

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MODENA E REGGIO EMILIA**

Dottorato di ricerca in Scienze Umanistiche

Ciclo XXXV

Analisi dell'asse diegetico-mimetico.
Un approccio teorico-metodologico
per la lettura a distanza

Candidato: dott. Pietro Mazzarisi

Tutor: Prof. Stefano Calabrese

Co-tutor: Prof. Michele Cometa

Coordinatrice del corso di dottorato: Prof.ssa Marina Bondi

*A Rouzalia e Gandolfo,
Andrej e Maksim.*

RIASSUNTO

Da vent'anni a questa parte, il *Distant reading* si propone come una nuova disciplina per lo studio e la ricerca sulla letteratura. Nato negli Stati Uniti su intuizione del critico italiano Franco Moretti, ha introdotto negli studi letterari le metodologie computazionali e nei dipartimenti universitari i laboratori letterari. L'obiettivo è misurare i testi letterari e scovare latenze che con la tradizionale attività critica non sarebbero leggibili. Ma a vent'anni di distanza, la nuova disciplina non ha sostanzialmente raggiunto l'obiettivo principale che si era prefissata: rivoluzionare l'attività della critica letteraria.

L'aspetto principale per cui è stata più volte criticata in passato e per cui viene tutt'oggi criticata risiede in una sostanziale mancanza di cornice teorica. Moretti aveva inizialmente proposto delle cornici teoriche per la nuova disciplina e aveva condotto i primi studi cercando sempre di ancorarli a teorie letterarie o a teorie di altri campi della conoscenza. In seguito, invece, ha preso avvento l'indirizzo laboratoriale: la conduzione di ricerche e analisi sperimentali indirizzate soprattutto a verificare se con determinate metodologie fosse possibile ricavare nuove interpretazioni sui testi letterari. Non sono arrivate nuove interpretazioni e non è stata elaborata una teoria per lo studio digitale dei testi letterari. La mia ricerca propone un nuovo approccio teorico-metodologico con una cornice teorica che si basa sulla distinzione tra diegesi e mimesi e sull'analisi differenziale. La distinzione teorica tra diegesi e mimesi è un criterio che la ricerca di *Distant reading* non ha accolto tra le proprie pratiche. Il risultato è stato quello di ottenere dati qualitativamente inferiori, perché agli occhi di chi conduce le ricerche le parole non sono associate a nessuna dimensione testuale. L'approccio che viene proposto, invece, permette di raccogliere, simultaneamente, dati sulla scrittura e sulle strutture narrative e indicazioni sugli aspetti del linguaggio e sul *milieu* finzionale. Su questi dati viene, infine, condotta l'analisi differenziale, un procedimento (preso in prestito dalla diagnostica e dall'economia) utile nel formare addizionali interpretativi per l'espressione dei giudizi.

ABSTRACT

For the past two decades, Distant reading has emerged as a new discipline for the study and research of literature. Born in the United States on the intuition of Italian critic Franco Moretti, it has introduced computational methodologies to literary studies and literary labs to university departments. The goal is to measure literary texts and unearth latencies that would not be readable with traditional critical work. But 20 years later, the new discipline has essentially failed to achieve its main goal of revolutionizing the activity of literary criticism.

The main aspect for which it has been repeatedly criticized in the past and for which it is still being criticized today lies in a substantial lack of theoretical framework. Moretti had initially proposed theoretical frameworks for the new discipline and had conducted early studies always trying to anchor them in literary theories or theories from other fields of knowledge. Later, however, the laboratory approach took advent, that is, the conduct of experimental research and analysis directed primarily at testing whether new interpretations on literary texts could be derived with certain methodologies. No new interpretations came and no theory for the digital study of literary texts was developed. My research proposes a new methodological-theoretical approach with a theoretical framework based on the distinction between diegesis and mimesis and on differential analysis. The theoretical distinction between diegesis and mimesis is a criterion that Distant reading research has not embraced among its practices. The result was to obtain qualitatively inferior data, because in the eyes of the scholar, words are not associated to any textual dimension. In contrast, the approach that is proposed makes it possible to collect, simultaneously, data on writing and narrative structures and indications on aspects of language and the fictional *milieu*. On these data is, finally, conducted the differential analysis, a procedure (borrowed from diagnostics and economics) useful in forming additional interpretive for the expression of judgments.

INDICE

INTRODUZIONE	p. 7
1. STATO DELL'ARTE	p. 11
1.1. Stato dell'arte dei <i>Computational Literary Studies</i>	p. 11
1.2. Origini dei <i>Computational Literary Studies</i>	p. 12
1.3. Anni Sessanta del Novecento	p. 14
1.4. Anni Settanta del Novecento	p. 16
1.5. Anni Ottanta del Novecento	p. 18
1.6. Il “ <i>Distant reading turn</i> ”	p. 20
1.7. Le critiche al <i>Distant reading</i>	p. 24
1.8. Gli anni più recenti	p. 27
2. METODOLOGIA “ANALISI DELL'ASSE DIEGETICO-MIMETICO”	p. 31
2.1. Platone	p. 31
2.2. Aristotele	p. 33
2.3. Gérard Genette	p. 34
2.4. <i>Récit e discours (e histoire e narration)</i>	p. 36
2.5. John Frederick Burrows	p. 38
2.6. Franco Moretti	p. 43
2.7. Analisi dell'asse diegetico-mimetico e obiettivi metodologici	p. 47
2.8. “Istruzionalizzare”	p. 50
3. GRANULARITÀ DIEGETICA-MIMETICA E LETTERATURA PREMIATA	p. 53
3.1. Domande di ricerca	p. 53
3.2. Caratteristiche del <i>corpus</i> “letteratura premiata”	p. 54
3.3. Il presente pro-futuro. Aspetti linguistici	p. 56
3.4. Il presente pro-futuro. Aspetti tecnici	p. 58
3.5. Premio Strega e risultati	p. 59
3.6. Premio Campiello e risultati	p. 62
3.7. Premio Bancarella e risultati	p. 66

3.8. Conclusione	p. 68
4. SALIENZA DIEGETICA-MIMETICA E <i>CRIME FICTION</i>	p. 70
4.1. Domande di ricerca	p. 70
4.2. Caratteristiche del <i>corpus</i> “Andrea Camilleri”	p. 70
4.3. La reduplicazione linguistica. Aspetti linguistici	p. 71
4.4. La reduplicazione linguistica. Aspetti tecnici	p. 74
4.5. Il vigatese	p. 74
4.6. Risultati e interpretazioni	p. 77
4.7. Comparazione <i>data-driven</i> con <i>corpus</i> “Giovanni Verga”	p. 83
4.8. Conclusione	p. 85
5. <i>AGENCY</i> AUTORIALE	p. 87
5.1. Migranti, letterature, critiche	p. 88
5.2. <i>Negro/nìvuro</i>	p. 91
5.3. <i>Arabo</i>	p. 94
5.4. <i>Vù cumprà</i>	p. 95
5.5. <i>Magrebino</i>	p. 96
5.6. <i>Extracomunitario</i>	p. 96
5.7. <i>Migrante</i>	p. 98
5.8. Conclusione	p. 99
6. <i>RELATA</i> TESTO-CRITICA	p. 102
6.1. «Il comportamento di fronte alla forma»	p. 102
6.2. <i>Lo stadio di Wimbledon</i>	p. 104
6.3. Non vedere quello che c’è (nei testi letterari)	p. 106
6.4. Un’interpretazione <i>data-driven</i>	p. 109
6.5. <i>Atlante occidentale</i>	p. 111
6.6. Vedere quello che non c’è (nei testi letterari)	p. 113
6.7. Un’altra interpretazione <i>data-driven</i>	p. 116
6.8. Conclusione	p. 117

CONCLUSIONI E SVILUPPI FUTURI	p. 121
BIBLIOGRAFIA 1	p. 128
BIBLIOGRAFIA 2	p. 132
APPENDICE 1	p. 136
APPENDICE 2	p. 211
ELENCO GRAFICI E TABELLE	p. 224

INTRODUZIONE

Negli studi di *Distant reading*, l'oggetto base su cui vengono condotte le ricerche è composto da aspetti, caratteristiche, costruzioni e categorie linguistiche. L'invalso che si è sviluppato in questi studi è stato quello di non operare alcuna distinzione all'interno dei *corpora* su cui vengono condotte le indagini per non inficiare la validità statistica dei campioni presi in analisi. In effetti, ai fini di validità statistica la composizione di un *corpus* deve essere quanto più possibile casuale, non predeterminata *ad hoc* e comunque non alterata da chi indaga, pena la non rappresentabilità del campione. Ma ai fini dell'interpretazione letteraria dei dati ottenuti, ai fini dell'attività critico-interpretativa, una tale analisi digitale e integrale di tutti i testi di un *corpus* senza operare alcuna distinzione non riconosce che le porzioni testuali diegetiche e le porzioni testuali mimetiche di uno stesso testo letterario assumono salienze diverse all'interno dell'opera e, di conseguenza, che gli aspetti, le caratteristiche, le costruzioni e le categorie linguistiche oggetto di indagine acquisiscono salienze diverse quando si presentano nella diegesi e quando si presentano nella mimesi di una stessa opera.

Per l'attività interpretativa letteraria, invece, risulta fondamentale poter continuare a contare sulle categorie della diegesi e della mimesi, poiché su queste ha costruito una buona fetta dei suoi strumenti critici e delle sue riflessioni, dall'analessi di Genette alla polifonia di Bakhtin. È dunque una condizione necessaria, per esempio, poter discernere se e quando gli aspetti linguistici tipici del linguaggio parlato e gli aspetti linguistici tipici della lingua scritta occorrono nella diegesi e in che misura la caratterizzano, oppure occorrono e in che misura caratterizzano la mimesi delle opere letterarie. Allo stesso modo, per esempio, risulta fondamentale per l'attività interpretativa letteraria non solo ottenere un *dataset* con la tipologia di lessico che caratterizza un insieme di opere letterarie, ma poter anche distinguere quale delle due dimensioni della diegesi e della mimesi è caratterizzata da quale tipologia di lessico.

Per ovviare a questi problemi tutt'ora caratterizzanti il *Distant reading*, in questa tesi di dottorato viene presentata una nuova metodologia computazionale, denominata "analisi dell'asse diegetico-mimetico" (*Diegetic-Mimetic Axis Analysis*, DM^A), il cui obiettivo principale è preservare la validità statistica dei campioni di indagine e, allo stesso tempo, creare le condizioni per poter riconoscere le diverse salienze delle dimensioni diegetiche e mimetiche dei testi letterari. Per raggiungere questo obiettivo principale, la ricerca di dottorato è stata finalizzata all'elaborazione di una procedura scandita in diverse fasi. La procedura prevede una

previa partizione automatica dei testi letterari in porzioni testuali diegetiche e in porzioni testuali mimetiche con tecnica di *text mining*. La partizione automatizzata esclude l'intervento e la discrezione umana, basandosi piuttosto su elementi interni dei testi e predeterminati da chi ha creato i testi: i segni di interpunzione e le convenzioni formali a cui la maggior parte dei testi letterari ricorre per segnare l'avvicendamento tra diegesi e mimesi. Successivamente, la procedura prevede la conduzione di analisi computazionali sulle distinte porzioni testuali così ottenute. Infine, la procedura prevede la conduzione di analisi differenziali tra le distinte entità testuali ottenute, ovvero tra quella diegetica e quella mimetica.

L'analisi differenziale è un tipo di indagine preso in prestito da altri campi del sapere dalla ricerca teorico-metodologica di questa tesi di dottorato. Come avviene in altri campi diversi dalla critica letteraria, un approccio di analisi differenziale ha la finalità di migliorare gli aspetti interpretativi di fronte a un dato problema. Nei campi della diagnostica medica e della diagnostica psicologica, l'analisi differenziale include la presa in considerazione di fenomeni diversi per giungere a una determinazione quanto più corretta possibile. Nel campo dell'economia, l'analisi differenziale compara analisi di voci di bilancio diverse per determinare la sostenibilità di una scelta. Nell'attività di critica letteraria computazionale, l'analisi differenziale è finalizzata a resocontare come e in che misura l'oggetto della ricerca si manifesta nelle due dimensioni della diegesi e della mimesi e quali aspetti, di conseguenza, è possibile cogliere grazie alle indicazioni delle sue diverse manifestazioni, per esempio sullo scarto che si viene a creare tra le due dimensioni. I capitoli che seguono ricostruiscono nascita, sviluppo e sperimentazioni della nuova metodologia.

Nel capitolo 1 viene offerto uno stato dell'arte dei *Computational Literary Studies* dove vengono seguite le evoluzioni dell'attribuzione autoriale, della lettura a distanza e delle polemiche che le hanno interessate. L'attribuzione autoriale è una disciplina importante per la nuova metodologia perché sono arrivate da lì le prime proposte teoriche, benché non del tutto corrette, per differenziare i testi letterari al loro interno prima di condurre analisi digitali. Proposte che sembrano essere state ignorate negli studi e nelle ricerche di *Distant reading*.

Il capitolo 2 prende avvio dalla millenaria opposizione teorica tra diegesi e mimesi e ne segue le evoluzioni partendo dalla doppia presenza di diegesi e mimesi in Platone, passando per l'esistenza della mimesi per Socrate, arrivando all'esistenza della sola diegesi per Genette e continuando fino alle analisi di mimesi e discorso indiretto libero in Burrows e di analisi della sola mimesi teatrale in Moretti. Successivamente a tutte queste considerazioni teoriche e

tentativi di applicazioni pratiche, il capitolo 2 presenta la metodologia “analisi dell’asse diegetico-mimetico” e le considerazioni pratiche sulle difficoltà che si incontrano quando si cerca di misurare i testi letterari in una qualche loro dimensione.

Nel capitolo 3 la metodologia viene subito messa alla prova per dimostrare in che maniera e in che misura è capace di fornire dati qualitativamente migliori rispetto all’invalso nel *Distant reading*. Il primo *corpus* su cui viene provata è stato definito della “letteratura premiata” e include al suo interno tutte le opere narrative scritte in lingua italiana e vincitrici dei premi Strega, Campiello e Bancarella dal 1980 al 2020. In questo *corpus* la metodologia viene impiegata su un totale di 103 testi letterari per dimostrare come la granularità diegetica-mimetica nei dati sia un valore aggiunto per la lettura a distanza.

Nel capitolo 4 la metodologia viene di nuovo messa alla prova, questa volta per dimostrare in che misura è capace di fornire dati qualitativamente migliori per quel che riguarda la salienza diegetica-mimetica. Il secondo *corpus* su cui viene provata la metodologia è stato definito “Andrea Camilleri” e include al suo interno tutti i romanzi e i racconti che sono stati scritti sul commissario Salvo Montalbano e che costituiscono una delle serie letterarie più vendute nella storia italiana. Le opere di *crime fiction* sono state pubblicate tra il 1994 e il 2020, constano in tutto di 101 testi e in questo *corpus* la metodologia viene impiegata per dimostrare come la salienza diegetica-mimetica nei dati sia un ulteriore *surplus* per la lettura a distanza. In questo capitolo, infine, la metodologia viene messa alla prova anche su un terzo *corpus* per una comparazione *data-driven*. Il terzo *corpus* è stato chiamato “Giovanni Verga” e consiste dei 101 testi narrativi scritti dall’autore catanese.

Nel capitolo 5 vengono di nuovo messe alla prova *corpus* “Andrea Camilleri” e metodologia, ma l’obiettivo è questa volta quello di proporre la metodologia come uno strumento utile nel fissare l’*agency* autoriale rispetto al linguaggio esclusivo. In questo capitolo si dimostra come, a determinate condizioni teoriche, sia possibile misurare fino a che punto un autore o una autrice condivide ciò che viene detto nei suoi testi letterari. Il linguaggio esclusivo e la consapevolezza sulle diversità sono oggi temi da cui neanche i testi letterari sono esentati. L’impiego della metodologia in questi ambiti è finalizzato a dimostrarne la versatilità e a fissare le condizioni teoriche e pratiche affinché giudizi e critiche abbiano una solida base nei dati testuali.

L’ultimo capitolo, il capitolo 6, mette alla prova la metodologia in scala più ridotta. In questo capitolo vengono proposte delle analisi a distanza e ravvicinate dei due primi romanzi di Daniele Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* del 1983 e *Atlante occidentale* del 1985.

L'obiettivo di queste analisi è quello di dimostrare come la metodologia possa essere uno strumento supportivo della classica attività di interpretazione critico-letteraria. I due testi sono stati scelti perché su di essi alcuni giudizi critici hanno superato la realtà testuale e sono finiti oltre la realtà in generale. *Relata* testo-critica è l'espressione che è stata scelta per indicare impiego e carattere supportivo della metodologia e si riferisce alla notifica digitale di corrispondenza tra giudizio critico e dato testuale che le nuove tecnologie possono offrire all'attività interpretativa per ancorare i giudizi alle reali dimensioni nei testi letterari.

Seguono le conclusioni della tesi di dottorato, le bibliografie della letteratura premiata e di Andrea Camilleri, la prima appendice dove vengono riportati i dati della ricerca svolta sulla letteratura premiata, la seconda appendice dove vengono riportati i dati della ricerca sulla salienza diegetica-mimetica condotta sulla *crime fiction* e l'elenco dei grafici e delle tabelle.

1. STATO DELL'ARTE

Per ricostruire uno stato dell'arte degli studi computazionali sulla letteratura e per offrire una visione sulla genesi della correzione metodologica proposta in questa tesi, lo stato dell'arte sui *Computational Literary Studies* segue il duplice binario dei lavori più noti svolti nelle due discipline note come l'attribuzione autoriale e la lettura a distanza, nonché delle critiche più frequenti da ognuna ricevute, le quali critiche, a una attenta riflessione, condividono diversi punti spesso estendibili a entrambe le discipline.

1.1. Stato dell'arte dei *Computational Literary Studies*

Il campo di studi che viene definito *Computational Literary Studies* o *Computational Literary Criticism* (rispettivamente CLS o CLC, a seconda degli studiosi o delle studiose) comprende due discipline che si basano su approcci immanenti, formalisti e quantitativi che mirano: la prima disciplina, l'attribuzione autoriale, impiegando metodi digitali e stilometria - ovvero la valutazione dello stile autoriale che sfocia dall'analisi statistica delle opere di un dato autore o autrice - ha per obiettivo la valutazione dello stile di per sé e, molto più spesso, l'attribuzione dell'autorialità a una o più opere che ne sono prive; la seconda disciplina, comunemente nota come *Distant reading* (lettura a distanza), indagando con metodi digitali le caratteristiche linguistiche delle opere di un autore o di una autrice o di più autori o di più autrici, ha per obiettivo l'interpretazione letteraria e il raggiungimento di nuovi risultati in ambito di teoria letteraria, precedentemente non raggiunti a causa della differente scala di analisi impiegata dalla critica classica oppure diversamente interpretati in precedenza.

Per quanto riguarda la lettura a distanza, va subito rimarcato che alcuni studiosi e studiose di *Distant reading* trovano riduttiva l'enfasi posta, dall'esterno, sulle sole caratteristiche linguistiche e ritengono che la lettura a distanza svolga una importante azione di ricerca anche sulle categorie sociali, spesso messe in ombra dalla componente linguistica dei loro lavori:

«Contemporary Distant reading has also been shaped by a different intellectual tradition devoted to quantitative analysis of linguistic detail. That tradition has made vital contributions, which I want to acknowledge. But I think linguistics may be looming a little too large in the foreground of contemporary

narratives about Distant reading, so much that it blocks our view of other things. Linguistic categories are just as important as the social categories»¹.

