le valli e le piane, fino al luogo in cui si mischia con un'eco eguale, proveniente dalle marmitte infedeli» (Cav.: 992), ecc.

2) presente di tipo intemporale o onnitemporale, che «interrompe la trama della narrazione per introdurre riflessioni di carattere generale, o riferimenti ad immutabili connotati del paesaggio» (Bertinetto 2003: 70): ad es., «Le imprese che si basano su di una tenacia interiore devono essere mute e oscure; per poco uno le dichiari o se ne glori, tutto appare fatuo, senza senso o addirittura meschino» (BR: 590).

3) presente narrativo vero e proprio, talvolta limitato a inserti minimi: «Uno sfrascar sui rami ed ecco, da un alto fico *affaccia* il capo Cosimo, tra foglia e foglia, ansando. Lei, di sotto in su, con quel frustino in bocca, guardava lui e loro appiattiti tutti nello stesso sguardo. Cosimo non resse» (BR: 590, tipicamente introdotto da *ecco*);¹³ talaltra esteso a intere sezioni del racconto:

Al giro d'un dosso *ecco si leva* una minuta violenta sassaiola di ghiaino. La bambina *protegge* il capo dietro il collo del cavallino e *scappa*; mio fratello, su un gomito di ramo bene in vista, *rimane* sotto il tiro. Ma i sassolini *arrivano* lassù troppo obliqui per far male, tranne qualcuno in fronte o nelle orecchie. *Fischiano e ridono*, quegli scatenati, *gridano*: – Sin-fo-ro-sa è una schi-fosa... – e *scappano via*.

Ora i monelli sono arrivati a Porta Capperi [...]. Dalle catapecchie intorno *viene* un gridio di madri. Ma questi *sono* bambini che la sera le madri non *gridano* per farli tornare, ma *gridano* perché sono tornati, perché *vengono* a cena a casa, invece d'andare a cercarsi da mangiare altrove. Intorno a Porta Capperi [...] era assiepata la gente più povera d'Ombrosa [...]. Era il tramonto, e donne spettinate con bimbi al seno sventolavano fornelli fumosi, e mendicanti si stendevano al fresco sbendando le piaghe [...]. I compagni della banda della frutta ora si mischiavano a quel fumo di frittura e a quegli alterchi, prendevano manrovesci dalle madri, s'azzuffavano tra loro rotolando nella polvere. [...] Tanto che all'apparizione della bambina bionda al galoppo e di Cosimo sugli alberi intorno, alzarono appena gli occhi intimiditi, si ritirarono in là, cercarono di perdersi tra il polverone e il fumo dei fornelli, come se tra loro si fosse d'improvviso alzato un muro (BR: 592-593).

Dove si ha prima la transizione al presente, sempre veicolata da *ecco*, quindi il ritorno all'imperfetto continuo («era assiepata la gente più povera», «Era il tramonto» ecc.), infine la ripresa della narrazione affidata al perfetto semplice come tipico tempo propulsivo («alzarono appena gli occhi intimiditi, si ritirarono in là, cercarono di perdersi tra il polverone e il fumo dei fornelli»). Si notino inoltre un paio di sterzate sul perfetto composto per indicare anteriorità rispetto al presente narrativo («i monelli *sono arrivati*», «gridano perché *sono tornati*»); e ancora l'iterazione, per due volte, dell'*ora* attualizzante. Nella stessa prospettiva si legga questo passo del *Cavaliere*, di nuovo con *ecco* introduttivo e con *ora* deittico «riorientato»:

Rambaldo cavalcava scrutando intorno. *Ecco* un batter di zoccoli: ed *appare* un guerriero a cavallo sul ciglio di un'altura. È un saracino! *Si guarda* intorno, ratto, *dà* di redini e *scappa*. Rambaldo *sprona*, lo *insegue*. *Ora* è anch'egli sull'altura; *vede* là nel prato il saracino galoppare e spiare a tratti tra i noccioli (Cav. 986),

e così di seguito per un paio di pagine, nelle quali alla concitazione degli eventi e alla coloritura emotiva, se non proprio “drammatica”, conferita dal presente non sarà estranea la circostanza che questo è il punto del romanzo in cui Rambaldo incontra per la prima volta la guerriera Bradamante, di cui repentinamente si innamora e che in seguito si rivelerà essere la monaca che detiene la voce

¹³ La funzione di *ecco* come introduttore dei passaggi al presente narrativo è confermata anche dagli altri generi di racconto. Cfr. ad es. GS p. 14 «Ora *eccoli* che sciolgono con dei fiammiferi la ceralacca per sigillare l'urna e poi non sanno come tagliare lo spago che avanza e decidono di bruciarlo coi fiammiferi...».

narrante: una voce che in questo passo palesa tutta la sua partecipazione anche mediante questi processi di avvicinamento temporale.