Se, da un lato e come si vedrà più avanti, la puntualizzazione di Underwood è doverosa e giusta riguardo alla storia della disciplina e alle diverse tendenze che ha dimostrato negli anni, dall'altro lato è innegabile che la lettura a distanza insegue i suoi obiettivi passando sempre, e comunque, dalle *linguistic category*. È questo l'oggetto base della ricerca, attraverso il quale poi si mira a raggiungere le categorie sociali, le emozioni espresse nei testi, la co-occorrenza di argomenti in testi diversi e così via, in base agli specifici obiettivi dei diversi studi condotti. Questa è una constatazione altrettanto doverosa ai fini della presente tesi, la quale si inserisce in una prospettiva di critica positiva e costruttiva verso la lettura a distanza e mira a correggerne una sottovalutazione di fondo: ovvero aver sottovalutato l'importanza e la necessità di attribuire attenzione alle dimensioni diegetiche e mimetiche quasi sempre presenti all'interno dei testi narrativi. Questo aspetto era stato intravisto all'interno della disciplina dell'attribuzione autoriale in uno dei primi lavori di Burrows (cfr. § 2.5.), ma sembra essere stato largamente ignorato nel *Distant reading*, dove non ne è rimasta pressoché traccia, se non parziale ed episodica (solo in uno studio di Moretti condotto su *pièce* teatrali e che dunque va a interessare la sola dimensione mimetica, cfr. § 2.6.).

1.2. Origini dei *Computational Literary Studies*

L'apparire dei CLS è stato, spesso, visto come un tentativo di usurpazione delle scienze dure a scapito degli studi letterari (e più in generale umanistici) giustificato, da chi l'ha condotto e secondo chi lo rigetta, dal fatto che nei testi letterari è possibile riscontrare grandezze numeriche a più scale d'analisi: dal numero dei caratteri a quello delle parole; dalla lunghezza delle frasi a quella dei paragrafi e dei capitoli; dalla metrica al fatto stesso che la forma di componimento poetico più famosa al mondo ha quattordici versi, né uno in più né uno in meno. C'è chi individua nel dibattito tutt'ora in atto una tensione irrisolta da millenni tra gli schieramenti delle forze matematiche e gli schieramenti delle forze letterarie:

¹ Underwood, T. (2017). A Genealogy of Distant reading. *DHQ: Digital Humanities Quarterly*, 11, 2, § 19. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/11/2/000317/000317.html>.

«For many in our field, the introduction of quantity into the study of literature has been seen as nothing short of an act of intellectual colonization [...]. According to a critic like Friedrich Kittler, there has been an ongoing 2,000-year battle between the forces of literacy and numeracy. The impoverished view that this takes on the history of literature and thought should be obvious. The list of philosophers who were mathematically trained is long, from Leibniz and Descartes to Ludwig Wittgenstein, just as the centrality of number to literature is equally rich. That there are nine circles of hell in Dante's *Inferno*, 100 stories in Boccaccio's *Decameron*, 365 chapters in Hugo's *Les Misérables*, 108 lines in Poe's *The Raven*, and a genre of poetry with exactly 14 lines that has lasted for over half a millennium (not to mention the entire field of prosody) indicates just some of the ways that quantity has been an essential component of literary meaning since its inception»².

Evidentemente, Friedrich Kittler esagera oppure non tiene nella giusta considerazione il fatto che la specializzazione professionale su una sola disciplina è relativamente recente ed è dunque normale che in numerosi studiosi e studiose del passato le competenze letterarie e matematiche creassero dei punti di contatto e/o di tensione. In ogni caso, Piper fa parte del novero che, appunto, vede una componente essenzialmente numerica nel significato letterario, come implicitamente ammesso nel passaggio citato, anche in riferimento all'impoverimento che la visione di Kittler porterebbe per il pensiero e la storia letteraria.

Restringendo la prospettiva storica a tempi più recenti, alla fine dell'Ottocento e incoraggiati dal coevo clima storico-scientifico si possono rintracciare i primi tentativi di "lettura a distanza" volti a condurre delle interpretazioni numeriche e quantitative sui testi letterari. Questi tentativi appaiono in un articolo di Mendenhall e in una monografia di Sherman che già nell'aggettivo *objective* del titolo denuncia l'allora clima positivistico³. Per quanto riguarda l'attribuzione autoriale, i primi esperimenti che si possano avvicinare al concetto moderno di stilometria andrebbero collocati alla fine del Settecento, quando Frederick Mosteller e David Wallace basarono l'attribuzione dell'autorialità ricorrendo alla somiglianza nell'impiego delle parole funzionali da parte di autori e autrici reali e pseudonimi (articoli, congiunzioni, preposizioni

² Piper, A. (2018). *Enumerations. Data and Literary Study*. Chicago-London: The University of Chicago Press, p. 4.

³ Mendenhall, T. C. (1887). The Characteristic Curves of Composition. *Science*, 9, 214, pp. 237-246; Sherman, L. A. (1893). *Analytics of Literature: A Manual for the Objective Study of English Prose and Poetry*. Boston: Ginn.

ecc.)⁴. Sul primato degli esempi in tal senso, però, i pareri non sono unanimi, essendoci anche chi posticipa i primi tentativi di lettura a distanza all'Ottocento⁵.

In entrambi i sotto-campi bisogna, comunque, volgere la prospettiva a partire dagli anni Sessanta del Novecento per avviare una ricognizione degli studi e delle critiche che hanno segnato la dialettica scientifica, i dibattiti e le polemiche che tutt'ora sussistono tra i sostenitori del ricorso ad approcci quantitativi negli studi letterari e i sostenitori della loro inadeguatezza, acerbità e mancanza di neutralità nei migliori dei casi, della loro totale inutilità nei casi peggiori.

1.3. Anni Sessanta del Novecento

Nell'ambito della lettura a distanza, con Raymond Williams è possibile fissare già all'inizio degli anni Sessanta un lavoro interdisciplinare tra sociologia e critica letteraria. *The Long Revolution*⁶, infatti, si pone come una indagine che si muove tra aspetti socio-economici ed estetica per dimostrare che alla rivoluzione industriale e democratica si è accostata una rivoluzione culturale, attestata dalla crescita della stampa popolare e della platea dei lettori esperita nei paesi occidentali industrializzati e democratici e che sembra anticipare lo *slaughterhouse* di Franco Moretti (cfr. § 1.6.)⁷ quando ribadisce che il romanzo (dell'Ottocento nel caso di Williams) è una terra che nella sua vastità è sconosciuta a tutti, per la dispersione all'interno degli archivi (o altrove) e per i limiti insiti nella durata della vita umana di poterne leggere tutti gli esempi.

Nell'ambito dell'attribuzione autoriale, negli anni Sessanta (e oltre) un buon punto di osservazione viene offerto nelle pagine della rivista *Computers and the Humanities*, dove tra il 1966 e il 1969 si consuma una delle prime polemiche, con posizioni interessanti poiché spesso si riproporranno in seguito. Louis Tonko Milic in un articolo del 1966⁸ avverte la necessità e l'utilità di una sinergia per l'attività critico-letteraria tra l'approccio intuitivo che spesso ha

⁴ Holmes, D. I. (1998). The Evolution of Stylometry in Humanities Scholarship. *Literary and Linguistic Computing*, 13, 3, pp. 111-117.

⁵ Grieve, J. (2007). Quantitative Authorship Attribution: An Evaluation of Techniques. *Literary and Linguistic Computing*, 22, 3, pp. 251-270.

⁶ Williams, R. (1961). *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus.

⁷ Moretti, F. (2000a). The Slaughterhouse of Literature. *Modern Language Quarterly*. 61, 1, pp. 207-227.

⁸ Milic, L. T. (1966). The Next Step. *Computers and the Humanities*, 1, 1, pp. 3-6.

distinto tale attività - coadiuvato certo da profonda conoscenza e competenze ma la cui rinuncia, per inciso, è vista sfavorevolmente da parte di quello schieramento che può definirsi più tradizionalista - e l'enumerazione, intanto messa in risalto dalla diffusione degli elaboratori. L'anno successivo, nella monografia pubblicata sullo stile di Jonathan Swift⁹, l'autore croato naturalizzato statunitense lamenta che i termini impiegati nell'attività critica classica risultano scaturire spesso da impressioni e pertanto ribadisce l'auspicio di ancorare tale attività a dati quanto più possibile oggettivi. Con questo scopo, Milic individua nella sintassi il livello linguistico più adeguato e promettente per avviare degli studi quantitativi indirizzati a sondare i *pattern* che, diversamente, andrebbero persi laddove si ricorresse agli approcci soggettivi e qualitativi. Va sottolineato che le premesse armonizzanti di Milic trovano puntuale corrispondenza con l'approccio proposto, in quanto il suo studio sintattico sulle opere di Swift prevede una successiva fase di lettura ravvicinata e può, dunque, essere visto come un precursore di quelli che successivamente verranno chiamati *Mixed Methods*¹⁰, ovvero metodi che cercano di trovare un punto di incontro tra il tradizionale e l'informatico. Un paio di anni dopo, nel 1969, anche la reazione critica di Mesthene anticipa, in parte, una delle debolezze che oggi vengono imputate, più in generale, agli approcci computazionali: mancanza di obiettività e imparzialità determinata dal fatto che essi non sono scevri di pregiudizi, pregiudizi spesso condivisi con gli studiosi e le studiose che li hanno elaborati¹¹.

⁹ Ibidem, (1967). *A Quantitative Approach to the Style of Jonathan Swift*. Berlin: Mouton.

¹⁰ Un esempio è il concetto di *Scalable reading*, cfr. Mueller, M. (2014). Shakespeare His Contemporaries: collaborative curation and exploration of Early Modern drama in a digital environment. *Digital Humanities Quarterly*, 8, 3, §§ 4, 31, 32. <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/8/3/000183/000183.html>.

¹¹ Mesthene, E. G. (1969). Technology and Humanistic Values. *Computers and the Humanities*, 4, 1, pp. 1-10. È questo un aspetto etico oggi dibattuto nella modellazione, poiché essa ripropone i percorsi a cui è stata allenata e dunque se viene prima allenata e successivamente impiegata da una banca che nella cessione dei mutui ha uno storico di respingimenti di domande da parte di soggetti appartenenti a minoranze etniche o a etnie emarginate in una data società, il modello riproporrà lo stesso schema. Cfr. per esempio Seng Ah Lee, M. & Floridi, L. (2021). Algorithmic Fairness in Mortgage Lending: from Absolute Conditions to Relational Trade-offs. *Minds and Machines*, 31, pp. 165-191.

1.4. Anni Settanta del Novecento

Dall'inizio degli anni Settanta, sul versante dell'attribuzione autoriale, affiorano primi lavori e ricerche su aspetti che dopo, sempre più, diverranno centrali in questo tipo di indagini e verranno trattati con sempre più maggiore precisione: *Part-Of-Speech* (POS), *Cluster Analysis*, *Principal Component Analysis* (PCA) e *Function Words*. La rivista *Computers and the Humanities* continua a essere il punto di incontro (e talvolta scontro). Nelle sue pagine vengono pubblicati: nel 1971 l'articolo *Style, Precept, Personality* di Cluett, uno dei primi esempi di attenzione posta sulle parti del discorso¹²; nel 1973 l'articolo *On the Distinction Between a Novel and a Romance* di Brainerd, uno dei primi lavori sulle analisi dei *cluster*¹³; nello stesso anno, l'articolo *An Application of Principal Component Analysis to the Works of Molière* di Sainte-Marie, Robillard & Bratley è una delle prime applicazioni dell'analisi dei componenti¹⁴; nel 1975 l'articolo *The Use of Function Word Frequencies as Indicators of Style* di Damerau¹⁵ non può essere indicato come uno dei primi esempi di indagine sulle parole funzionali. Damerau infatti prosegue il focus posto verso le parole funzionali che si è visto sorgere già alla fine del Settecento, ma conferisce a esso una cornice teoricamente basata che però risente degli assunti behavioristi degli anni precedenti. La cornice elaborata da William J. Paisley circa un decennio prima¹⁶, ipotizza la presenza di tracce autoriali (dalla scrittura alla pittura) nelle abitudini di codifica minori (*minor encoding habits*) le quali, secondo l'autore, «lie at an opposite pole from complex constructions on the continua of deliberation and self-consciousness»¹⁷. Ne esclude l'inconscio come origine fissandola piuttosto nell'età scolare, o comunque in periodo formativo, grazie ai rinforzi che per esempio uno scrittore o una scrittrice ha ricevuto da giovane

¹² Cluett, R. (1971). *Style, Precept, Personality*. *Computers and the Humanities*, 5, 5, pp. 257-277.

¹³ Brainerd, B. (1973). "On the Distinction Between a Novel and a Romance". *Computers and the Humanities*, 7(5), 259-270.

¹⁴ Sainte-Marie, P.; Robillard, P.; Bratley, P. (1973). "An Application of Principal Component Analysis to the Works of Molière". *Computers and the Humanities*, 7(3), 131-137.

¹⁵ Damerau, F. J. (1975). *The Use of Function Word Frequencies as Indicators of Style*. *Computers and the Humanities*, 9, 6, pp. 271-280.

¹⁶ Paisley, W. J. (1964). Identifying the unknown communicator in painting, literature and music: The Significance of Minor Encoding Habits. *Journal of Communication*, 14, 4, pp. 219-237.

¹⁷ *Ibidem*, p. 235-236.

sull'impiego delle preposizioni¹⁸. Inserendo metodologicamente test quali il *chi-square*, il Fisher e il Mann-Whitney all'interno dei suddetti assunti teorici tratti da Paisley, Damerau inquadra le parole funzionali come le migliori prove per attribuire l'autorialità.

In questo periodo, nella sfera dell'attribuzione dell'autorialità, emergono critiche esterne ed interne. Sul fronte interno, all'assunto teorico behaviorista di Damerau di per sé abbastanza superato dalle prospettive cognitive quando pubblica il suo lavoro nel 1975, già nello stesso anno e poi nel 1979 il già citato Brainerd è tra i primi a notare la non adeguatezza della tipologia testuale degli scritti artistici come banche di analisi per il *chi-square*¹⁹. Mentre sul fronte esterno, nel 1979 arriva la critica forte di Fish²⁰ articolata su due aspetti: la natura interpretativa dei modelli formali e la conseguente arbitrarietà tra la scelta di un modello formale al posto di un altro per la successiva attività interpretativa. A differenza di altre prese di posizione avverse alle pratiche di attribuzione autoriale con metodi statistici e informatizzati, le critiche di Fish hanno una chiara base ontologica piuttosto che ideologica e per questo motivo sono estendibili anche al campo della lettura a distanza.

Proprio nella sfera della lettura a distanza, va anche notato che già all'inizio della decade lo storico della letteratura Jurij Mikhajlovič Lotman aveva ribadito l'irriducibilità del testo artistico-letterario al solo livello di analisi linguistica²¹ e, nella metà della decade, Wittig e Beatie invece ribadiscono l'estraneità della critica letteraria con concetti come la statistica e con metodi come quelli informatizzati: la prima richiamandosi agli assunti del post-strutturalismo e alla caduta di schemi categorizzanti²²; il secondo²³ rifacendosi al noto lavoro di Charles Peirce Snow sulle due culture²⁴ che ancora oggi, in alcuni ambienti, è rimasto antonomastico di una rigida linea di demarcazione tra le scienze dure e gli studi umanistici.

¹⁸ Ibidem, p. 236.

¹⁹ Brainerd, B. (1975). Statistical Analysis of Lexical Data Using Chi-squared and Related Distributions. *Computers and the Humanities*, 9, 4, pp. 161-178; Ibidem, (1979). Pronouns and Genre in Shakespeare's Drama. *Computers and the Humanities*, 13, 1, pp. 3-16.

²⁰ Fish, S. E. (1979). What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things about It? Part II. *Boundary* 2, 8, 1, pp. 129-146.

²¹ Lotman, J. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta*, Moskva: Iskusstvo.

²² Wittig, S. (1977). The Computer and the Concept of Text. *Computers and the Humanities*, 11, 4, pp. 211-215.

²³ Beatie, B. A. (1979). Measurement and the Study of Literature. *Computers and the Humanities*, 13, 3, pp. 185-194.

²⁴ Snow, C. P. (1959). *The Two Cultures and the Scientific Revolution*. London: Cambridge University Press.

1.5. Anni Ottanta del Novecento

Sul versante della lettura a distanza, nel 1984 compare la monografia di Janice Radway, *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*²⁵ in cui la critica prende in analisi venti romanzi rosa. La metodologia impiegata segna un passo in avanti in direzione delle metodologie sociologiche in combinazione con i contributi marxisti e l'antropologia e per questo viene vista da sostenitori e sostenitrici del *Distant reading* come all'origine di questa disciplina di studi²⁶, almeno nell'obiettivo ideale di disancorarli dalla forte dipendenza con le *linguistic category* già visto all'inizio di questo capitolo. Impiegando interviste e questionari lo studio di Radway, che ha anche il pregio di essere una pietra miliare all'interno degli studi di produzione femminista, offre dimensioni quantitative che sono lontane da quelle odierne, ma che la aiutano a inquadrare domande complesse su come vengono rese le figure femminili, siano esse protagoniste o no, le controparti maschili e quali caratteristiche possono incidere sulla popolarità dei testi letterari principalmente orientati verso i pubblici femminili, com'è nel caso di quelli rosa.

Benché nel 1985 compaia la monografia di Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*²⁷, in cui si esprimono forti dubbi sul fatto che gli indirizzi di analisi stilistica possano correre o concorrere utilmente nell'interpretazione dei testi artistico-letterari, la decade è decisiva in ambito di attribuzione autoriale (e per le sue prospettive future di evoluzione) con la comparsa dei primi lavori di John Burrows. All'inizio, nel 1986 in *Modal Verbs and Moral Principles*²⁸, Burrows indirizza la sua attenzione sulle percentuali d'impiego dei verbi modali nelle opere di Jane Austen; dopo - nel 1987 in *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style*²⁹ e sulla scia del già visto lavoro di Sainte-Marie, Robillard & Bratley - si concentra su elenchi di parole funzionali da cui deriverà la sua personale

²⁵ Radway, J. (1984). *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

²⁶ Underwood, T. (2017), *Op. Cit.*, § 13 *et passim*.

²⁷ Segre, C. (1985). *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.

²⁸ Burrows, J. F. (1986). Modal Verbs and Moral Principles. *Literary and Linguistic Computing*, 1, 1, pp. 9-23.

²⁹ Ibidem. (1987b). Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style, *Literary and Linguistic Computing*, 2, 2, pp. 61-70.

applicazione del metodo PCA all'origine di quello che, all'inizio degli anni Duemila, diventerà il metodo Delta³⁰ (tutt'ora centrale nel dibattito sull'attribuzione autoriale, pur avendo subito più revisioni, proposte e critiche che ne hanno migliorato alcuni aspetti ma che, *de facto*, non ne hanno ancora presentato un suo superamento³¹). Gli anni Ottanta si chiudono con le critiche di Smith sulla mancata accuratezza dei metodi impiegati negli studi computazionali sui testi letterari³² e di Potter che sottolinea come l'*establishment* accademico tradizionale non sia interessato allo studio informatizzato della letteratura³³.

Il lavoro del 1987 di Burrows è centrale ai fini di questa tesi perché in esso viene proposta la partizione dei testi letterari in diverse componenti: dialoghi (ovvero la mimesi), “narrazioni pure” che nella dicitura di questo articolo si riferiscono alla diegesi senza il discorso indiretto libero e, appunto, il discorso indiretto libero. Questa partizione - impiegata, va ricordato, ai fini dell'attribuzione dell'autorialità - non è stata successivamente inserita nei lavori che sono seguiti da parte di Burrows o in altre ricerche sull'attribuzione dell'autorialità né è stata ereditata negli studi sulla lettura a distanza. Questo è probabilmente accaduto per diversi motivi: il primo motivo è forse perché nello stesso 1987, prima dell'articolo, è stata pubblicata la monografia di Burrows *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*³⁴ che ha attirato critiche ed elogi, al punto che lo stesso Franco Moretti

³⁰ Ibidem. (2002). 'Delta'. *Literary and Linguistic Computing*, 17, 3, pp. 267-287. È il primo metodo che permette di superare il “gioco chiuso” all'interno dell'attribuzione dell'autorialità che fino ad allora ne aveva condizionato gli sviluppi. Per “gioco chiuso” si intende la presenza di due o tre identità indiziate per una certa opera priva di autorialità, una condizione dettata dall'incapacità dei metodi precedenti di includere più identità autoriali.

³¹ Parole funzionali e PCA nell'attribuzione dell'autorialità hanno continuato a rivelarsi efficaci negli anni Novanta del Novecento, cfr. Craig, D. H. (1991). Plural Pronouns in Roman Plays by Shakespeare and Jonson. *Literary and Linguistic Computing*, 6, 3, pp. 180-186; Tse, E. K., Tweedie, F. J. & Frischer, B. D. (1998). Unravelling the Purple Thread: Function Word Variability and the *Scriptores Historiae Augustae*. *Literary and Linguistic Computing*, 13, 3, pp. 141-149.

³² Smith, M. W. A. (1988). The Authorship of Acts I and II of Pericles: A New Approach Using First Words of Speeches. *Computers and the Humanities*, 22, 1, pp. 23-41.

³³ Potter, R. G. (1988). Literary Criticism and Literary Computing: The Difficulties of a Synthesis. *Computers and the Humanities*, 22, 2, pp. 91-97.

³⁴ Burrows, J. F. (1987a). *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*. Oxford: Clarendon Press.

(e non solo lui) più volte ha lodato il lavoro di Burrows, ma sempre riferendosi alla monografia e non all'articolo del 1987 (cfr. § 2.5.); un secondo motivo è forse perché l'efficacia e la popolarità riscosse nel settore dal metodo Delta ha fatto apparire la metodologia impiegata nell'articolo del 1987 superata in nell'ambito dell'attribuzione autoriale. Infine, forse, perché l'articolo presenta un punto metodologicamente debole che, come si rivedrà in dettaglio nel prossimo capitolo, viene emendato dalla metodologia chiamata “analisi dell'asse diegetico-mimetico” proposta nella presente tesi. Essendo questa ricerca incentrata sulla lettura a distanza, termina qui il binario della storia dello stato dell'arte sull'attribuzione autoriale, perché la sua utilità introduttiva ai fini della tesi si è esaurita, e si passa dunque direttamente agli anni Duemila e alla nascita del *Distant reading* con Franco Moretti.

1.6. Il “*Distant reading turn*”

La prima occorrenza del termine *Distant reading* risale al 2000 quando Franco Moretti pubblica l'articolo *Conjectures on World Literature*:

«It's a theological exercise — very solemn treatment of very few texts taken very seriously — whereas what we really need is a little pact with the devil: we know how to read texts, now let's learn how not to read them. Distant reading [...] is a condition of knowledge: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes — or genres and systems. And if, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say, Less is more»³⁵.

In questo anno, Moretti inizia a ipotizzare la possibilità di non leggere e allo stesso tempo accedere alle caratteristiche di tutta la produzione letteraria finita nel dimenticatoio degli archivi, o mattatoio come affermato nell'altro suo articolo pubblicato lo stesso anno³⁶. Il termine stesso, come ha spiegato l'autore in seguito³⁷, prevedeva già una dimensione teorica da rintracciare nella contrapposizione che questo termine andava a creare con il *Close reading*, il

³⁵ Moretti, F. (2000b). *Conjectures on World Literature*. *New Left Review*, 1, 2000. <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>.

³⁶ Ibidem, (2000a). *Op. Cit.*

³⁷ Ibidem, (2013a). *Distant reading*. London: Verso.

metodo critico dei formalisti statunitensi del *New Criticism*, la cui prima occorrenza appare in *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment* di Ivor Armstrong Richards nel 1929³⁸.

L'idea iniziale di una scansione integrale delle incognite archiviali è affascinante per le sue potenzialità e conseguenze conoscitive, ma le prime correzioni di prospettiva giungono dal fatto che è altrettanto impervia per le sue possibilità di realizzazione concreta. E, aspetto non di minore importanza, la forma in cui il critico italiano ha scelto di presentarla è stata divisiva fin dall'inizio. Al di là di tutte le critiche ai CLS già viste nei paragrafi precedenti e di quelle che seguono sul rapporto tra interpretazione letteraria e interpretazione statistica e sull'impiego di metodi informatizzati e digitali, nei più di vent'anni intercorsi da allora a oggi si è visto che i tempi, per effettuare le digitalizzazioni integrali degli archivi prima, e i costi, per accedere a questi *corpora* digitalizzati poi, allontanano temporalmente e complicano economicamente un obiettivo in sé molto nobile e rivoluzionario nella storia della conoscenza.

L'obiettivo iniziale che Moretti aveva posto per la nuova disciplina di confrontarsi con il *great unread* è stato dunque ovviato in maniere differenti. Jeremy Rosen, per esempio, ha desunto da queste difficoltà il fatto che la totalità archiviale non sia di per sé un obiettivo da perseguire in termini assoluti³⁹. Più drasticamente e semplicemente, Katherine Bode ha chiuso l'idea dell'impresa definendola prima impossibile e sottolineando poi che non v'è coincidenza tra canoni e *corpora*, dunque la non completezza di un *corpus* non implica automaticamente che esso sia poco rilevante rispetto al periodo storico che si intende prendere in analisi⁴⁰.

Fabio Ciotti ha ripreso l'iniziale focus sulla scala e sui tempi a disposizione posti come discriminanti da Moretti e, di conseguenza, ha individuato in qualche migliaio di libri il volume che si può considerare confacente. Per il critico capitolino le analisi di lettura a distanza:

³⁸ Richards, I. A. (1929). *Practical Criticism. A Study of Literary Judgment*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & CO. LTD.

³⁹ Rosen, J. (2011). Combining Close and Distant, or the Utility of Genre Analysis: A Response to Matthew Wilkens's 'Contemporary Fiction by the Numbers'. *Post* 45, 3. <http://post45.research.yale.edu/2011/12/combining-close-and-distant-or-the-utility-of-genre-analysis-a-response-to-matthew-wilkenss-contemporary-fiction-by-the-numbers/>.

⁴⁰ Bode, K. (2014). *Reading by Numbers: Calibrating the Literary Field*. London: Anthem; Ibidem. (2017). *The Equivalence of 'Close' and 'Distant' Reading; Or, Towards a New Object for Data-Rich Literary History*. <https://katherinebode.files.wordpress.com/2014/07/equivalence1.pdf>.

«encompassing *quantitative* and *large-scale data-driven* analysis of literary phenomena executed by the way of complex computational methods. I want to stress the fact that I refer to *large-scale* data-driven analysis: I know very well that adopting the term “large” in reference to literary data can be seen as a misuse of the term if confronted with the dimensions of the data sets in hard and social sciences. But all in all, as Moretti pointed out since the very beginning, the scale here is defined by the human limits of what can be *really* read in a given timespan (even if it is the whole lifetime of a scholar). Under this respect, even some thousands of books can work as an example of big data».⁴¹

Anche Ted Underwood ha definito le analisi di *Distant reading* come distinte da quelle classiche di lettura ravvicinata in base al concetto di scala, poiché si tratta di una nuova scala di descrizione⁴², ma per quel che riguarda i *corpora* ha assunto un volume variabile che può essere molto inferiore alle migliaia o molto superiore e non strettamente collegato a durata e possibilità di lettura in una vita umana: «The common denominator that links all these projects is simply that they pose broad historical questions about literature, and answer them by studying samples of social or textual evidence. Those samples may range from a few dozen instances to a million or more»⁴³.

Inoltre, come già detto, la prospettiva di una nuova modalità di critica letteraria completamente diversa negli aspetti qualitativi e quantitativi è anche stata presentata come volutamente di rottura con il passato e di frattura con l'attività letteraria fin lì conosciuta come tale e, dunque, con l'*establishment* contemporaneo, o con buona parte di esso: «Great chance, great challenge... which calls for a maximum of methodological boldness [...]. Anarchy. Not diplomacy, not compromises, not winks at every powerful academic lobby, not taboos. Anarchy»⁴⁴.

È interessante anche notare che ci sono due forze opposte in tensione fin dall'inizio fra quello che riguarda gli aspetti teorici e i tipi di indirizzi da accompagnare a questa nuova prospettiva

⁴¹ Ciotti, F. (2021). *Distant Reading in Literary Studies... A Methodology in Quest of Theory*. *Testo e Senso*, 23, p. 196.

⁴² Underwood, T. (2019). *Distant Horizons: Digital Evidence and Literary Change*. Chicago: The University of Chicago Press.

⁴³ Ibidem. (2017). *Op. Cit.*, § 10.

⁴⁴ Moretti, F. (2000a). *Op. Cit.*, p. 227.

metodologica. Due forze che entrambe risulteranno aspetti che ben si sono ben prestati alle critiche di chi non ritiene valido questo nuovo “turn”.

La prima forza riguarda gli aspetti teorici. Rispetto a quanto aveva provato a fare Radway, Moretti aggiunge le prospettive evoluzionistica e mondiale per quel che riguarda la cornice teorica entro cui inserire il *Distant reading*. La prospettiva evoluzionistica riceve il quadro teorico dalla teoria dell’evoluzione biologica come vista in Ernst Mayr nella monografia *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*⁴⁵. La prospettiva mondiale (già sottolineata nel titolo dell’articolo *Conjectures on World Literature*) rimanda a Immanuel Wallerstein e all’introduzione nelle scienze sociali della *World System Theory* ed ha attirato sull’autore ulteriori critiche anche da parte di chi opera all’interno degli studi post-coloniali. Secondo Chris Beausang, è addirittura il carattere euro-centrico degli studi precedentemente condotti da Moretti ad aver attirato e inglobato buona parte delle critiche che i CLS hanno ricevuto con l’avvento del *Distant reading*:

«Moretti’s reception has more to do with what is perceived as his method’s apologia for the literary-critical school referred to as the world literary system [...] on the basis of its tendency towards national chauvinism, imperialist logic and uncritical handling of the relationship between modernisation and the canonisation of literature [...]. The publication of Moretti’s writings, and responses to them [...], has the consequence that these criticisms have a tendency to assume the shape of criticisms of CLS in general [...]. Moretti’s far less provocatively post-political analyses of POS tags and word frequencies [...] have not been critiqued to the same extent attests to the fact that it is Moretti’s more traditional literary-critical work which can be criticised on the basis of its Eurocentricity»⁴⁶.

La seconda forza riguarda i tipi di indirizzi da accompagnare a questa nuova prospettiva metodologica. Infatti, se da una parte Moretti ha cercato di dare fondamenta e cornici teoriche alla nuova disciplina, dall’altra parte allo stesso tempo ha intravisto le opportunità laboratoriali della nuova prospettiva metodologica, ovvero le possibilità di connotare gli indirizzi di ricerca come se fossero esplorazioni e sperimentazioni condotte da gruppi di ricerca. Si tratta di una rivoluzione negli studi letterari, connotati storicamente da indirizzi solitari o al massimo che

⁴⁵ Moretti, F. (2005). *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*. London: Verso.

⁴⁶ Beausang, C. (2020). A Brief History of the Theory and Practice of Computational Literary Criticism (1963-2020). *Mgazén*, 1, 2, pp. 192-193.

scaturiscono dalla collaborazione di due, tre o quattro studiosi o studiose. Si tratta anche di una frattura profonda negli assunti di base tanto quanto quella, già vista, dell'introduzione della statistica e dell'informatica lo era stata negli indirizzi metodologici. E anche in questo caso, non sempre è stata posta in termini che cercassero convergenza e che cercassero di conciliare un nuovo approccio sperimentale e laboratoriale con le pratiche invalse all'interno dei dipartimenti di letteratura. Si prenda per esempio questo passaggio di Ted Underwood, dove la beffa è tanto chiara quanto cercata:

«The best distant readers do in practice approach their projects as experiments. (We don't wander around aimlessly counting things). But the experimental structure of our research is not always foregrounded when we write it up for publication. An article organized in social-scientific fashion (methods, then results, then conclusions) might not be warmly received by an audience of literary critics who are used to rhetorical panache. It can be more effective to pretend that your work grew in a casually discursive, thesis-driven way, and then happened to be illustrated with some scatterplots you had lying around»⁴⁷.

1.7. Le critiche al *Distant reading*

L'aver presentato metodi computazionali complessi - di cui, per esempio, i diversi studi condotti e contenuti nella monografia di Piper del 2018, *Enumerations. Data and Literary Study*⁴⁸ è una delle punte più alte in tal senso - senza le rispettive costruzioni teoriche di riferimento, ma accompagnati da dichiarazioni di intenti e asserzioni divisive (di cui si sono visti alcuni esempi) ha lasciato diversi spiragli aperti a una moltitudine di critiche.

Subito dopo l'uscita dei due articoli di Moretti del 2000, Jerome McGann nel 2001 ha ribadito di vedere di nuovo un radioso futuro con tante promesse e poca concretezza, poiché l'uso della tecnologia digitale con i suoi strumenti non ha ancora esteso le modalità in cui le opere artistico-letterarie vengono interpretate dai critici⁴⁹. Willard McCarty ha sottolineato nella mancanza di teoria il punto più debole dei CLS che viene accompagnata da una generale impreparazione; per tali motivi, l'informatica letteraria non sarebbe in grado di sorprende e se, dall'altra parte, è in grado di fornire indizi, la trasformazione in prove di tali indizi si scontra con la mole di

⁴⁷ Underwood, T. (2017). *Op. Cit.*, § 36.

⁴⁸ Piper, A. (2018). *Op. Cit.*

⁴⁹ McGann, J. (2001). *Radiant Textuality: Literature after the World Wide Web*. New York: Palgrave Macmillan.

dati che chi si è formato prima dello sviluppo tecnologico non è ancora in grado di gestire⁵⁰. Stanley Fish ha tracciato una dura linea tra i due mondi, sostenendo di vedere il lavoro critico tradizionale orientato verso il vero, il rilevante, il serio e l'interpretazione mentre i CLS sarebbero orientati verso il falso, il rumore, il gioco e la spiegazione⁵¹. Nel 2012 Marche con un articolo dal titolo molto eloquente, *Literature is not Data: Against Digital Humanities*, ribadisce la netta separazione tra le due culture⁵². Nel 2013, nel suo articolo *Mass Digitization and the Garbage Dump: The Conflicting Needs of Quantitative and Qualitative Methods* Gooding vede nei CLS la tendenza a generalizzare e la conseguente mancanza di riflessività⁵³. Lo stesso anno Eyers ha sostenuto che, d'altro canto, la lettura svolta dal critico o dalla critica che si occupano di letteratura non si basa né si può basare su dati oggettivi né su dati empirici di carattere quantitativo⁵⁴. La morte disciplinare a causa di invasione barbarica viene annunciata nel 2014 da Golumbia in un altro articolo dal titolo funesto, *Death of a Discipline*⁵⁵, e un secondo tipo di invasione, in questo caso di natura capitalistica, viene annunciata da Golumbia due anni dopo insieme ad Allington e Brouillette sul *Los Angeles Review of Books*⁵⁶.

⁵⁰ McCarty, W. (2009). *Literary enquiry and experimental method: What has happened? What might?* In L. Dibattista (a cura di), *Storia della scienza e linguistica computazionale: sconfinamenti possibili*, Franco Angeli: Milano.

⁵¹ Fish, S. (2012). Mind Your P's and B's: The Digital Humanities and Interpretation. *Opinionator Blog, New York Times*, 23.01.2012. <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/01/23/mind-your-ps-and-bs-the-digital-humanities-and-interpretation>.

⁵² Marche, S. (2012). Literature is not Data: Against Digital Humanities. *Los Angeles Review of Books*, 28.10.2012. <http://lareviewofbooks.org/essay/literature-is-not-data-against-digital-humanities#>.

⁵³ Gooding, P. (2013). Mass Digitization and the Garbage Dump: The Conflicting Needs of Quantitative and Qualitative Methods. *Literary and Linguistic Computing*, 28, 3, pp. 425-431.

⁵⁴ Eyers, T. (2013). The Perils of the "Digital Humanities": New Positivism and the Fate of Literary Theory. *Postmodern Culture*, 23, 2. <http://www.pomoculture.org/2015/07/08/the-perils-of-the-digital-humanities-new-positivism-and-the-fate-of-literary-theory/>.

⁵⁵ Golumbia, D. (2014). Death of a Discipline. *Differences*, 25, 1, pp. 156-176.

⁵⁶ Allington, D., Brouillette, S. & Golumbia, D. (2016). Neoliberal Tools (and Archives): A Political History of Digital Humanities. *Los Angeles Review of Books*, 01.05.2016. <https://lareviewofbooks.org/article/neoliberal-tools-archives-political-history-digital-humanities/>.

Un approccio diverso, invece, viene da altre fonti. L'articolo *The Computational Case against Computational Literary Studies* di Nan Da⁵⁷ ha generato un vivace dibattito online⁵⁸. Benché la maggior parte delle sue contro-analisi di studi recenti di *Distant reading* si concluda con il tipico *so what?* che viene spesso usato dalla critica tradizionale per sottolineare che i risultati raggiunti digitalmente non aggiungono nulla a quanto di già si era concluso con approcci e metodologie classiche, allo stesso tempo Da sostiene che le metodologie statistiche e quantitative non sono state impiegate né capite del tutto; una affermazione che, di conseguenza, implica la possibilità di future miglie per la disciplina. Parimenti, Fabio Ciotti in diversi articoli sottolinea sì i limiti e le mancanze all'interno degli studi di lettura a distanza, soprattutto di carattere teorico⁵⁹, ma al contempo avanza proposte di miglie cooperative (come il web semantico letterario⁶⁰) e ne riconosce le potenzialità per la critica e la storiografia letteraria:

«Queste tecniche, applicate a grandi insiemi di documenti digitali o di metadati, permettono di fare emergere strutture, regolarità e *pattern* altrimenti non conoscibili, che hanno un ruolo esplicativo significativo nella comprensione dei processi letterari come l'evoluzione dei generi, la diffusione di uno stile, l'intertestualità, la presenza di temi e contenuti ricorrenti in un dato periodo storico-letterario. La critica e la storiografia letteraria, dunque, possono finalmente disporre di una serie di apparati strumentali che permettono di giustificare le loro spiegazioni e generalizzazioni sulla base dell'evidenza empirica, fornita dall'analisi dei dati, e non delle capacità soggettive di intuizione e argomentazione dello studioso»⁶¹.

⁵⁷ Da, N. Z. (2019). The Computational Case against Computational Literary Studies. *Critical Inquiry*, 45, 3, pp. 601-639.

⁵⁸ Cfr. <https://critinq.wordpress.com/2019/03/31/computational-literary-studies-a-critical-inquiry-online-forum/> e <https://critinq.wordpress.com/2019/04/12/more-responses-to-the-computational-case-against-computational-literary-studies/>.

⁵⁹ Ciotti, F. (2021). *Op. Cit.*, p. 196.

⁶⁰ Ibidem. (2014). Digital Literary and Cultural Studies: the State of the Art and Perspectives. *Between*, 4, 8. <http://www.Between-journal.it/>.

⁶¹ Ibidem, (2017). *Modelli e metodi computazionali per la critica letteraria. lo stato dell'arte*. In B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio & E. Pietrobon (a cura di), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma: Adi editore, p. 5.