Quanto ai romanzi realistici, basterà esemplificare con *La giornata d'uno scrutatore*. Dove la «sovrastruttura saggistica» che presiede all'operazione¹⁴ spiega la larga apertura al presente intemporale, che enuclea concetti e riflessioni generali, come all'inizio del III capitolo, con le considerazioni sull'allestimento del seggio elettorale:

Per trasformare una stanza in sezione elettorale (stanza che di solito è un'aula di scuola o di tribunale, il camerone d'un refettorio, d'una palestra, o un qualsiasi locale d'un ufficio del Comune) bastano poche suppellettili – quei paraventi di legno piallato, senza vernice, che fanno da cabina; quella cassa di legno pure grezzo che è l'urna; quel materiale (i registri, i pacchi di schede, le matite, le penne a sfera, un bastone di ceralacca, dello spago, delle strisce di carta ingommata) che viene preso in consegna dal presidente al momento della «costituzione del seggio» – e una speciale disposizione dei tavoli che si trovano sul posto. Ambienti insomma nudi, anonimi, coi muri tinti a calce; e oggetti più nudi e anonimi ancora; e questi cittadini, lì al tavolo – presidente, segretario, scrutatori, eventuali «rappresentanti di lista» – prendono anch'essi l'aria impersonale della loro funzione (GS: 12).

Molto esteso, nella *Giornata*, anche l'uso dell'imperfetto a discapito del perfetto semplice, perché la narrazione più che raccontare fatti intende descrivere situazioni o seguire i pensieri del protagonista.¹⁵ Così nel brano che prosegue il precedente, con transito al punto di vista di Amerigo segnalato esplicitamente dalle marche lessicali (*non voleva, si concentrava, era per lui, ad Amerigo a tratti ciò pareva, gli pareva*):

Non voleva lasciarsi prendere dallo squallore dell'ambiente, e per far ciò si concentrava sullo squallore dei loro arnesi elettorali – quella cancelleria, quei cartelli, il libriccino ufficiale del regolamento consultato a ogni dubbio dal presidente, già nervoso prima di cominciare – perché questo era per lui uno squallore ricco, ricco di segni, di significati, magari in contrasto uno con l'altro.

La democrazia si presentava ai cittadini sotto queste spoglie dimesse, grigie, disadorne; ad Amerigo a tratti ciò pareva sublime, nell'Italia da sempre ossequiente a ciò che è pompa, fasto, esteriorità, ornamento; gli pareva finalmente la lezione d'una morale onesta e austera; e una perpetua silenziosa rivincita sui fascisti, su coloro che la democrazia avevano creduto di poter disprezzare proprio per questo suo squallore esteriore, per questa sua umile contabilità, ed erano caduti in polvere con tutte le loro frange e i loro fiocchi, mentre essa, col suo scarno ceremoniale di pezzi di carta ripiegati come telegrammi, di matite affidate a dita callose o malferme, continuava la sua strada (GS: 13).

Ma non insisto. Se non per confermare che, in casi come quelli esposti, la modulazione dei tempi dipende da un chiaro piano progettuale, che intorno a un nucleo convenzionale sviluppa differenti alternative, distinte per genere di

¹⁴ Così Calvino a Caretti, 1963, in RR2: 1312.

¹⁵ Su cui cfr. Mengaldo 1991: 239. I rari i perfetti semplici segnalano naturalmente le azioni puntuali: ad es. alle pp. 15 *prese a contrapporre*, 17 *chiesero*, 18 *furono, cominciò, ci fu, si sentì, apparve, disse*, 19 *cominciò*. Ancora più rari i perfetti in serie: cfr. p. 17 « – Vado io! – disse una ragazza con la testa grossa, superando le compagne, e corse, ridendo, e ritornò coi chiodi, il martello, poi spostò una panca».

racconto ma anche a seconda dell'intenzione narrativa e della caratterizzazione espressiva del singolo passo: con Bertinetto (2003: 48 ss.), parleremo di un uso «cromatico» dei tempi, che «mette in campo una strategia di partizione della trama narrativa in porzioni diegetiche distinte, ciascuna caratterizzata da un proprio 'colore'».