La nuova prospettiva della lettura a distanza ha, tutt'ora, dei chiari limiti teorici, ma, oltre alle potenzialità rimarcate nella citazione, ha anche possibili conseguenze riformatrici per addetti e addette ai lavori. Infatti, le ultime parole di Ciotti, accompagnate da una integrazione, vanno a colpire un punto che forse risiede oltre gli aspetti che sono stati giustamente criticati nella svolta del *Distant reading*. Un punto che (allo stesso tempo) sta, forse, alla base di tante critiche meno giuste. Alle capacità soggettive di intuito e argomentare andrebbero integrate le competenze date dai vari percorsi di formazione, aggiornamento e studi compiuti e tutto questo ricco intreccio di prensili intellettuali, dialettica e duro studio, a seconda delle diverse prospettive di reazioni critiche viste, verrebbe spazzato, asservito, ridimensionato, minimizzato o appunto riformato da informatica e statistica.

La lettura a distanza, e il suo insegnamento universitario, non presuppongono il passaggio da un *-ismo* a un altro *-ismo*, ma un cambiamento più profondo che prospetta evidenti (forse anche radicali) conseguenze sia sulla formazione di ricercatori e ricercatrici sia conseguenze riformatrici all'interno e sulla struttura degli *asset* dipartimentali:

«There is, to be sure, a price to be paid for all knowledge. But in this case, the price is institutional rather than philosophical. We are not looking at a debate like the struggle between structuralism and poststructuralism, where one perspective had to be abandoned in order to adopt another. Distant reading is simply a new scale of description [...]. Instead of displacing previous scales of literary description, distant reading has the potential to expand the discipline—rather as biochemistry expanded chemistry toward a larger scale of analysis. And yet there is admittedly a cost, even to expansion: new kinds of training could stretch scholars and perhaps change the character of a literature department»⁶².

1.8. Gli anni più recenti

Prime conferme fisiche e strutturali di quanto prospettato da Underwood sono arrivate proprio dall'università di Stanford, sede radiale da cui il *Distant reading* ha raggiunto, inizialmente, altri atenei statunitensi e, successivamente, altre nazioni. È appunto nato a Stanford il primo esempio di laboratorio letterario i cui lavori sono stati spesso condotti e pubblicati in *equipe*⁶³, sulla falsariga di quanto comunemente avviene nei laboratori scientifici. Questa esperienza di

⁶² Underwood, T. (2019). *Op. Cit.*, pp. xvii-xviii.

⁶³ <https://litlab.stanford.edu/pamphlets/>.

nuovo spazio fisico in cui intendere lo studio letterario in maniera completamente differente dal passato è stata ben presto replicata altrove, per esempio a Chicago⁶⁴ e in Nebraska⁶⁵, e ha spinto la lettura a distanza verso connessioni multidisciplinari tra la sociologia e gli studi computazionali⁶⁶.

A questo anelito di fondere e intrecciare i metodi computazionali con gli approcci delle scienze sociali sono state dedicate diverse ricerche con tematiche differenti, per esempio: Heuser e Le-Khac hanno dimostrato come nei romanzi britannici dell'Ottocento sia avvenuto un cambio nelle descrizioni, che da più astratte sono andate sempre più concretizzandosi⁶⁷; il periodo che precede la guerra civile americana è stato preso in analisi da Cordell⁶⁸, focalizzandosi sulle ristampe e circolazioni di quotidiani e periodici per ottenere una diversa prospettiva sulla produzione letteraria pre-bellica; al periodo bellico ha guardato Wilkens, affrontando i nessi tra letteratura, spazio, tempo e geografia nelle opere finzionali della guerra civile americana⁶⁹; al post-guerra civile si è invece indirizzata Klein con il suo studio su come sono state silenziate le voci della schiavitù afro-americana negli archivi⁷⁰; Jockers e Kirilloff hanno indagato le questioni di genere e l'agentività dei personaggi nel romanzo dell'Ottocento⁷¹.

Sul versante metodologico, va ricordato che sempre nello Stanford Literary Lab si è iniziata a impiegare la metodologia oggi maggiormente diffusa nello studio dei *corpora*: la modellazione degli argomenti (*topic modeling*). Un termine ombrello che copre algoritmi di diversa natura,

⁶⁴ <https://lucian.uchicago.edu/blogs/literarynetworks/>.

⁶⁵ <https://news.unl.edu/newsrooms/today/article/lit-lab-project-collects-digital-cather-insights/>.

⁶⁶ Cfr. l'ARTFL Project di Chicago, <https://artfl-project.uchicago.edu>, e il MONK Project in Illinois, <http://cirss.ischool.illinois.edu/Project/project-details.php?id=21>.

⁶⁷ Heuser, R. & Le-Khac, L. (2012). A Quantitative Literary History of 2,958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method. *Stanford Literary Lab Pamphlets*. <http://litlab.stanford.edu/LiteraryLabPamphlet4>.

⁶⁸ Cordell, R. (2015). Reprinting, Circulation, and the Network Author in Antebellum Newspapers. *American Literary History*, 27, 3, pp. 417-445.

⁶⁹ Wilkens, M. (2013). The Geographic Imagination of Civil War-Era American Fiction. *American Literary History*, 25, 4, pp. 803-840.

⁷⁰ Klein, L. (2013). The Image of Absence: Archival Silence, Data Visualization, and James Hemings. *American Literature*, 85, 4, pp. 661-688.

⁷¹ Jockers, M. L. & Kirilloff, G. (2016). Gender and Character Agency in the 19th Century Novel. *Cultural Analytics*. <http://culturalanalytics.org/2016/12/understanding-gender-and-character-agency-in-the-19th-century-novel/>.

tra cui il più conosciuto, il *Latent Dirichlet Allocation* (LDA) che rimanda alla teoria bayesiana della probabilità⁷². La modellazione degli argomenti svolta su un testo o su un *corpus* si basa su tecniche di *text mining* non supervisionate⁷³ che mirano a trovare *token* lessicali caratterizzati da alte frequenze di co-occorrenze da cui emergono *pattern* intratestuali e intertestuali. Molti libri e articoli che hanno segnato e compongono il post-Moretti della lettura a distanza si sono interrogati, hanno fatto ricorso o hanno fatto didattica con la modellazione degli argomenti: Jockers, uno dei co-fondatori dello Stanford Literary Lab, l'ha esposta e impiegata in *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*⁷⁴, l'ha insegnata in *Text Analysis with R for Students of Literature*⁷⁵ e l'ha impiegata con Archer per decifrare un "codice" sottostante la popolarità editoriale dei libri *best seller*⁷⁶; Piper l'ha impiegata, come già detto, sofisticandola⁷⁷; Underwood l'ha fatta oggetto di riflessioni critiche⁷⁸ e impieghi pratici⁷⁹. Infine, sul versante di un ricomponimento con la critica classica, Piper⁸⁰ ha posto il carattere circolare e dunque ermeneutico dei passaggi da micro-analisi a macro-analisi e di nuovo a micro come base di un *mixed method* che consiste in una ermeneutica computazionale fatta di letture a fasi alterne tra vicino e lontano e altrettante alterne analisi tra i dati qualitativi e quantitativi. Sul versante di una sperata individuazione di procedure comuni, Gavin ha intravisto nel metodo di Empson di disambiguare la tipica condensazione semantica nei testi poetici un possibile

⁷² Blei, D. M., Ng, A. Y. & Jordan, M. I. (2003). Latent Dirichlet Allocation. *Journal of Machine Learning Research*, 3, pp. 993-1022.

⁷³ Blei, D. M. (2012). Probabilistic Topic Models. *Communications of the ACM*, 55, 4, pp. 77-84.

⁷⁴ Jockers, M. L. (2013). *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*. Urbana: University of Illinois Press.

⁷⁵ Ibidem. (2014). *Text Analysis with R for Students of Literature*. Berlin: Springer.

⁷⁶ Jockers, M. L. & Archer, J. (2016). *The Bestseller Code. Anatomy of the Blockbuster Novel*. New York: St. Martin's Press.

⁷⁷ Piper, A. (2018). *Op. Cit.*

⁷⁸ Underwood, T. (2012). What kinds of 'topics' does topic modeling actually produce?. *The Stone and the Shell*. <http://tedunderwood.com/2012/04/01/what-kinds-of-topics-does-topic-modeling-actually-produce/>.

⁷⁹ Ibidem. (2019). *Op. Cit.*

⁸⁰ Piper, A. (2015). Novel Devotions: Conversional Reading, Computational Modeling, and the Modern Novel. *New Literary History*. 46, 1, pp. 63-98.

collegamento e campo comune con la semantica vettoriale⁸¹. Al di là di questi tentativi e delle prese di posizione divisive che si sono viste, il punto debole del *Distant reading* continua a essere la difficoltà di elaborare cornici teoriche coerenti con le metodologie e spesso, di conseguenza, una ricca varietà di metodologie che però non hanno un minimo riferimento teorico a supporto. I motivi alla base di questo scarto tra metodologie e teorie possono essere diversi e il prossimo capitolo tratta uno dei principali: l'oggettiva difficoltà nel tradurre le teorie letterarie nel linguaggio di programmazione dei computer, ovvero in sequenze di istruzioni formali affinché le macchine eseguano i calcoli desiderati e riescano, così, a misurare i testi letterari sotto una lente teorica. Un secondo fattore, potrebbe essere, il fatto che le scienze dure hanno sempre lavorato con i dati; lo sviluppo della tecnologia che ha portato i *Big Data*, le ha condotte a dover imparare a gestire una cosa nota, i dati, in un volume ignoto, i *Big Data* prodotti dai nuovi metodi di raccolta digitali. Il *Distant reading* negli studi letterari, da vent'anni a questa parte, ha invece introdotto una cosa ignota, i dati, in un volume altrettanto ignoto. Possiamo ipotizzare che con l'apprendimento automatico e l'intelligenza artificiale generativa le macchine riusciranno a compiere distinzioni formali sui testi letterari sempre più sottili. Non va comunque dimenticato che, allo stato attuale, il percorso di evoluzione e il futuro del *machine learning* e dell'*artificial intelligence* sembrano dipendere anche da fattori esterni allo sviluppo tecnologico - ovvero la contrapposizione tra il mercato libero che vi vede la possibilità di automatizzare diversi servizi, sostituendo figure professionali umane, e le istituzioni che, creando regolamentazioni, ne vorrebbero un controllo più stretto per i timori sull'aumento della disoccupazione e le evidenti ricadute sui sistemi sociali.

⁸¹ Gavin, M. (2018). Vector Semantics, William Empson, and the Study of Ambiguity. *Critical Inquiry*, 44, 4, pp. 641-673.

2. METODOLOGIA “ANALISI DELL’ASSE DIEGETICO-MIMETICO”

L’opposizione tra diegesi (*διήγησις*) e mimesi (*μίμησις*) è millenaria. In questa tesi i due termini vengono impiegati con accezioni operative, nel senso che le accezioni assegnate al binomio diegesi/mimesi sono orientate al loro impiego in prospettiva di lettura a distanza e connotano la diegesi come “la porzione testuale riconducibile a chi narra” mentre la mimesi è connotata come “la porzione testuale riconducibile ai personaggi”. L’ultimo paragrafo di questo capitolo ritorna su questo punto e lo approfondisce ulteriormente nell’ottica della metodologia che è stata creata. La terminologia teorica, nondimeno, necessita di una ricostruzione storica per fissare i significati che le sono stati assegnati agli albori della cultura occidentale e, più recentemente, in ambito narratologico, poiché si tratta di distinzioni teoriche di cui le accezioni operative tengono conto e inglobano. È utile, dunque, seguire gli snodi più importanti che il binomio diegesi/mimesi ha attraversato a partire dall’età classica, passando poi in ambito narratologico e, infine, approdando ai pochi esempi di studi sperimentali nei CLS, ovvero: i primi impieghi e concezioni in Platone e Aristotele; le distinzioni teoriche introdotte da Gérard Genette tra il 1969 e il 1972; il primo tentativo di implementare queste categorie teoriche condotto da John Frederick Burrows nel 1987; e, infine, l’analisi della mimesi di alcune opere teatrali proposta da Franco Moretti più di venticinque anni dopo, nel 2013.

2.1. Platone

La tradizione fa risalire a Platone le prime categorizzazioni e distinzioni tra ciò che è riconducibile al narratore e ciò che, invece, è riconducibile ai personaggi. Nel terzo libro de *La Repubblica*, Platone segue la concezione greca per cui l’arte e la poesia sono forme di imitazione, ma di tale concezione il filosofo ci offre un ulteriore approfondimento nel suo scambio di battute con Adimanto quando gli chiede se, in definitiva, tutti i racconti fatti da mitologi e poeti non si riducano a una narrazione diretta, imitativa o delle due forme intrecciate: «Ma la loro narrazione non si svolge in forma diretta, o imitativa o in entrambe le forme?»⁸². Per spiegare meglio ciò che intende, Platone passa dunque all’esempio dell’inizio dell’*Iliade*

⁸² Platone, *La Repubblica*, Libro III, 392d. Edizione di riferimento: Platone, (1990). *La Repubblica*. G. Lozza (a cura di). Milano: Mondadori (p. 199).

dove Crise si reca presso le tende dei greci accampati sulla spiaggia di Troia per chiedere, principalmente ad Agamennone, di liberare la propria figlia. Qui Omero impiega dapprima la diegesi, ma poi cede la parola a Crise con il discorso diretto. Platone prende dunque come esempio lo scambio dialogico che segue tra il sacerdote apollineo e i carcerieri della figlia e lo parafrasa, offrendo così ad Adimanto una riformulazione degli scambi dialogici in diegesi, per meglio fargli comprendere la distinzione tra discorso diretto e discorso indiretto⁸³. Dopo questa parafrasi, Platone asserisce che con il discorso indiretto «si fa un racconto puro e semplice senza ricorrere all'imitazione»⁸⁴; dall'altra parte, invece, «si realizza uno stile contrario a questo, quando si conservano i dialoghi abbandonando gli intermezzi narrativi»⁸⁵. E conclude questa distinzione ancorandola ai generi letterari della tragedia, della commedia, del ditirambo e della poesia epica:

«Nell'invenzione poetica c'è un genere completamente imitativo, come tu dici, ed è rappresentato dalla tragedia e dalla commedia. Poi ce n'è un altro in cui è il poeta stesso a narrare, come accade particolarmente nei ditirambi. Infine c'è un terzo tipo, misto di narrazione e di imitazione, che si trova nella poesia epica e in molti altri componimenti. Mi capisci, non è vero?»⁸⁶.

In Platone, come si vede, la distinzione - ricondotta ai generi letterari - è abbastanza lineare nella sua primordiale semplicità: vi è la diegesi da una parte e la mimesi dall'altra. Molti generi letterari constano di una narrazione che viene resa ricorrendo a un misto di diegesi e mimesi (di cui un esempio portato dal filosofo greco è la poesia epica) mentre altri generi letterari invece constano di narrazioni che principalmente ricorrono alla sola diegesi (di cui esempio è il ditirambo) e, infine, altri generi che ricorrono alla sola mimesi (di cui esempi sono la tragedia e la commedia).

⁸³ Ibidem, 393d-394b (pp. 201-203).

⁸⁴ Ibidem, 394b (p. 203).

⁸⁵ Ivi.

⁸⁶ Ibidem, 394c (pp. 203-205).

2.2. Aristotele

L'allievo di Platone, Aristotele, nella sua *Poetica* concepisce l'esistenza della sola mimesi. Ma per Aristotele l'imitazione ha una triplice dimensione, poiché l'imitazione può avvenire con mezzi diversi o imitando cose diverse o imitando in maniere diverse⁸⁷. La prima dimensione è data dal ritmo, dal linguaggio e dall'armonia che, in base a questi diversi mezzi di mimesi, vanno a creare diverse specie di poesie. La seconda dimensione riguarda chi viene imitato che per Aristotele può essere migliore, peggiore o simile a chi compie l'imitazione⁸⁸. L'ultima dimensione è quella che maggiormente interessa in questa sede per ricostruire l'evoluzione storica della terminologia e dell'opposizione diegesi/mimesi e riguarda le modalità con cui il poeta può imitare (Aristotele si riferisce alla figura del poeta che è possibile generalizzare per farla combaciare con la figura di chi scrive o narra). Per Aristotele, quando nella mimesi vi è coincidenza di mezzi e coincidenza di oggetti o persone imitate il poeta può comunque optare tra due modi (o maniere) per imitare. Questi due modi si distinguono in forma narrativa o in forma drammatica:

«C'è poi una terza differenza, la quale consiste nel modo onde i singoli oggetti possono essere imitati. Infatti, dato che siano eguali i mezzi della imitazione ed eguali gli oggetti, il poeta può tuttavia imitare in modi diversi: e cioè, o in forma narrativa – e in questo caso egli può assumere personalità diverse, come fa Omero, o può narrare in persona propria, rimanendo sempre lo stesso senza alcuna trasposizione; – o in forma drammatica: e allora sono gli attori i quali rappresentano direttamente tutta intera l'azione come se ne fossero essi medesimi i personaggi viventi e operanti. Queste dunque come dissi a principio, sono le tre differenze in cui si distingue la mimèsi, e cioè nei mezzi, negli oggetti, nei modi»⁸⁹.

Dunque, per Aristotele esiste la sola mimesi che nell'ultimo dei tre aspetti assegnatole, le maniere o i modi, prevede a sua volta due modalità. La prima modalità è l'imitazione in forma narrativa, dove un autore sceglie e impiega un narratore oppure sceglie e impiega più narratori

⁸⁷ Aristotele, *Poetica*, 1447a. Edizione di riferimento: Aristotele. (1964). *Poetica*. M. Valgimigli (a cura di). Bari: Laterza (p. 58).

⁸⁸ *Ibidem*, 1448a (pp. 61-62).

⁸⁹ *Ivi.* (p. 63).

tramite i quali riferisce la storia; come si nota nel passaggio quando si riferisce a Omero, per Aristotele l'aedo può ricorrere a figure di narratori diverse o può porre la propria identità in prima persona. La seconda modalità è l'imitazione in forma drammatica, dove un autore (o narratore) cede il passo agli attori. Qui come si nota, in Aristotele l'influenza della concezione teatrale sulla narrazione lo porta a riferirsi in prima istanza agli attori e, poco dopo, a specificare che gli attori diventano personaggi viventi in azione ai quali viene demandata la narrazione.

2.3. Gérard Genette

Le specificazioni sul fatto che Platone e Aristotele nelle loro disamine avessero in mente le rappresentazioni delle narrazioni dal vivo, ovvero su una scena, sono state necessarie per anticipare, in parte, il pensiero teorico di Gérard Genette sul binomio diegesi/mimesi. In *Figures II*⁹⁰, il teorico francese della letteratura riprende le concezioni platoniche e aristoteliche sul binomio diegesi/mimesi esposte nei paragrafi precedenti e, all'inizio della sua esposizione, sembra limitare l'influenza scenica al solo pensiero di Aristotele («Aristote définit, plus strictement que Platon, le mode imitatif par les conditions scéniques de la représentation dramatique»⁹¹), salvo dimostrare, poco dopo, come proprio l'influenza scenica abbia in realtà ingannato entrambi i filosofi.

Il pensiero di Genette parte dalla constatazione che la mimesi scenica è ben differente dalla mimesi all'interno di un testo letterario, una differenza sfuggita ad entrambi i filosofi, perché vissuti in un'epoca in cui le narrazioni erano maggiormente legate e associate all'oralità e all'interpretazione scenica piuttosto che alla diffusione stampata. La differenza a cui rimanda Genette si riferisce al fatto che la mimesi scenica, "l'imitazione diretta" come la definisce, è fatta di parole e di gesti mentre la mimesi all'interno di un testo letterario, la porzione testuale composta da dialoghi in discorso diretto, perde inevitabilmente la componente gestuale. La componente gestuale può essere aggiunta e riapparire, ma non all'interno del discorso diretto, non all'interno della mimesi. Se la componente gestuale viene aggiunta, può essere aggiunta solo nel discorso indiretto, nella diegesi. Il punto su cui si focalizza Genette è il piano linguistico; che, come è stato visto nel primo capitolo, è anche il piano a cui devono

⁹⁰ Genette, G. (1969). *Figures II*. Paris: Seuil.

⁹¹ Ibidem, p. 52.

inevitabilmente attenersi i CLS, il piano da cui devono necessariamente passare, qualsivoglia sia la meta finale dei loro obiettivi: aspetti sociali, emotivi, cognitivi o di altra natura.

Riducendosi alla sola dimensione linguistica che le è concessa, la mimesi testuale per Genette non diventa altro che “citazione”; non è rappresentazione, non rappresenta nulla e non può farlo, essa riporta letteralmente un discorso che sia stato pronunciato realmente oppure inserisce un discorso fittizio. In caso di discorso reale, esso viene appunto citato, ma in caso di discorso fittizio, ed è qui il punto centrale del pensiero, esso viene costituito, ovvero fatto, creato:

«L’imitation directe, telle qu’elle fonctionne à la scène, consiste en gestes et en paroles. En tant qu’elle consiste en gestes, elle peut évidemment représenter des actions, mais elle échappe ici au plan linguistique, qui est celui où s’exerce l’activité spécifique du poète. En tant qu’elle consiste en paroles, discours tenus par des personnages (et il va de soi que dans une œuvre narrative la part de l’imitation directe se réduit à cela), elle n’est pas à proprement parler représentative, puisqu’elle se borne à reproduire tel quel un discours réel ou fictif [...]. S’il s’agit d’un discours réellement prononcé, ils le *répètent*, littéralement, et s’il s’agit d’un discours fictif, ils le *constituent*»⁹².

Genette sviluppa questo punto adducendo due esempi che lo porteranno, infine, ad annullare sia la distinzione platonica sia l’unicità della sola mimesi aristotelica (articolata in duplice modalità). Un primo esempio concreto di citazione reale, o ripetizione letterale, avviene quando un narratore storico all’interno di un manuale o di un intervento inserisce un discorso oppure dei dialoghi realmente pronunciati da qualcuno e storicamente documentati. In questo caso, ricorda Genette, ci si viene a trovare di fronte a una forma di mimesi testuale che altro non può essere definita se non una citazione, o una ripetizione reale⁹³. Un secondo esempio di citazione reale può verificarsi in un dibattito giudiziario, quando un rappresentante legale interrompe la propria ricostruzione dei fatti porgendo alla giuria una prova e chiedendo che di essa se ne prenda atto. La prova non riproduce altro che se stessa (per fare un esempio contemporaneo: lo *screenshot* di una chat avvenuta in una applicazione di *instant messaging*) e anche in quest’ultimo caso ci si trova di fronte a una forma di ripetizione dove il materiale ripetuto è identico al materiale originale.

⁹² Ibidem, p. 53.

⁹³ Ibidem, p. 54.

Esclusi esempi di questa natura, o di natura simile, e tanto più di fronte a un testo artistico-letterario, la mimesi, l'imitazione su cui Platone e Aristotele hanno riflettuto è ancorata all'espressione verbale ed è dunque una illusione. L'illusione è sancita dal fatto che il linguaggio è capace di imitare solo se stesso, «ou plus précisément un discours ne peut imiter parfaitement qu'un discours parfaitement identique ; bref, un discours ne peut imiter que lui-même. En tant que *lexis*, l'imitation directe est, exactement, une tautologie»⁹⁴. Seguendo questa linea e rapportando la mimesi testuale al piano linguistico, l'imitazione si riduce, nei casi concreti già visti e in casi simili, alla ripetizione o citazione. Gli altri casi, tra i quali spicca il testo letterario, conducono il pensiero teorico di Genette non solo ad annullare la distinzione platonica, ma anche a ribaltare completamente la concezione aristotelica.

Nella realtà la mimesi, l'imitazione, non esiste, può al massimo esistere la ripetizione fedele e neanche nella rappresentazione letteraria esiste la mimesi, esiste solo la diegesi:

«La représentation littéraire, la *mimésis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les "discours" : c'est le récit, et seulement le récit. Platon opposait *mimésis* à *diégésis* comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite ; mais (comme Platon lui-même l'a montré dans le *Cratyle*) l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite. *Mimésis*, c'est *diégésis*»⁹⁵.

2.4. *Récit e discours (e histoire e narration)*

Dovendo abbandonare dunque il termine "mimesi" dopo che la riflessione linguistica l'ha esautorato e annullato d'utilità critica nel contesto della rappresentazione letteraria, la distinzione terminologica lasciataci in eredità da Genette in *Figures II* va ad articolarsi su racconto e discorso, ovvero rispettivamente *récit* e *discours*. Il termine *récit*, a sua volta, racchiude al suo interno la distinzione tra la narrazione di eventi e azioni e la descrizione di oggetti, paesaggi e altro (*narration* e *description*)⁹⁶.

Le differenze tra *récit* e *discours* vengono analizzate in base alle differenze che emergono quando sono impiegati per narrare - con il racconto che più facilmente tradisce la propria natura

⁹⁴ Ibidem, p. 55.

⁹⁵ Ibidem, pp. 55-56.

⁹⁶ Ibidem, pp. 56-61

poiché elemento marcato del linguaggio e il discorso che, invece, rientra nella modalità naturale del linguaggio e pertanto non ha marcatezze da tradire⁹⁷ - e tali differenze vengono esemplificate facendole emergere dalle opposizioni che Genette rileva tra alcuni generi letterari, come il romanzo picaresco e il romanzo epistolare del Settecento, oppure nella tecnica dello *stream of consciousness* primonovecentesca.

In *Figures III*, Genette riprende il binomio *récit/discours* e disambigua ulteriormente il termine *récit* assegnandogli tre sensi: (1) *récit* è il prodotto dell'atto narrativo sia esso orale o scritto, reale o fittizio; (2) è la successione, i vari tipi di concatenamento, opposizioni e ripetizioni di avvenimenti, reali o fittizi, attraverso i quali si presenta un racconto; (3) è l'atto enunciativo di natura narrativa in sé con il contesto nel quale viene a verificarsi⁹⁸. A questi tre diversi aspetti della realtà narrativa Genette assegna i termini univoci di *histoire* (storia), *récit* (racconto) e *narration* (narrazione):

«Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place [...]. *Récit* et *narration* se passent de justification. Pour *histoire*, et malgré un inconvénient évident, j'invoquerai l'usage courant (on dit : " raconter une histoire "), et un usage technique, certes plus restreint, mais assez bien admis depuis que Tzvetan Todorov a proposé de distinguer le " récit comme discours " (sens 1) et le " récit comme histoire " (sens 2). J'emploierai encore dans le même sens le terme *diégèse*, qui nous vient des théoriciens du récit cinématographique»⁹⁹.

⁹⁷ «Le récit inséré dans le discours se transforme en élément de discours, le discours inséré dans le récit reste discours et forme une sorte de kyste très facile à reconnaître et à localiser. La pureté du récit, dirait-on, est plus manifeste que celle du discours [...]. Le discours n'a aucune pureté à préserver, car il est le mode " naturel " du langage [...]. Le récit, au contraire, est un mode particulier, *marqué*, défini par un certain nombre d'exclusions et de conditions restrictives [...]. C'est pourquoi le récit n'existe pour ainsi dire nulle part dans sa forme rigoureuse», *ibidem*, pp. 66-67.

⁹⁸ *Ibidem*, (1972). *Figures III*. Paris: Seuil, pp. 71-72.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 72.

Genette si sorprende di quanta poca attenzione abbia ricevuto nella teoria letteraria la diversità di situazioni quando a narrare è lo stesso autore, un narratore appositamente creato o uno dei personaggi. Da questa riflessione scaturiscono, nel prosieguo del libro, i concetti noti e largamente accettati in narratologia di narratore diegetico, omodiegetico, autodiegetico, intradiegetico, eterodiegetico, extradiegetico, metadiegetico e pseudodiegetico. Infine, nell'indice sull'impiego tecnico dei termini in *Figures III*, la diegesi viene definita come l'universo spazio-temporale entro cui va a situarsi il racconto (*récit*) nel suo secondo senso¹⁰⁰.

2.5. John Frederick Burrows

Il nome di Burrows è indissolubilmente legato agli studi sull'attribuzione autoriale, ma il suo articolo del 1987 *Word-Patterns and Story-Shapes: The Statistical Analysis of Narrative Style*¹⁰¹ è un lavoro con potenzialità che non sono state pienamente sviluppate nella storia del *Distant reading*. Come già in parte anticipato nel primo capitolo, il motivo può essere il fatto che nello stesso 1987, prima di questo articolo, è stata pubblicata la monografia di Burrows¹⁰² che ha attirato tante critiche e altrettanti elogi. In generale, Franco Moretti almeno due volte ha elogiato il lavoro di Burrows, ma si è sempre riferito alla monografia del 1987, e non all'articolo; nelle bibliografie di Moretti, infatti, l'articolo non ha lasciato alcuna traccia. La prima volta è avvenuto nel 2006 quando Moretti ha postato online una delle sue risposte nel dibattito che è seguito alla pubblicazione del suo libro *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*¹⁰³ (risposta poi confluita nella curatela di Goodwin e Holbo). In questo suo post ha affermato che la monografia di Burrows è il miglior esempio di analisi quantitativa mai condotta e dalla quale, però, non sono sortiti effetti incoraggianti a proseguire in quel solco:

«The field of, loosely speaking, science and literature is full of false starts. The best example of quantitative analysis ever done—Burrows' multivariate analysis of Austen's style—was published 20

¹⁰⁰ Ibidem, p. 280.

¹⁰¹ Burrows, J. F. (1987b). *Word-Patterns and Story-Shapes: the Statistical Analysis of Narrative Style*. *Literary and Linguistic Computing*, 2, 2, pp. 61-70.

¹⁰² Ibidem, (1987a). *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*. Oxford: Clarendon Press.

¹⁰³ Moretti, F. (2005). *Op. Cit.*

years ago, and has had, if I'm not mistaken, hardly any effects. (No one has mentioned it in the course of this discussion either.) We're all working uphill, and I'm not sure it's going to change soon»¹⁰⁴.

Nel 2013, di nuovo Moretti dichiara egli stesso e tutto il movimento in debito con Burrows, in una nota a piè di pagina della sua famosa monografia *Distant Reading*: «The model here remains John Burrows' analysis of Austen's characters' styles in *Computation into Criticism*; that he did it twenty years ago, without the help of today's technology, puts us all to shame»¹⁰⁵. Nello stesso 2013, anche Jockers in *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History* riconosce i traguardi fondamentali di Burrows spendendo parole di elogio per la monografia del 1987. Neanche Jockers però sembra essere a conoscenza dell'articolo dello stesso anno, neanche nelle sue bibliografie ve n'è traccia:

«Arguments like those made by Burrows have been, and perhaps remain, underappreciated in contemporary literary discourse precisely because they are, or appear to be, definitive statements. As "findings," not "interpretations," they have about them a deceptive simplicity, a simplicity or finality that appears to render them "uninteresting" to scholars conditioned to reject the idea of a closed argument»¹⁰⁶.

L'articolo del 1987 di Burrows, per quello che fino a qui è stato trovato, non sembra comparire neanche in altri nomi di studiosi di *Distant reading*. Nel 2009 compare in uno studio di un noto gruppo di ricercatori israeliani su questioni di attribuzione autoriale, dove il riferimento si limita appunto a quell'ambito¹⁰⁷. È possibile che l'articolo compaia citato altrove, ma fino ad oggi la metodologia e l'impianto teorico impiegati in questo articolo non hanno avuto ricezione né sono stati successivamente sviluppati negli studi di lettura a distanza.

¹⁰⁴ Ibidem, (2011). *Moretti Responds (II)*. In J. Goodwin & J. Holbo (a cura di), *Reading Graphs, Maps, Trees. Responses to Franco Moretti*, Anderson: Parlor Press, p. 73. Originariamente postato il 15 gennaio del 2006 su un sito che viene riportato nella risposta pubblicata in questa curatela, ma che non sembra più essere attivo (http://www.thevalve.org/go/valve/article/moretti_responds_ii/).

¹⁰⁵ Ibidem, (2013a). *Op. Cit.*, p. 207.

¹⁰⁶ Jockers, M. L. (2013). *Op. Cit.*, p. 30.

¹⁰⁷ Koppel, M., Schler, J. & Argamon, S. (2009). Computational Methods in Authorship Attribution. *Journal of the American Society for Information Science and Technology*, 60, 1, pp. 9-26.

Negli studi di *Distant reading* l'invalso sembra essere sempre rimasto, fin dall'inizio a oggi, quello di analizzare centinaia o migliaia di testi letterari senza distinguere le componenti essenziali di cui la maggior parte si compone, la diegesi e la mimesi. Invece Burrows pone la riflessione su questi aspetti come base iniziale del suo lavoro: «Prose fiction, arguably, is the most mixed of literary forms [...]. The language of its dialogue and that of its narrative usually differ from each other in some obvious and many less obvious ways»¹⁰⁸.

Nella monografia del 1987, Burrows si era occupato di due dimensioni: il linguaggio dei personaggi e il discorso indiretto libero. Nell'introduzione dell'articolo del 1987, Burrows afferma che esso rappresenta un passo metodologicamente in avanti rispetto alla monografia. Le analisi presentate nell'articolo aggiungono una ulteriore dimensione che egli definisce *pure narrative*, ovvero la diegesi, quella che è stata denominata *récit* da Genette nella distinzione finale rispetto a *discours*, *histoire* e *narration* come visto nei due paragrafi precedenti:

«So far as they bear on the language of characterization, whether in dialogue or in the narrative rendering of the characters' ideas, they are discussed at some length in my recent book, *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method* (Oxford, Clarendon Press, 1987). The present paper carries the argument somewhat further into the territory of 'pure narrative' and tries to show that statistical analysis can cast new light on some important determinants of narrative style»¹⁰⁹.

Burrows in questa sua ricerca computerizzata presenta dunque una evoluzione di quanto fino a lì concepito nella monografia, decidendo di dividere e analizzare il testo letterario non più in due dimensioni ma in tre, che nella sua terminologia vengono definite: *pure narrative* (narrazione pura), *dialogue* (dialoghi dei personaggi) e *character narrative* (discorso indiretto libero). I suoi obiettivi sono una comparazione interna tra i sei romanzi di Jane Austen - *Sense and sensibility*, 1811; *Pride and Prejudice*, 1813; *Mansfield Park*, 1814; *Emma*, 1815; *Northanger Abbey*, 1818 (scritto nel 1803); *Persuasion*, 1818 - e una comparazione tra questi testi e i romanzi di Henry James (*The Awkward Age*, 1899), Edward Morgan Forster (*Howards End*, 1910), Georgette Heyer (*Frederica*, 1965) e l'anonimo scrittore moderno che ha completato il frammento di *Sandition* della stessa Austen. Con questa divisione dei testi letterari

¹⁰⁸ Burrows, J. F. (1987b). *Op. Cit.*, p. 61.

¹⁰⁹ Ibidem, pp. 61-62.

in tre dimensioni e basando le prove sulle differenze di *frequency-profile* dei trenta tipi di parole più comuni, lo studio di Burrows raggiunge in maniera adeguata il proprio intento (che va ricordato è quello) di distinguere lo stile narrativo in autori e autrici diverse e riesce anche, nel circoscritto caso della Austen, a distinguere l'alternarsi delle fasi nello stile narrativo di una singola autrice¹¹⁰.

Il metodo di Burrows presenta un punto debole, riconosciuto dallo stesso autore, per quel che riguarda il confine tra la narrativa pura e i discorsi indiretti liberi. Propone che la distinzione sia necessaria, ma se da una parte la distinzione tra la narrativa pura e i dialoghi è formalmente espressa nella maggior parte delle opere letterarie con il ricorso ai segni di interpunzione (solitamente ricorrendo alle virgolette alte o basse, ai trattini, ai due punti), dall'altra parte la distinzione tra la narrativa pura e la *character narrative* (discorso indiretto libero) presuppone un intervento e un giudizio umano che, purtroppo, non garantiscono la validità statistica dei dati raccolti. Affinché vi sia validità statistica, il campione su cui vengono condotte le indagini non deve essere stato preventivamente alterato o modificato secondo principi di parzialità umana, pena appunto la non rappresentabilità del campione. Su questo punto il lavoro di Burrows presenta dunque una debolezza, benché l'autore si appelli a una presunta (tale poiché derivata da giudizio personale) solidità in Austen nell'impiego del discorso indiretto libero:

«The idea that 'pure narrative' and 'character narrative' (as I call them) should be distinguished is widely recognized. The subtlety and exactitude with which Jane Austen manages such instruments as 'free indirect discourse' make a firm, if complex, ground for the exercise of critical judgement. Yet the actual distinctions on which the following evidence rests do rely on my judgement, contestable in every instance, of those moments in each text at which a transition from one mode of narrative to the other should be marked»¹¹¹.

Inoltre, va ricordato che Burrows non aveva altri strumenti se non quelli manuali per condurre una azione del genere all'interno del *corpus* su cui stava lavorando, che anche per questo motivo il *corpus* era ridotto alla dimensione di circa una decina di testi e che, all'epoca, il potenziale di calcolo dei computer era ben diverso da quello attuale. La metodologia presentata in questa tesi cerca di evitare di ricadere nello stesso errore, per questo motivo limita appunto l'analisi

¹¹⁰ Ibidem, pp. 67-68.

¹¹¹ Ibidem, p. 62.

alle sole due dimensioni diegetica e mimetica. L'intervento manuale è escluso grazie alle moderne tecniche di *text mining* le quali suddividono automaticamente all'interno dei testi di un *corpus* le porzioni testuali diegetiche e le porzioni testuali mimetiche. La suddivisione si basa su elementi interni ai testi e pre-determinati da chi ha creato tali testi e non da chi vi conduce le ricerche: i segni di interpunzione che escludono intervento e giudizio personale del ricercatore o della ricercatrice e preservano così la validità statistica del campione.

Malgrado tale debolezza, va riconosciuto che lo studio di Burrows è stato tra i primi, se non il primo, a intravedere le potenzialità di una critica letteraria assistita dal computer e a riconoscere il carattere prettamente inferenziale che essa avrebbe di necessità adottato. Già tredici anni prima di Franco Moretti, Burrows aveva intravisto l'idea di una critica computazionale che andasse a toccare le tematiche più rilevanti per la teoria e la critica letteraria. Con un largo anticipo, aveva riconosciuto che la sua metodologia potesse travalicare gli ambiti dell'attribuzione autoriale e, per questo motivo, l'aveva proposta anche come un nuovo percorso per informare il giudizio critico:

«The method of analysis employed in this paper can, finally, be brought to bear not only on questions of authorship and chronological change but on questions nearer to the leading interests of literary critics and narrative theorists [...]. The appropriateness of this method of analysis for the purposes of literary criticism [...] rests on the extent to which there is a worthwhile correspondence between the evidence offered and the inferences drawn from it and on the extent to which those inferences seem persuasive [...]. That is not to propose a substitute for critical judgement but only to suggest a new way of informing it»¹¹².

La metodologia presentata in questa tesi, oltre al proporsi come una correzione dell'invalso nella lettura a distanza di non operare alcuna distinzione interna nei testi che compongono i *corpora*, è indirizzata verso una funzione supportiva del giudizio critico. La funzione supportiva di metodologie di ricerca digitali è necessaria e la sua esclusione non dovrebbe essere scontata negli studi di critica letteraria contemporanei, per evitare alcune sviste, leggerezze o veri e propri errori grossolani come quelli che vengono trattati nei capp. 5 e 6 e che, con le moderne tecnologie, sarebbero stati facilmente e velocemente evitati.

¹¹² Ibidem, pp. 69-70.