5. Con l'inizio degli anni '70, Calvino accentua la sperimentazione sulle strutture narrative, che vengono insieme disarticolate nei loro elementi costitutivi e contaminate con altre tipologie di organizzazione testuale (saggistica, combinatoria, ecc.); coerentemente, il sistema dei tempi verbali si adegua di volta in volta al modello rappresentativo delle singole opere. Ci limitiamo a poche osservazioni di massima, cominciando dalle *Città invisibili*. Dove la distinzione tra i testi di cornice che narrano i dialoghi tra Marco Polo e Kublai e i testi che descrivono le città implica una strategia nettamente differenziata: per i primi l'attivazione del dispositivo convenzionale dei tempi, pur con una certa varietà di soluzioni; per i secondi un uso pressoché assoluto del presente descrittivo, tendenzialmente intemporale, tipico delle relazioni:¹⁶

Se volete credermi, bene. Ora dirò come è fatta Ottavia, città-ragnatela. C'è un precipizio in mezzo a due montagne scoscese: la città è sul vuoto, legata alle due creste con funi e catene e passerelle. Si cammina sulle traversine di legno, attenti a non mettere il piede negli intervalli, o ci si aggrappa alle maglie di canapa. Sotto non c'è niente per centinaia e centinaia di metri: qualche nuvola scorre; s'intravede più in basso il fondo del burrone (CI: 421).

Del resto, Calvino stesso osserva che ognuna delle città ha come cristallizzato il tempo (e la propria storia) nello spazio materiale che la costituisce: un tempo che si è fatto spazio e che dunque costringe a convertire la narrazione in descrizione, anzi nell'elenco che ne restituisce lo «stilema dominante» (Mengaldo 1996: 444, e cfr. Testa 2009: 413-416). Così nel testo: «la città non dice il suo passato. Lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle sue vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole» (CI: 365); e conversando con Michele Neri: le *Città invisibili* esprimono «la sensazione del tempo rimasto cristallizzato negli oggetti, contenuto nelle cose

¹⁶ Su un numero complessivo di 55 città descritte, presentano un uso strutturale dei tempi storici solo 12 testi, suddivisibili a loro volta in due tipologie di massima. Da un lato quelli in cui i tempi passati raccontano la vicenda di Marco Polo in quella città: 7 in tutto (CI: 394, 437, 438, 467, 481, 485, 487; ad es. p. 438: «Mai nei miei viaggi m'ero spinto fino a Adelma. Era l'imbrunire quando vi sbarcai. Sulla banchina il marinaio che prese al volo la cima e la legò alla bitta somigliava a uno che era stato soldato con me, ed era morto» ecc.; e cfr., esplicitamente, p. 487: «Ti risponderò con un racconto. Per le vie di Cecilia, città illustre, incontrai una volta un capraio che spingeva rasente i muri un armento scampanante»). Dall'altro ci sono quelli in cui i tempi passati riferiscono la storia della città: 5 in tutto (CI: 393, 450, 480, 489, 493; ad es. p. 450: «Clarice, città gloriosa, ha una storia travagliata. Più volte decadde e rifiorì, sempre tenendo la prima Clarice come modello ineguagliabile d'ogni splendore, al cui confronto lo stato presente non manca di suscitare nuovi sospiri a ogni volgere di stelle», ecc.).

che ci circondano [...]. Le città non sono altro che la forma del tempo» (RR2: 1365).

Anche nel *Castello dei destini incrociati* si ripropone l'opposizione tra la cornice, con i commensali che raccontano silenziosamente la loro storia combinando i tarocchi, e le vicende ricostruite verbalmente dal narratario, che sul piano temporale adotta diverse modalità rappresentative. In breve: 1) il piuccheperfetto per rappresentare l'anteriorità della vicenda rispetto al momento dell'enunciazione, ossia al *nunc* della cornice in cui si colloca il narratore di secondo grado: «Il racconto era chiaro: nel cuore del bosco il cavaliere *era stato sorpreso* dall'agguido d'un feroce brigante» (CDI: 508); 2) la combinazione classica di imperfetto e perfetto semplice che consente di valorizzare più precisamente le opposizioni aspettuali:

Dov'erano fuggiti, gli amanti? Da qualsiasi parte fossero andati, troppo tenue e sfuggente era la sostanza di cui erano fatti per dar presa alle manacce di ferro del paladino. Quando non ebbe più dubbi sulla fine delle sue speranze, Orlando fece qualche movimento disordinato, – sguainar la spada, puntar di sproni, tender la gamba nella staffa, – poi qualcosa siruppe dentro di lui, saltò, si fulminò, si fuse, e tutta un tratto gli si spense il lume dell'intelletto e restò al buio (CDI: 529);

3) il presente che descrive il contenuto della carta da gioco da cui si origina la narrazione:

La carta che egli ora deponeva là in mezzo era *La Luna*. Un freddo riverbero *brilla* sulla terra buia. Una ninfa dall'aspetto demente *alza* la mano verso la dorata falce celeste come se suonasse l'arpa. Vero è che la corda *pende* rotta al suo arco: la Luna è un pianeta sconfitto, e la Terra conquistatrice è prigioniera della Luna. Orlando *percorre* una Terra ormai lunare (CDI: 530-531; e cfr. ivi: 535).

Quest'ultima è senz'altro l'opzione più interessante, perché mano a mano che si avanza nel romanzo, e ancora di più nella sua seconda parte, *La taverna dei destini incrociati*, il presente per sé intemporale dell'ecfrasis si anima di contenuti narrativi sempre più compiuti, avvalorando così un modello rappresentativo in cui la storia raccontata si sviluppa contemporaneamente alla storia dei narratori, si manifesta davanti ai loro occhi, sulle carte via via disposte sul tavolo: quasi una storia passata che si dipana o si ripete nel presente, come nel «visibile parlare» del *Purgatorio*. Nella *Taverna* si legga ad es. questa sequenza, che in ultima risale alla visione di Clorinda da parte di Tancredi nel canto I della *Gerusalemme Liberata*,¹⁷ ma chiaramente rimanda anche all'episodio del *Cavaliere inesistente* citato sopra, sempre con la donna guerriera spiata al bagno dal cavaliere nemico:

Dalla carta accanto [*Le stelle* dei tarocchi] si sente un fiottare d'acqua. Un torrente scorre là sotto tra le canne. Il guerriero sconosciuto è fermo sulla riva e si sta spogliando dell'armatura. Il nostro ufficiale certo non può attaccarlo in quel momento: si nasconde per attenderlo al varco quando sia di nuovo armato e in grado di difendersi.

Dalle piastre dell'armatura escono membra bianche e gentili, dall'elmo una cascata di capelli bruni che si svolgono lungo il dorso fino al punto in cui s'inarca. Quel guerriero ha pelle di giovinetta,

¹⁷ Alle ott. 46-48; cfr. anche l'*Inamoramento de Orlando* III v 40-42, e l'*Orlando Furioso* XXXII 79-81.

polpe di dama, seno e grembo di regina: è una donna che sotto *Le Stelle* accoccolata sul ruscello va facendo le abluzioni della sera (TDI: 569).

Il raffronto tra i due passi di Calvino è sintomatico proprio per la diversa impostazione dei tempi verbali: nel *Cavaliere* tutti giocati sul perfetto semplice di aspetto aoristico, nella *Taverna* totalmente impostati al presente, insieme descrittivo e narrativo, tipico di quest'opera.

Quanto osservato mostra che le sperimentazioni dell'ultima stagione di Calvino, pur nella loro diversità, convergono sulla valorizzazione del presente, il tempo che per la sua particolare natura, in certo modo ibrida e a basso grado di specializzazione, meglio di ogni altro consente di creare sovrapposizioni e contaminazioni tra i piani narrativi. E lo si vede anche nelle ultime due prove considerate nel corpus: in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, dove il presente consente di rappresentare il romanzo nel suo compiersi dentro la dimensione temporale comune al suo scrittore e al suo lettore; e in *Palomar*, dove il racconto si realizza come descrizione visuale protratta, raffigurata in presa diretta dall'istanza enunciativa.¹⁸ Col che si può concludere che, come in un cerchio, pur passando attraverso esperienze di scrittura molto differenziate, per generi e per fasi, Calvino alla fine sembra essere a suo modo tornato alle origini, a quel dominio del presente che connotava in modo così evidente il *Sentiero* e che in seguito era riaffiorato solo a tratti, come per vie carsiche.