2.6. Franco Moretti

Nel suo pamphlet del 2013, *“Operationalizing”: or, the function of measurement in modern literary theory*¹¹³, Franco Moretti espone un percorso di operazioni che si rende necessario quando si tenta di legare una cornice teorico-letteraria a una metodologia computazionale. *Operationalizing* è un termine che viene preso in prestito dalla fisica di Percy Williams Bridgman, dove un “concetto” è inteso come l’equivalente di un insieme di operazioni. Traslato nella lettura a distanza, per *operationalizing* Moretti intende le operazioni necessarie per condurre misurazioni nei testi letterari alla luce di determinati concetti teorici letterari:

«The operational approach refers specifically to concepts, and in a very specific way: it describes the process whereby concepts are transformed into a series of operations—which, in their turn, allow to measure all sorts of objects. Operationalizing means building a bridge from concepts to measurement, and then to the world. In our case: from the concepts of literary theory, through some form of quantification, to literary texts»¹¹⁴.

La teoria a cui Moretti decide di affidarsi in questo studio si riferisce al concetto di *character-space* (spazio del personaggio) elaborato da Alex Woloch. Per Woloch ad ogni personaggio viene assegnata una determinata quantità di spazio narrativo all’interno dei testi. Questa teoria, però, nei fatti è “operazionalizzabile” solo fino a un certo punto. Citando un passaggio di *Pride and Prejudice*, il critico italiano si rende conto che il concetto di Woloch travalica la sola mimesi per come viene intesa in questa tesi - ovvero la porzione testuale riconducibile ai personaggi - e si estende anche alla diegesi. Per esempio, ciò avviene quando un narratore descrive cosa un personaggio pensa di un altro personaggio¹¹⁵.

¹¹³ Moretti, F. (2013b). “Operationalizing”: or, the function of measurement in modern literary theory. *Pamphlets of the Stanford Literary Lab*, 6, December. <https://litlab.stanford.edu/assets/pdf/LiteraryLabPamphlet6.pdf>.

¹¹⁴ Ibidem, p. 1.

¹¹⁵ Il passaggio citato nel pamphlet è il seguente: «Il signor Bennet era un tale imprevedibile miscuglio di ingegno, sarcasmo, riservatezza e capriccio, che alla moglie non erano bastati ventitré anni per capire il suo temperamento», Austen, J. (2002). *Orgoglio e pregiudizio*. Milano: Sperling, pp. 5-6. In un caso del genere è già difficile per un essere umano stabilire i confini formali in cui termina lo spazio del signor Bennet e inizia quello della moglie. E se un essere umano non è in grado di indicare i confini formali su cui la macchina deve di conseguenza regolarsi, la ricerca automatica non è praticabile.

Questa constatazione è interessante perché dimostra che, almeno per quel che riguarda oggi la lettura a distanza, non tutti i concetti sono “operazionalizzabili”. Possiamo distinguere e premettere alle analisi - come ha fatto Genette con la posizione del narratore rispetto a quel che narra - cinque, sei, sette concetti teorici, ma se poi non è possibile dare alla macchina le relative istruzioni formali affinché essa sia altrettanto in grado di distinguerli autonomamente, ci troviamo di fronte a una teoria che può sì essere presa a riferimento, ma non può essere metodologicamente messa in pratica nell’attività di ricerca. Il prossimo paragrafo ritorna su questi aspetti, intanto sembra chiaro che rispetto alle teorie e ai testi letterari l’attività di “operazionalizzare” è strettamente dipendente dalla possibilità di istruire formalmente la macchina. Le teorie e i concetti letterari che possono essere “operazionalizzati”, secondo l’assunto morettiano, dipendono da ciò che possiamo “istruire” formalmente alla macchina e, in ultima analisi, dai confini formali che è possibile ravvisare nei testi letterari. Infatti, il campo di indagine nell’articolo di Moretti di conseguenza viene subito ristretto alle opere teatrali, ovvero alla sola mimesi per come viene intesa in questa tesi, la porzione testuale riconducibile ai personaggi. L’iniziale idea che lo spazio narrativo occupato da un determinato personaggio possa essere misurato, nei fatti e nei limiti delle analisi computerizzate e come già visto con Burrows e il discorso indiretto libero, dipende dall’esistenza di confini formali oggettivi. In assenza di confini formali oggettivi la misurazione automatica viene esclusa. Lo spazio narrativo occupato dai personaggi finisce così per coincidere con l’accezione di mimesi che è stata adottata in questa tesi:

«Plays are easier in this respect; as there are no ambiguities in how words are distributed among the various speakers, character-space turns smoothly into “word-space”—“the number of words allocated to a particular character”—and, by counting the words each character utters, we can determine how much textual space it occupies»¹¹⁶.

Con il conteggio delle parole pronunciate da ogni personaggio, lo studio di Moretti prende in analisi la *Fedra* di Racine riportando le relative percentuali assolute di spazio narrativo che ogni personaggio occupa all’interno della tragedia. Successivamente, si serve della teoria delle reti per mettere in relazione i dati, ovvero per aggiunge una seconda dimensione che non si

¹¹⁶ Moretti, F. (2013b). *Op. Cit.*, p. 2.

limita a mostrare che, per esempio, Fedra occupa il 29,4% degli scambi dialogici, ma quanto di questo 29,4% è indirizzato a Enone, a Ippolito ecc. Da questa analisi che riporta i collegamenti tra i vari personaggi determinati dalle direzioni e dai volumi dei dialoghi che intrattengono tra loro, Moretti propone che la definizione di protagonista non si basi solo sulla porzione testuale occupata da un personaggio, ma prenda in considerazione anche la rete relazionale. Nella tragedia in analisi, Fedra è sicuramente il personaggio che più parla rispetto agli altri, d'altro canto è invece Teseo il personaggio a cui più tutti gli altri si rivolgono e quindi più centrale:

«Phèdre is the protagonist of the play seems to go without saying [...] though, Thésée is clearly more central than her. Two distinct criteria for protagonism emerge: the volume of words, and the number of interactions. And it's not that one is right and the other is wrong; rather, they capture different features of dramatic networks: the number of links tells us how connected a character is (and is often correlated with proximity to power, like here Thésée); the number of words tells us how much meaning the character brings into the play (and is often correlated with a discord with power, like here Phèdre)»¹¹⁷.

Moretti, in questo modo, analizza anche altre opere teatrali mostrando dove i due criteri di protagonismo coincidono (come nel *Macbeth*) e dove invece le variazioni non risultano significative (come in *Otello*). Rispetto alle varie opere teatrali così "operazionalizzate", i dati evincono l'*Antigone* di Sofocle particolarmente peculiare rispetto ai due criteri di protagonismo. La porzione di mimesi occupata e la rete di relazioni dialogiche intrattenute con gli altri personaggi collocano Antigone in una posizione insolita, poiché non riflette nessuna delle due definizioni di protagonismo: occupa meno porzione di mimesi rispetto a Creonte e al Coro ed è meno centrale rispetto a questi nella rete degli scambi dialogici¹¹⁸.

I dati che emergono dall'*Antigone* di Sofocle contrastano con la concezione hegeliana per cui il linguaggio tragico sarebbe dato e risiederebbe nel dialogo tra gli antagonisti e nei loro scontri verbali che si realizzano tramite la sticomitia cadenzata da attacchi e difese. Per Hegel il pathos etico, sottolinea Moretti citandolo, emergerebbe appunto dai caratteri dei personaggi espressi negli scontri e nell'eloquenza di questi scontri¹¹⁹. Ma dall'analisi dei dati emerge una realtà ben diversa rispetto a quella propugnata da Hegel.

¹¹⁷ Ibidem, p. 5.

¹¹⁸ Ibidem, p. 7.

¹¹⁹ Ibidem, p. 11.

L'analisi degli scambi dialogici tra Antigone e Creonte (condotta con l'approccio *Most Distinctive Words*¹²⁰ elaborato all'interno dello Stanford Literary Lab), ovvero la bidirezionalità dialogica in cui, secondo la concezione hegeliana, andrebbero maggiormente a configurarsi gli aspetti oggettivi del linguaggio tragico e l'ethos etico, non dà il quadro previsto dal filosofo tedesco. I concetti espressi durante gli scontri verbali con la sticomitia tra Antigone e Creonte non esprimono l'ethos etico né riflettono oggettivamente il sistema valoriale della tragedia:

«The mistake was Hegel's—it lay in the connection he posited between face-to-face confrontations and the “gebildete Objectivität” of tragic language. Separately, both notions are true; it is their conjunction that isn't [...] stychomithia does not convey the “ethically justified pathos” that Hegel had in mind. This pathos [...] emerges much more clearly in Antigone's exchanges with her sister Ismene, or in her long speech to the Chorus [...], than in her confrontation with Creon»¹²¹.

Questa conclusione confermerebbe, secondo Moretti, il potenziale della lettura a distanza - applicata con la pratica della “operazionalizzazione” - nel reinterpretare, verificare o respingere le conoscenze raggiunte negli studi letterari. Un potenziale mitigato dai limiti già visti, documentati e ammessi dallo stesso autore. Questi limiti consistono nel fatto che la maggior parte dei concetti teorici letterari non è stata pensata in funzione di una loro successiva “operazionalizzazione” nel linguaggio della programmazione, ovvero di una loro traduzione da concetti letterari a sequenze di istruzioni formali da rivolgere alle macchine, affinché compiano i calcoli desiderati sui testi letterari e dunque ne misurino determinati aspetti piuttosto che altri: «The trouble is, most literary concepts are emphatically not designed to be quantified; and the question then arises of what to do with them»¹²².

¹²⁰ L'approccio consiste nel ricavare inizialmente la frequenza di occorrenza di una data parola in un *corpus* e in seguito calcolare la frequenza prevista di questa parola in un personaggio in base a quante parole effettivamente questo personaggio pronuncia all'interno del *corpus*. Infine, il valore della frequenza prevista viene confrontato con la frequenza realmente attestata. Un rapporto più alto esprime una più alta deviazione dalla media e, di conseguenza, mostra quale vocabolario è maggiormente associato a quale personaggio. Ibidem, p. 10.

¹²¹ Ibidem, p. 12.

¹²² Ibidem, p. 9.

2.7. Analisi dell'asse diegetico-mimetico e obiettivi metodologici

La metodologia denominata “analisi dell'asse diegetico-mimetico” nasce come una constatazione, e quindi una proposta di correzione, del fatto che la maggior parte degli studi di lettura a distanza non ha prestato la dovuta attenzione teorico-metodologica all'asse diegetico-mimetico. In seconda istanza, la metodologia nasce come un approccio di natura *mixed method* (cfr. § 1.3.), la cui applicazione può avvenire sia come principale ed esclusiva metodologia di ricerca sia come metodologia secondaria e in funzione supportiva della classica attività di *Close reading*. Il fatto di essere stata originariamente concepita come un *mixed method* è dovuto, da una parte, al pieno riconoscimento del potenziale di sviluppo che gli impieghi teoricamente basati della tecnologia (e della multidisciplinarietà che essa suppone e richiede) possono apportare alla critica letteraria e, dall'altra parte, è parimenti dovuto al pieno riconoscimento dell'inesauribile potenziale dato dal ricco intreccio di presili intellettuali, dialettica e duro studio dell'essere umano (cfr. § 1.7.).

Per asse qui si intende una linea immaginaria che percorre e partiziona un testo letterario ponendo da una parte la diegesi e dall'altra parte la mimesi; ovvero da una parte la porzione testuale riconducibile alla figura o alle figure di chi narra e dall'altra parte i dialoghi dei personaggi. La maggior parte dei testi letterari sono composti da queste due dimensioni, il che rende la metodologia applicabile anche al di fuori di un approccio di natura *mixed method*, cioè all'interno degli studi di lettura a distanza il cui il volume dei *corpora* adoperati esclude il concetto di *scalable reading* proposto da Mueller (che consiste in una alternanza di fasi di letture ravvicinate a fasi di letture a distanza¹²³).

Sono quattro gli obiettivi originari e principali della metodologia. Ad ognuno di essi è dedicato un capitolo con studi specifici per mostrarne l'importanza e per dimostrare come essi vengono raggiunti dalla nuova metodologia “analisi dell'asse diegetico-mimetico”. Gli obiettivi metodologici della presente tesi possono essere sintetizzati in quattro termini:

- a. Granularità;
- b. Salienza;
- c. *Agency*;
- d. *Relata*.

¹²³ Mueller, M. (2014). *Op. Cit.*

a. Granularità diegetica-mimetica

La granularità si riferisce al fatto che impiegando questa metodologia si ottiene una granularità dei dati diversamente persa quando invece non viene impiegata. Il capitolo 3 è dedicato a verificare questa asserzione. Per fare un esempio, una cosa è condurre una ricerca computazionale in prospettiva diacronica sul turpiloquio e riportare dati, si ipotizza, in cui si evince che il turpiloquio aumenta o diminuisce nell'arco di cinquanta o cento anni; altra cosa è riportare dati secondo la duplice dimensione diegetica e mimetica. Dalla duplice dimensione diegetico-mimetica possono scaturire aspetti e domande che una ricerca condotta con l'analisi integrale dei testi non permette di porsi. Se i dati presentano una granularità diegetica-mimetica, le domande sul narratore o sui narratori, sull'evoluzione dei personaggi e sui loro ambienti sociali vengono più facilmente soddisfatte e di nuove stimulate trovando una base da cui partire per ulteriori approfondimenti. È altrettanto facile immaginare che gli esempi oltre al turpiloquio sono molteplici.

b. Salienza diegetica-mimetica

La salienza consegue dalla granularità e si riferisce al fatto che aspetti e categorie linguistiche - che si ricorda essere l'oggetto base della ricerca di lettura a distanza da cui si mira, successivamente, a raggiungere le categorie sociali, le emozioni espresse nei testi, la co-occorrenza di argomenti in più testi diversi e così via, in base agli specifici obiettivi dei diversi studi condotti - acquisiscono salienze diverse quando compaiono nella diegesi e/o quando compaiono nella mimesi. Il capitolo 4 è dedicato a verificare questa asserzione. Intanto basti pensare che una cosa è, per esempio, riscontrare l'impiego di neologismi giovanili nella mimesi e altra cosa è riscontrarlo nella diegesi. Anche qui, dalla duplice dimensione diegetico-mimetica possono uscire domande e aspetti che la dimensione unica non permette di porsi.

c. *Agency* autoriale

Agency si riferisce all'agentività autoriale, che qui viene intesa come la possibilità di rispondere alla domanda se un autore o una autrice condividono o meno ciò che viene detto nei loro libri.

Negli ultimi trent'anni circa, la sensibilità linguistica è gradualmente cambiata rispetto a ciò che viene detto, e come viene detto, sulle minoranze sociali. L'analisi dell'asse diegetico-mimetico, a determinate condizioni, è in grado di fissare, per esempio, l'*agency* autoriale nei confronti del linguaggio non inclusivo. Il capitolo 5 è dedicato a verificare questa asserzione.

d. *Relata* testo-critica

Relata si riferisce al carattere supportivo della metodologia annunciato all'inizio del paragrafo e al fatto che essa può essere uno strumento di supporto del giudizio critico, fissando la corrispondenza tra il giudizio critico e le relative entità nei testi. Nella critica letteraria, infatti, si enfatizzano delle qualità, degli aspetti, delle costruzioni ecc. riferendosi a esse in termini quantitativi (si possono trovare avverbi e aggettivi “molto spesso”, “molto ricorrente”, un “uso massiccio” ecc.). A constatazioni di queste tipo andrebbero affiancati dei correlativi quantitativi, così che tali asserzioni sulle entità che si presentano nel testo o nei testi siano supportate sia da esempi illuminanti sia dalle effettive presenze nel testo. L'esempio illuminante è importante per gli aspetti qualitativi e nel testo a esso dovrebbe corrispondere una realtà di importanza pari o analoga a quella sostenuta. La funzione supportiva è una funzione necessaria e la cui esclusione non dovrebbe essere automatica o scontata negli studi di critica letteraria, al fine di evitare sviste o, in alcuni casi proprio, errori come quelli che vengono trattati nel capitolo 6 e che, con le moderne tecnologie, sarebbero stati facilmente e velocemente evitati.

Granularità e salienza diegetiche-mimetiche sono intese come migliorie qualitative nella raccolta dei dati e correzioni dell'attuale invalso all'interno degli studi di *Distant reading*. Tale invalso consiste nel non operare alcuna distinzione all'interno dei *corpora* su cui le indagini vengono condotte. Come è stato già in parte anticipato precedentemente, ai fini statistici la (non) operazione è corretta: la composizione di un *corpus* deve essere quanto più possibile casuale e comunque non predeterminata da chi indaga, pena la non rappresentabilità del campione. Ma ai fini interpretativi dei dati ottenuti, una tale analisi digitale e integrale di tutti i testi di un *corpus* senza operare alcuna distinzione non riconosce l'identità delle due dimensioni diegetica e mimetica. Nelle sue fasi tecniche di ricerca automatizzata, l'invalso degli studi di lettura a distanza, di conseguenza, non “operazionalizza” a livello teorico la millenaria riflessione che su queste due dimensioni è stata condotta (e di cui nei paragrafi precedenti si sono offerti gli snodi principali), privando la disciplina di una basilare riflessione teorica.

Invece, le porzioni testuali diegetiche e le porzioni testuali mimetiche di uno stesso testo rivestono una salienza diversa all'interno delle stesse opere. Questa è una affermazione che si è già visto essere assodata e ribadita da Burrows e dalle altre figure trattate in precedenza. La conseguenza di questa affermazione, ovvero che gli aspetti linguistici oggetto di indagine acquisiscono salienze diverse laddove si presentino nella diegesi o nella mimesi di una stessa opera viene verificata nel capitolo 4.

2.8. “Istruzionalizzare”

La metodologia “analisi dell’asse diegetico-mimetic” permette di ottenere dei dati maggiormente circostanziati, significativi e “puliti” preservando, allo stesso tempo, la validità statistica del campione su cui viene condotta l’analisi. La validità statistica è garantita dal ricorso a tecniche di *text mining* per suddividere ogni testo di un *corpus* nelle due distinte porzioni testuali prima di condurre delle analisi su queste porzioni e sull’eventuale differenziale delle due entità testuali ottenute. Diversamente da altri tipi di intervento che vanno a inficiare la rappresentatività statistica del campione e di conseguenza invaliderebbero uno studio - è questo il punto debole nell’articolo di Burrows per quel che riguarda il discorso indiretto libero ed è questa la debolezza che nell’articolo di Moretti si è preferito evitare facendo coincidere il concetto di *character-space* con la mimesi delle opere teatrali - la preventiva operazione di *text mining* atta a suddividere all’interno del dato *corpus* scelto per la ricerca tutte le porzioni testuali diegetiche da tutte le porzioni testuali mimetiche avviene basandosi sui segni di interpunzione inseriti da chi ha creato il testo letterario e, pertanto, non è riconducibile alla figura di chi svolge le indagini sul *corpus*.

Inoltre, la metodologia permette di far emergere il differenziale che sussiste tra la diegesi e la mimesi. Ciò è possibile svolgendo analisi differenziali sull’asse diegetico e sull’asse mimetico. Come in altri campi del sapere dove l’attività interpretativa svolge un ruolo essenziale, così nella critica letteraria un approccio di analisi differenziale può essere intrapreso per migliorare gli aspetti interpretativi di fronte a un dato problema. Nella diagnostica medica e nella diagnostica psicologica, l’analisi differenziale aiuta a includere la presa in considerazione di fenomeni diversi per giungere a una determinazione quanto più corretta possibile. In economia, nelle decisioni sulla sostenibilità di determinate voci in bilancio (e nelle decisioni di *make or buy* e di altro tipo), l’analisi differenziale aiuta a comparare lo studio di voci diverse per

determinare la sostenibilità di una scelta. Nell'attività di critica e interpretazione letteraria, l'analisi differenziale mira a resocontare le diverse realtà diegetiche e mimetiche, le componenti all'origine dell'integrità dei testi che compongono i *corpora*.

La metodologia analisi dell'asse diegetico-mimetic ingloba e fa tesoro delle riflessioni teoriche viste nei precedenti paragrafi (cfr. §§ 2.3. e 2.4.), ma semplifica la distinzione teorica alle due sole dimensioni diegetica e mimetica per le necessità tecniche che si presentano quando, usando il termine proposto da Moretti (cfr. § 2.6.), si deve "operazionalizzare" un concetto di teoria letteraria affinché le misurazioni sui testi letterari avvengano alla luce di quel concetto. Tali necessità si riferiscono a delle riflessioni tecniche che risultano essere propedeutiche alla "operazionalizzazione" e che si possono definire con il termine eco di "istruZIONALIZZAZIONE formale": ovvero la sequenza di istruzioni formali che va comunicata con il linguaggio di programmazione. Infatti, il computer per poter eseguire un determinato calcolo deve ricevere una sequenza di istruzioni tramite il linguaggio di programmazione. Così, se per esempio l'obiettivo è svolgere una ricerca computazionale su un *corpus* di opere letterarie dell'Ottocento con il fine di analizzare i concetti su cui maggiormente quelle opere si sono interrogate, è possibile comunicare una sequenza di istruzioni (è possibile "istruZIONALIZZARE") per fargli trovare tutte le frasi interrogative dirette, fargliele estrarre dal *corpus* e fargli condurre una analisi di *topic modeling* sul *dataset* estratto. A quel punto si può ricorrere alla *Theory of Questions and Question Asking*¹²⁴ o ai contesti storico-sociali per cercare di interpretare i dati avanzando delle inferenze. A quel punto, o prima, ci si rende anche conto che qualcosa manca. Mancano le interrogative indirette che, forse, sono il luogo dove maggiormente si situano le riflessioni di narratori e personaggi sulle grandi domande epistemologiche.

È possibile "istruZIONALIZZARE" un computer affinché trovi le interrogative indirette? In italiano è abbastanza difficile data la varietà di costruzioni in cui l'interrogativa indiretta viene formulata. L'interrogativa diretta presenta caratteristiche formali (il punto interrogativo) che ci permettono di dare per input una sequenza di istruzioni chiare e circoscritte al computer. L'interrogativa indiretta no. La prima è "istruZIONALIZZABILE" formalmente, la seconda risulta molto più difficile rispetto alla prima. Su un aspetto analogo a questo si è arenata la validità

¹²⁴ Ram, A. (1991). A Theory of Questions and Question Asking. *The Journal of the Learning Sciences*, 1, 3/4, pp. 273-318.

statistica dell'articolo del 1987 di Burrows, la stessa secca che è stata accuratamente evitata nell'articolo del 2013 di Moretti.

In definitiva, si ritorna di nuovo al punto di partenza delle categorie, aspetti e caratteristiche linguistiche. Per queste motivazioni tecniche, la metodologia presentata in questa tesi cerca di evitare di ricadere nello stesso errore di Burrows, limitando appunto l'analisi alle sole due dimensioni diegetica e mimetica la cui suddivisione è automatizzata, non manuale, e si basa su elementi interni ai testi e pre-determinati da chi ha creato tali testi e non da chi vi conduce le ricerche. Distinzioni teoriche come quelle tra narratore diegetico, omodiegetico, autodiegetico, intradiegetico, eterodiegetico, extradiegetico, metadiegetico e pseudodiegetico non sono facilmente "istruZIONalizzabili" prima né facilmente "operazionabizzabili" dopo. Questo dimostra che i concetti di teoria letteraria a volte sono traducibili con il linguaggio della programmazione in una sequenza di istruzioni per il computer, altre volte o non lo sono o la complessità ne dilunga i tempi facendoli diventare insostenibili rispetto agli obiettivi e alle risorse delle ricerche. Un concetto di teoria letteraria può - come una determinata caratteristica o aspetto linguistico scelto per indagare tale concetto di teoria letteraria - essere incompatibile *a priori* oppure può produrre per output un volume di dati troppo alto da essere gestito rispetto alle risorse previste. A questo punto o si diminuisce il volume dei *corpora* (si riduce la scala) o si semplifica l'impianto teorico iniziale a ciò che è traducibile in una sequenza di istruzioni formalmente calcolabile da un computer.

3. GRANULARITÀ DIEGETICA-MIMETICA E LETTERATURA PREMIATA

Per dimostrare come la metodologia proposta in questa tesi possa fornire una miglioria alla granularità dei dati nelle ricerche di *Distant reading*, viene preso in analisi un *corpus* che definiamo “*corpus* letteratura premiata” e che è composto da tutte le opere narrative scritte in lingua italiana e premiate con i premi Strega, Campiello e Bancarella dal 1980 al 2020.

3.1. Domande di ricerca

Il periodo storico scelto inserisce questo *corpus* nell’epoca del post-moderno che, secondo alcune scuole di pensiero, ha una propaggine definita iper-moderno. I premi letterari dovrebbero, ipoteticamente, intercettare parte delle opere che in futuro verrà inclusa nel canone letterario; questo a sua volta dovrebbe, sempre ipoteticamente, riflettere il periodo storico-letterario in cui tali opere sono state concepite. Ma in che modo i premi letterari, effettivamente, si pongono in relazione agli stili che riflettono il post-moderno? Sia che si parli di solo post-moderno sia che se ne accetti l’evoluzione in iper-moderno, in entrambi i casi, una delle caratteristiche linguistiche sarebbe l’impiego di un linguaggio alleggerito da norme e restrizioni, non controllato da una un processo che possiamo definire di centralizzazione, ovvero da una mente unificatrice, ma maggiormente spontaneo, o almeno che riflette una maggiore spontaneità. I premi letterari hanno apprezzato maggiormente lo stile post-moderno alleggerito da norme e restrizioni oppure più spesso si sono volti, e hanno indirizzato la eco da loro prodotta, verso gli stili “alti, controllati, sublimi” dove, proporzionalmente, autori e autrici hanno vigilato sull’insorgere di queste attenuazioni da norme e restrizioni?

Per cercare di rispondere a queste domande, per mostrare come la metodologia possa fornire una migliore granularità dei dati e, infine, per mostrare che non ci sono solo teorie letterarie e aspetti linguistici che si possono o non si possono “operazionalizzare”, ma anche situazioni intermedie dove categorie, aspetti e caratteristiche linguistiche impongono differenti scelte nella ricerca, nel *corpus* della letteratura premiata viene preso in analisi l’impiego del *presente pro-futuro*. Una forma marcata che si vorrebbe relegata al solo linguaggio parlato e che, in una impostazione più normativa e standard del linguaggio, si vedrebbe essere sostituita dal futuro semplice. Nella mimesi rifletterebbe la scelta di una resa di un linguaggio più autentico, nella

diegesi uno stile narrativo alleggerito da norme e restrizioni, se confermato dall'analisi del differenziale dei due impieghi.

3.2. Caratteristiche del *corpus* “letteratura premiata”

L'elenco delle opere che compongono il *corpus*, con la relativa lista di abbreviazioni, è presentato nella relativa sezione bibliografica. La decisione di svolgere la ricerca sulle opere di carattere narrativo scritte in lingua italiana ha, di conseguenza, portato ad escludere dal *corpus* alcune opere vincitrici del premio Bancarella, per questo motivo la relativa lista risulta essere più corta rispetto alle liste dei premi Strega e Campiello. Alcune opere sono state escluse perché scritte in lingua straniera, dunque traduzioni non impiegabili in una ricerca sull'uso del presente pro-futuro: Maurice Denuzière premio Bancarella nel 1980; Gary Jennings (1982); John Grisham (1994); Jostein Gaarder (1995); Paco Ignacio Taibo II (1998); Ken Follet (1999); Michael Connelly (2000); Frank Schätzing (2007); Elizabeth Strout (2010); Dolores Redondo (2018); Anagela Marsons (2020). Altre opere sono state escluse perché non di carattere narrativo, ma di *non-fiction*, storico o saggistico: Sergio Zavoli (1981); Giulio Andreotti (1985); Alberto Bevilacqua (1992); Renato Barneschi (1983); Antonio Spinosa (1991); Luciano De Crescenzo (1984); Enzo Biagi (1987); Vittorio Sgarbi (1990); Bruno Vespa (2004).

I premi Strega e Campiello, invece, hanno sempre e solo premiato opere di autori italiani o autrici italiane. Dalle relative liste non è stato necessario escludere opere di carattere poetico, perché nel periodo preso in esame, dal 1980 al 2020, non figurano tra quelle vincitrici. Solo nella lista del premio Campiello si è verificata una vincita *ex aequo* nell'anno 2005 tra gli scrittori Pino Roveredo (*Mandami a dire e altri racconti*) e Antonio Scurati (*Il sopravvissuto*). In questo caso è stata necessaria una selezione che ha preferito l'opera di Pino Roveredo a quella di Antonio Scurati secondo il criterio di maggiore inclusione per avere così un numero maggiore di scrittori diversi all'interno del *corpus*¹²⁵; infatti, nel periodo preso in analisi, un'altra opera di Antonio Scurati è già presente come vincitrice dello Strega nel 2019 (*M. Il figlio del secolo*) mentre Pino Roveredo figura solo nella lista del Campiello e, conseguentemente, sarebbe stato del tutto escluso. In questo modo, la dimensione finale del

¹²⁵ L'opera è stata comunque misurata digitalmente come libro, non suddividendola in sotto-testi. Lo stesso criterio è stato applicato alle altre raccolte di racconti vincitrici dei premi in questione, ovvero 1982S, 1997S, 1999S.

corpus è pari a 103 opere (41 opere per il premio Strega, 41 opere per il Campiello, 21 opere per il Bancarella).

Tra gli autori e le autrici maggiormente presenti nel *corpus* il primo posto spetta allo scrittore Sandro Veronesi con tre opere (premio Campiello nel 2000 e Strega nel 2006 e nel 2020). Alle spalle di Veronesi con due opere si trovano Dacia Maraini (Campiello nel 1990 e Strega nel 1999), Margaret Mazzantini (Strega nel 2002 e Campiello nel 2009), Ugo Riccarelli (Strega nel 2004 e Campiello nel 2013), Umberto Eco (Strega nel 1981 e Bancarella nel 1989), Carlo Sgorlon (Campiello nel 1983 e Strega nel 1985), Pasquale Festa Campanile (Campiello nel 1984 e Bancarella nel 1986), Giuseppe Pontiggia (Strega nel 1989 e Campiello nel 2001), Gesualdo Bufalino (Campiello nel 1981 e Strega nel 1988). Alle 103 opere del *corpus*, dunque, corrispondono 93 autori e autrici. La maggioranza è nettamente maschile, infatti le autrici sono 23 (con 25 opere) mentre gli autori sono più del triplo, essendo 70 (con 78 opere).

Nel premio Strega in 41 premiazioni solo 6 opere a firma femminile hanno trionfato (Maria Bellonci nel 1986, Mariateresa Di Lascia nel 1995, Dacia Maraini nel 1999, Margaret Mazzantini nel 2002, Melania Mazzucco nel 2003, Helena Janeczek nel 2018).

Nelle 41 edizioni del premio Campiello prese in esame, le autrici che si sono classificate al primo posto sono state 13 (Rosetta Loy nel 1988, Francesca Duranti nel 1989, Dacia Maraini nel 1990, Isabella Bossi Fedrigotti nel 1991, Marta Morazzoni nel 1997, Paola Mastrocolo nel 2004, Mariolina Venezia nel 2007, Benedetta Cibrario nel 2008, Margaret Mazzantini nel 2009, Michela Murgia nel 2010, Simona Vinci nel 2016, Donatella Di Pietrantonio nel 2017, Rosella Postorino nel, 2018).

Nel premio Bancarella, tra le 21 premiazioni prese in analisi, hanno prevalso 7 opere a firma femminile italiana (Carmen Covito nel 1993, Alessandra Appiano nel 2003, Anna Premoli nel 2013, Michela Marzano nel 2014, Sara Rattaro nel 2015, Margherita Oggero nel 2016, Alessia Gazzola nel 2019). Così i premi Campiello e Bancarella mostrano una maggiore rappresentanza femminile, comunque attestata sul 33-35%, mentre nel premio Strega tale rappresentanza si ferma al 15% circa. La composizione delle case editrici vede nettamente al primo posto la Mondadori con 25 titoli vincitori su 103, seguita dall'Einaudi (14 titoli), dalla Bompiani (12 titoli), dalla Rizzoli (11 titoli), da Feltrinelli e Longanesi (7 titoli ciascuna), Sellerio (5 titoli), Garzanti, Guanda e Newton Compton (3 titoli ciascuna), Piemme e Sperling & Kupfer (2 titoli ciascuna). Chiudono con un solo titolo premiato, nel periodo preso in riferimento, le case editrici Minimum Fax, Utet, Bollati Boringhieri, Marsilio, Adelphi, Mondolibri, Leonardo

editore e La nave di Teseo che, rispetto alla maggior parte delle altre, ha una fondazione relativamente molto più recente. Infine, il *corpus* è composto da 1.762.929 occorrenze totali di forme verbali così distribuite: premio Bancarella 318.578 occorrenze verbali, premio Campiello 606.712 occorrenze verbali, premio Strega 837.639 (il premio Strega include al suo interno *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati che da sola vanta ben 149.228 occorrenze verbali. Cfr. l'appendice 1).

3.3. Il presente pro-futuro. Aspetti linguistici

L'uso del presente (semplice) con valore di azione futura, ovvero il presente pro-futuro, sembra essere diffuso e trasversale nelle lingue naturali, oltre a non essere strettamente dipendente dalla effettiva disponibilità, in un relativo sistema verbale, di tempi appositamente preposti all'espressione della futurità:

«Nessuna sorpresa desterà comunque la frequenza d'uso del Presente “pro futuro”, che a quanto pare costituisce un'opzione sempre disponibile nelle lingue naturali, a prescindere dal fatto che vi siano altri mezzi per esprimere l'idea di futurità [...]. La riattualizzazione di un evento passato mediante un Presente e avvertita come più saliente, rispetto alla predizione di un evento futuro attuata attraverso il medesimo tempo [...]. Il passato possiede una corposità psicologica del tutto assente nel caso degli eventi futuri. Il passato è, insomma, un dato di fatto, mentre il futuro è spesso soggetto agli arbitri del destino»¹²⁶.

Il presente pro-futuro è attestato già nell'italiano antico¹²⁷, si conferma come una funzione verbale ereditata dal latino *praesens* che è stata impiegata nel sistema verbale del volgare toscano e poi dell'italiano da almeno 500 anni circa. Lo si ritrova, per esempio, nella protasi di periodi ipotetici¹²⁸ all'interno del *Novellino* - chiamato altrimenti *Ciento novelle antike*, di

¹²⁶ Bertinetto, P. M. (1992). Metafore tempo-aspettuali. *Linguistica*, 32, 2, pp. 97-98.

¹²⁷ Lorenzetti, L. (2002). *L'italiano contemporaneo*. Roma: Carocci, p. 75.

¹²⁸ Squartini, M. (2010). *Il verbo*. In G. Salvi & L. Renzi (a cura di), *Grammatica dell'italiano antico*, Bologna: il Mulino, vol. 1, p. 513.

autore ignoto, ma di stampa risalente al 1525 a cura di Carlo Gualteruzzi¹²⁹. Il suo impiego, nell'italiano antico, non era circoscritto al solo periodo ipotetico, infatti era ricorrente anche in costruzioni negative con avverbi del tipo *giammai non e più non*¹³⁰.

In epoca contemporanea, l'impiego del presente pro-futuro trova d'accordo la maggior parte dei linguisti e delle linguiste. Così, per Monica Berretta, Pier Marco Bertinetto, Lorenzo Renzi e Luca Serianni tale impiego è solitamente circoscritto alla lingua colloquiale¹³¹. Questo impiego avviene frequentemente coadiuvato da elementi esterni al sistema verbale, come avverbi ed espressioni di tempo, per Gaetano Berruto, Giuseppe Patota, Carla Bazzanella & Eva Wiberg¹³². Ilaria Bonomi sottolinea che è poco usato nello scritto, per gli usi scritti e formali la lingua si indirizza a un impiego standard con il ricorso al futuro semplice¹³³. Il presente pro-futuro, però, non può sostituire il futuro semplice in tutti i suoi contesti di uso. Per esempio, per esprimere supposizioni future come in una frase del tipo «un giorno questa terra sarà bellissima» la riformulazione con il presente non è corretta¹³⁴. Infine, la funzione del presente pro-futuro sembra essere anche un bilanciamento all'interno del sistema verbale

¹²⁹ Trebaiocchi, C. (2017). Sulla tradizione del Novellino (I): l'editio princeps del 1525 e la stampa senza data. *Nuova rivista di letteratura italiana*, 20, 1, pp. 9-59.

¹³⁰ Brambilla Ageno, F. (1975). Presente 'pro futuro': due norme sintattiche nell'italiano antico. *Studi di grammatica italiana*, IV, p. 43.

¹³¹ Berretta, M. (2002). *Il futuro italiano nella varietà nativa colloquiale e nelle varietà di apprendimento*. In S. Dal Negro & B. Mortara Garavelli (a cura di), *Temi e percorsi della linguistica. Scritti scelti*. Vercelli: Edizioni Mercurio, p. 265; Bertinetto, P. M. (1986). *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. Il sistema dell'indicativo*. Firenze: Accademia della Crusca, p. 336; Renzi, L. (2003). *Il cambiamento linguistico nell'italiano contemporaneo*. In N. Maraschio & T. Poggi Salani (a cura di), *Italia linguistica anno mille. Italia linguistica anno duemila*, Roma: Bulzoni, p. 48; Serianni, L. (2006). *Grammatica italiana. Italiano comune e lingua letteraria*. Torino: UTET Università, p. 467.

¹³² Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, p. 70; Patota, G. (2010). *Grammatica di riferimento dell'italiano contemporaneo*. Milano: Garzanti, p. 99; Bazzanella, C. & Wiberg, E. (2002). *Contesti d'uso e il Futuro in italiano lingua prima e lingua seconda*. In H. Jansen, P. Polito, L. Schøsler & E. Strudsholm (a cura di), *L'infinito & oltre: omaggio a Gunver Skytte*. Odense: Odense University Press, pp. 54.

¹³³ Bonomi, I. (2010). *Le strutture dell'italiano*. In I. Bonomi, A. Masini, S. Morgana & M. Piotti, *Elementi di linguistica italiana*. Roma: Carocci editore, p. 110.

¹³⁴ Serianni, L. (1997). *Italiano. Grammatica, sintassi, dubbi*. Milano: Garzanti, p. 325.

italiano rispetto a quello che è stato definito lo status problematico del futuro semplice¹³⁵. Il futuro semplice dovrebbe avere funzione temporale e modalità indicativa, ma in queste circostanze l'uso appare limitato. Gli impieghi del futuro semplice sembrano vertere sempre più verso una associazione all'indeterminatezza, una tendenza confermata dal sentore linguistico e dai dati. Per Berruto, per esempio, ormai la forma «*verrò domani* risulta quasi funzionare da forma enfatica rispetto a *vengo domani*»¹³⁶. Infatti, dai dati si evince che «il presente sembra invadere lo spazio del futuro e lo sostituisce quando ci si riferisce a un evento ravvicinato nel tempo circa nel 90% nei contesti colloquiali»¹³⁷. La categorizzazione grammaticale del futuro semplice nel modo indicativo appare dunque piuttosto una forzatura, poiché coincide più pienamente con la categoria cognitiva e mentale del futuro e le incertezze a esso associate. Una forzatura, questa, che sembrerebbe essere ulteriormente confermata dal maggior numero di funzioni del futuro semplice che esprimono altro che realtà e funzione temporale: iussiva, attenuativa, retrospettiva, suppositiva, concessiva.