Bibliografia

- Bertinetto, Pier Marco (1986), *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Id. (1991), *Il verbo*, in *Grande grammatica italiana di consultazione*, a cura di Lorenzo Renzi e Giampaolo Salvi, Bologna, il Mulino, vol. II: *I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione*: 13-161.
- Id. (2003), *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottavo/Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Bozzola, Sergio (2022), *Italo Calvino*: Il modello dei modelli (*Palomar*), «Giornale di storia della lingua italiana», I/1: 167-175.
- Calvino, Italo (1991-1992), *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, prefazione di Jean Starobinski, 2 voll., Milano, Mondadori.
- Cases, Cesare (1987), *Calvino e il «pathos della distanza»* [1958], in Id., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi: 160-166.

¹⁸ Ciò non impedisce le retrospezioni sul passato del protagonista, con uso conseguente di tempi storici: cfr. Bozzola 2022: 169-170.

- Castellana, Riccardo (2023), *Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione in simultanea*, in *Tempora. I tempi verbali nel racconto*, Atti del seminario permanente di narratologia (Milano, 20-22 ottobre 2021), vol. I, a cura di Concetta Maria Pagliuca e Filippo Pennacchio, Milano, Biblion: 69-88.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1996²), *L'arco e le pietre (Calvino, «Le città invisibili»)*, in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie [1975¹]*, Torino, Bollati Boringhieri: 430-451.
- Id. (1991), *Aspetti della lingua di Calvino [1989]*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi: 227-291.
- Praloran, Marco (1999), *Tempo e azione nell'«Orlando Furioso»*, Firenze, Olschki.
- Id (2005a), recensione a Bertinetto 2003, «Stilistica e metrica italiana», III: 359-366.
- Id (2005b), «Siamo arrivati ieri sera»: tempo e temporalità in «Libera nos a malo», in *Per «Libera nos malo». A 40 anni dal libro di Luigi Meneghelli*, Atti del convegno internazionale di studi (Malo, Museo Casabianca, 4-6 settembre 2003), a cura di Giuseppe Barbieri e Francesca Caputo, Vicenza, Terra Ferma: 109-117.
- Roggia, Carlo Enrico (2018), *L'indefinito presente. Tempo e tempi verbali in «Se questo è un uomo»*, in *Le forme dell'analisi testuale. Sette letture novecentesche*, a cura di Pietro Benzoni e Dirk Vanden Berghe, Cesati, Firenze: 23-45.
- Squartini, Mario (2015), *Il verbo*, Roma, Carocci.
- Testa, Enrico (1997), *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi.
- Id. (2009), *Aspetti linguistici e testuali delle «Città invisibili» di Calvino*, in *Per Elio Gioanola. Studi di letteratura dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Franco Contorbia et al., Novara, Interlinea: 409-421.
- Zampese, Luciano (2019), *Per una grammatichetta dell'imperfetto in «Libera nos a malo»*, in *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghelli*, a cura di ForMaLit, Verona, Cierre: 151-172.
- Id. (2022), *Tra lingua e stile: l'aspetto verbale nei «Sillabari» di Goffredo Parise*, in *Linguistica e testi letterari. Modelli, strumenti e analisi*, a cura di Sveva Frigerio, Roma, Carocci: 147-176.

TITLE – *Verbal tenses and models of representation in Calvino's fiction*

ABSTRACT – This article examines the use of verb tenses in the narrative works of Italo Calvino, considering their function both in terms of deixis and aspect. In particular, it analyzes the use of the present tense as a narrative tense, exploring its exclusive usage as well as its combinations with the historical tenses of the indicative mood.

KEYWORDS – Italo Calvino; verb tenses; verbal aspect; verbal deixis; historical present.

RIASSUNTO – L'articolo tratta dell'uso dei tempi verbali nella narrativa di Italo Calvino, considerandoli sia nella loro funzione deittica, sia nella loro funzione aspettuale. In particolare, viene esaminato l'impiego del presente come tempo narrativo, nei suoi usi esclusivi e nelle sue combinazioni con i tempi storici dell'indicativo.

PAROLE CHIAVE – Italo Calvino; tempi verbali; aspetto verbale; deissi verbale; presente storico.