3.4. Il presente pro-futuro. Aspetti tecnici

Una ricerca digitale sul presente pro-futuro, che sia di *Distant reading*, di linguistica computazionale o di altro indirizzo automatizzato, viene complicata dal fatto che l'estrazione delle occorrenze includerà, inevitabilmente, altre occorrenze del presente semplice, ma con funzioni diverse che possono andare, per esempio, dal presente storico al presente iterativo. Come indirettamente suggerito dagli studiosi e dalle studiose di linguistica italiana, è possibile delimitare questo inconveniente inserendo una sequenza di istruzioni finalizzata alla ricerca di co-occorrenze di forme verbali al presente semplice e di avverbi ed espressioni di tempo. In questo modo, l'output dei dati è stato circoscritto alle co-occorrenze degli avverbi di tempo *oggi, stamattina, stasera, stanotte, domani, indomani, domattina, dopodomani* e alle quattordici parole precedenti e successive contenenti forme di presente semplice. L'appendice 1 riporta i dati estratti dal *corpus* e il calcolo delle percentuali di uso del presente pro-futuro.

¹³⁵ Marchetti, E. (2018). Il futuro nell'italiano contemporaneo come tempo dell'indicativo: una classificazione problematica. *Italica Wratislaviensia*, 9, 1, pp. 103.

¹³⁶ Berruto, G. (1987). *Op. Cit.*, p. 70.

¹³⁷ Marchetti, E. (2018). *Op. Cit.*, p. 104.

3.5. Premio Strega e risultati

Il premio Strega è la naturale istituzionalizzazione di quello che è stato definito gli *Amici della domenica*: un ritrovo di amici, scrittori, letterati, giornalisti e artisti presso la casa romana di Goffredo Bellonci e Maria Villavecchia in Bellonci, fondatori del premio letterario che ha preso il nome dall'azienda di liquore della famiglia di Goffredo. Il ritrovo nasce all'inizio del 1944, cementificato dalla difficile situazione bellica italiana¹³⁸, e continua anche dopo la fine delle ostilità militari. La formalizzazione del premio avviene il 17 febbraio del 1947 con l'obiettivo di contribuire alla rinascita culturale italiana post-bellica e in questi circa 75 anni si è trasformato da salotto informale in quello che viene largamente considerato il premio letterario italiano più prestigioso. Inizialmente e per lungo tempo molto ristretto, il sistema di premiazione fino al 2007 ha funzionato di fatto a cerchi concentrici, con all'esterno la *kulturindustrie*, un cerchio intermedio di letterati selezionati e il cerchio finale dei letterati in terra capitolina ammessi nel salotto dei Bellonci¹³⁹. Dal 2007, la presidenza di Tullio De Mauro alla fondazione Bellonci ha allargato la platea dei votanti. Oggi, lo Strega si autodefinisce uno specchio della società, in grado di cogliere le tendenze culturali dell'Italia, un termometro

«degli umori dell'ambiente culturale e dei gusti letterari degli italiani. I libri premiati hanno raccontato il nostro Paese, documentandone la lingua, i cambiamenti, le tradizioni [...]. Non poteva essere altrimenti se si riflette sulla statura dei personaggi che facevano parte del gruppo originario degli *Amici della domenica* e se si scorre l'Albo d'Oro dei vincitori, che è documento estremamente eloquente»¹⁴⁰.

Gianluigi Simonetti, in un suo studio¹⁴¹ in cui prende in analisi soprattutto le opere vincitrici e le cinque finaliste degli ultimi sei anni, nota che le vittorie nel premio Strega sono accomunate da diversi elementi, tra i quali spiccano l'essere sintonizzate (direttamente o indirettamente) sui fatti quotidiani del paese e l'essere perfettamente allineate alle mode della letteratura e del costume. Si tratterebbe di opere inclusive che non impegnano eccessivamente chi legge e che propongono sempre la conformità alle idee politiche del momento storico in cui si affacciano.

¹³⁸ <https://premiostrega.it/PS/la-giuria/>.

¹³⁹ Petrocchi, S. (2014). *La polveriera*. Milano: Mondadori, p. 60.

¹⁴⁰ <https://premiostrega.it/PS/premio/>.

¹⁴¹ Simonetti, G. (2023). *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*. Milano: Nottetempo.

Per questi motivi, almeno sul livello linguistico che è quello che primariamente interessa qui, le opere dello Strega si porrebbero lontano dallo sperimentalismo, non proponendo fratture allo standard, ma al massimo proponendo esperimenti tramite l'ibridazione dei generi letterari. Sempre a supporto dei deboli, tradirebbero, in realtà, una falsa coscienza poiché questo affiancarsi agli emarginati non si traduce in una solidarietà stilistica, una autentica adesione linguistica al mondo popolare cui esprimono compassione¹⁴²:

«La lingua di questo romanzo non deve essere troppo complicata o resistente alla decifrazione, soprattutto nella struttura sintattica (una maggiore libertà si potrà rivendicare sul piano lessicale, attingendo con giudizio ai vocabolari aulici e tecnici). Tuttavia, non deve essere nemmeno troppo basic, troppo appiattita sull'italiano standard o sul gergo. Lo sperimentalismo formale nel complesso continua a essere bandito, come pure [...] gli stereotipi della narrativa di consumo; mentre giocare a mescolare generi diversi [...] viene senz'altro incoraggiato, incluso il ricorso a un po' di blasone regionale»¹⁴³.

Presente pro futuro Strega

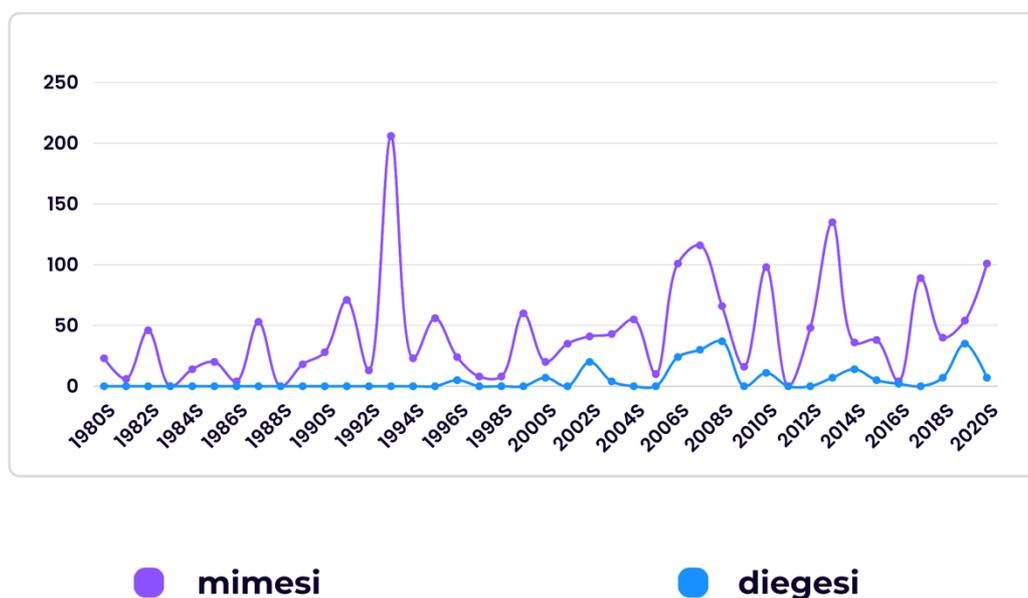


Grafico 1. Occorrenze del presente pro-futuro nel premio Strega.

¹⁴² Ibidem, p. 163.

¹⁴³ Ibidem, p. 178.

Il grafico 1 mostra la distribuzione delle 332 occorrenze di presente pro-futuro registrate nelle opere premiate con lo Strega, di queste 289 sono in mimesi e 43 in diegesi. Il volume dei dati non permette di avanzare inferenze generali sul premio letterario, ma comunque permette di avanzare collegamenti con alcuni punti toccati dalle considerazioni di Simonetti e con alcuni punti che non riflettono le considerazioni esposte nel suo studio, poiché in modo più approfondito incentrate sui libri vincitori dal 2017 al 2022. In proporzione, nello Strega si può notare un lento aumento di forme del presente pro-futuro e quella che potrebbe essere una maggiore presenza di stili meno alti e sublimi a partire dal 2000 circa, mentre in precedenza sembrerebbe confermato il bando a un linguaggio più spontaneo. L'eccezione è il picco segnato dall'opera vincitrice dell'edizione del 1993, ovvero *Ninfa plebea* di Domenico Rea e questo sembrerebbe confermare un carattere dello Strega, peraltro condiviso con la maggior parte dei più famosi premi letterari stranieri: l'essere particolarmente sensibile alle pressioni commerciali esercitate dalle maggiori case editrici¹⁴⁴. Infatti, l'unicità dell'opera di Rea, pubblicata nel 1992, combacia con l'identità della casa editrice che ha portato nel mercato il suo secondo e ultimo romanzo: è l'unica opera, tra le 41 opere prese in analisi per il relativo premio, a non essere stata data alla stampa da un editore blasonato. L'opera di Rea è stata pubblicata dalla Leonardo editore, un marchio indipendente fino al 1993 e con una linea editoriale che non ha seguito i filoni tradizionali, ma ha preferito piuttosto la promozione della creatività all'interno delle pratiche di scrittura¹⁴⁵, fino a quando non ha incrociato le vicissitudini del Lodo Mondadori. Le altre opere che sembrano segnare delle controtendenze nel nuovo millennio sono quelle vincitrici delle edizioni 2006, 2007, 2010, 2013 e 2017; ovvero *Caos calmo* di Sandro Veronesi (2006S), *Come Dio comanda* di Nicolò Ammaniti (2007S), *Canale Mussolini* di Antonio Pennacchi (2010S), *Resistere non serve a niente* di Walter Siti (2013S) e *Le otto montagne* di Paolo Cognetti (2017S). Pennacchi e Siti hanno in comune il materiale su cui hanno costruito le loro narrazioni, cioè realtà sociolinguistiche a cui solitamente viene associata una minore vigilanza sulle forme. In Pennacchi è protagonista una famiglia di contadini della bassa padana,

¹⁴⁴ «Un discorso che del resto non vale solo per lo Strega, né solo per l'Italia: i premi letterari internazionali più famosi – dal Goncourt al Booker Prize, dal Pulitzer al National Book Award – sviluppano oggi dinamiche che coinvolgono *tutti* gli attori del campo letterario, mentre affermano una indubbia capacità di strutturare (e deformare) il campo stesso», Ibidem, p. 17.

¹⁴⁵ <https://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB001358/>.

i Peruzzi, che muove verso il Lazio per la bonifica dell'omonimo canale. In Siti è protagonista una differente prospettiva generazionale all'interno della criminalità organizzata, dove un bagaglio di nuove competenze permette sì ai più giovani di allargare gli orizzonti criminali, ma non cancellerebbe l'oralità tipica dei contesti di provenienza. Il carattere linguistico che i dati evincono in Veronesi, Ammaniti e Cognetti sembra coincidere con i risultati della lettura ravvicinata condotta da Simonetti. Per Simonetti, Veronesi e Ammaniti sarebbero accomunati da una scrittura "scenografica" che pare *ab origine* confezionata per il salto transmediale e audiovisivo, come poi avvenuto¹⁴⁶. Anche Cognetti dimostrerebbe sintassi e ritmiche analoghe, ma oltre a questi aspetti, e in controtendenza con la cinquina finalista nell'anno di riferimento, la sua scrittura risulterebbe essere anche la più distante dai modelli sublimi e più conservatori: «*Le otto montagne* [...] risulta tra i cinque il romanzo più consapevole e forse, in fondo, il più orgoglioso della propria distanza culturale e linguistica da una certa tradizione italiana»¹⁴⁷.

3.6. Premio Campiello e risultati

Il premio Campiello nasce nel 1962 a Venezia per volontà di Mario Valeri Manera¹⁴⁸, il quale spinse la Confindustria e gli industriali del Veneto a ritagliarsi uno spazio nel panorama culturale italiano, istituendo una manifestazione letteraria che si distinguesse da quelle già esistenti. Da subito, la distinzione è stata trovata nell'istituzione di una doppia giuria: la prima tecnica che riduce le opere candidabili a una cinquina, la seconda popolare che da queste elegge l'opera vincitrice. Nello Strega, a lungo, le premiazioni sono avvenute su impulso degli *Amici della domenica*, il Campiello con il sistema di "*blind reading*" (le identità della giuria popolare sono segrete fino alla premiazione) rivendica democraticità, ideazione e fonte di riproduzione:

«Il Campiello, ha visto il successo delle opere in concorso confermato sia dalle vendite ma anche dalla trasposizione cinematografica di alcuni di esse. Si è dimostrata efficace l'idea iniziale e mai mutata del meccanismo ideato per giungere al vincitore: una duplice giuria, una tecnica ed una popolare [...]. Il

¹⁴⁶ Simonetti, G. (2023). *Op. Cit.*, p. 138.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 140.

¹⁴⁸[https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/\(\\$linkacross\)/719107887A1572FBC1257AAF003B9736?opendocument&language=IT](https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/($linkacross)/719107887A1572FBC1257AAF003B9736?opendocument&language=IT).

Campiello ha [...] inaugurato per primo la formula di una larga giuria popolare, formula, in seguito esportata in altre manifestazioni»¹⁴⁹.

L'antifona nei riguardi dello Strega non è affatto casuale, essendo il Campiello, nel panorama culturale italiano, l'unico premio a poter contenderne lo scettro. Per Simonetti, la doppia giuria del Campiello era intesa a garantire un compromesso tra qualità letteraria e più vasta fruibilità delle opere finaliste, smarcandosi al contempo dalle logiche più meramente commerciali per puntare sul prodotto libro, il valore della narrazione in sé, piuttosto che sulle possibili auree di chi ha scritto e di chi ha pubblicato¹⁵⁰. Dal 2000, questa concorrenza avrebbe spinto il Campiello verso la prosa insieme commerciale e pseudo-impegnata che connoterebbe lo Strega¹⁵¹.

Presente pro futuro Campiello

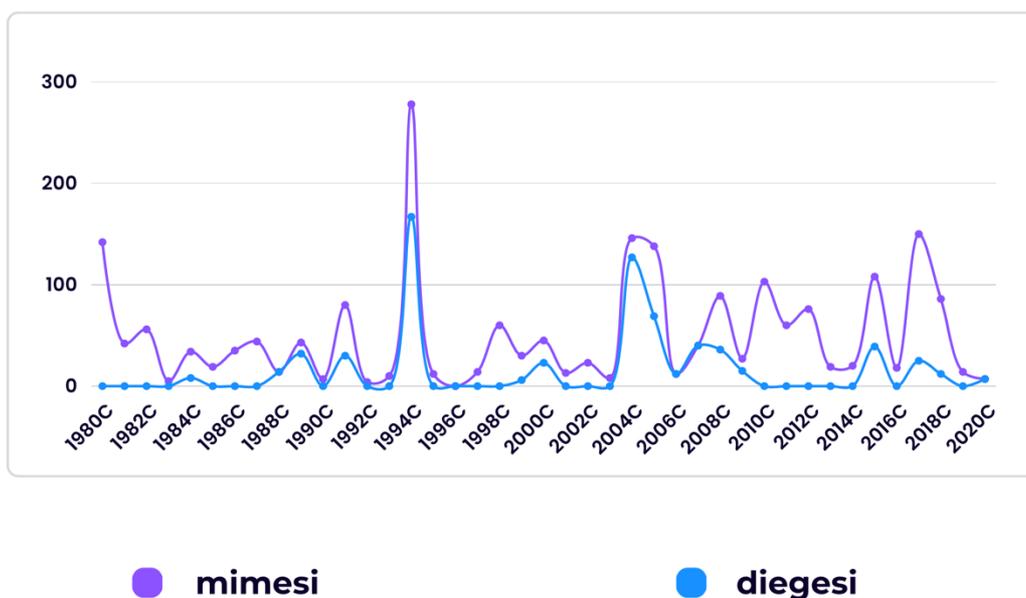


Grafico 2. Occorrenze del presente pro-futuro nel premio Campiello.

¹⁴⁹[https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/\(\\$linkacross\)/BC8D6D17A5DC4C10C125739F00577D50?opendocument&language=IT](https://www.premiocampiello.org/confindustria/campiello/istituzionale.nsf/($linkacross)/BC8D6D17A5DC4C10C125739F00577D50?opendocument&language=IT).

¹⁵⁰ Simonetti, G. (2023). *Op. Cit.*, p. 105-106.

¹⁵¹ Ivi.

Il grafico 2 mostra la distribuzione delle 250 occorrenze di presente pro-futuro registrate nelle opere premiate con il Campiello, di cui 181 sono in mimesi e 69 in diegesi. Anche in questo caso, il volume dei dati non permette di avanzare inferenze generali sul premio letterario. Ma anche in questo caso rimane, comunque, possibile notare alcune analogie con il grafico relativo allo Strega. Entrambi i grafici mostrano un picco nella prima metà degli anni Novanta e un lento aumento di forme del presente pro-futuro e di quella che potrebbe essere una maggiore presenza di stili meno alti e sublimi a partire dal 2000 circa. Nel grafico delle opere premiate con il Campiello il picco segnato nella prima metà degli anni Novanta è raggiunto da 1994C, *Sostiene Pereira* di Antonio Tabucchi. Qui è interessante notare come la granularità della metodologia sia stata in grado di rilevare un picco con una forte qualità diegetica che riflette la complessità narratologica dell'opera in questione. Infatti, come è già stato notato, in 1994C

«si fa forte la tendenza al “dissolversi del narratore nei suoi personaggi” di cui parla Vološinov [...]. Qui il quadro si fa ancora più complesso se consideriamo l'andamento testimoniale del romanzo, dove, nella finzione romanzesca, un narratore esterno trascrive la testimonianza di Pereira, il protagonista [...]. Già sul piano diegetico, quindi, si ha la sovrapposizione di due voci, quella di Pereira, filtrata indirettamente dal narratore, e quella del narratore stesso»¹⁵².

La capacità della metodologia di cogliere una specificità di questo tipo, però, è stata resa possibile dalla sua natura di *mixed method*, ovvero dall'alternanza di fasi di *Close* e *Distant reading*. A differenza di quanto viene sostenuto nello studio del 2011 di Di Giovanni («le modalità citazionali interne al romanzo sono all'insegna della continuità tra diegesi e mimesi, soprattutto per l'assenza di indicatori grafici»¹⁵³), una lettura più attenta rileva che in 1994C la mimesi presente nel testo viene sistematicamente distinta dalla diegesi con il ricorso all'uso dei due punti. Questo, nelle fasi della raccolta dati, ha obbligato a limitarsi alla sola estrazione delle co-occorrenze degli avverbi di tempo *oggi*, *stamattina*, *stasera*, *stanotte*, *domani*, *indomani*,

¹⁵² Di Giovanni, L. (2011). Osservazioni linguistiche sulla narrativa di Antonio Tabucchi. Piani del racconto, testualità, sintassi. *ACME - Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, LXIV, II, p. 258. La citazione di Vološinov è presa da: Vološinov, N. V. (1976). *Marxismo e filosofia del linguaggio*. Bari: Dedalo, p. 250.

¹⁵³ Ivi.

domattina, dopodomani e alle quattordici parole precedenti e successive contenenti forme di presente semplice. La fase di lettura ravvicinata con analisi tradizionale è dunque risultata fondamentale. Anche per questo motivo, la tesi di dottorato sostiene un approccio *mixed method* che può, forse, far progredire la disciplina del *Distant reading*, passando però dai punti intermedi e inevitabili quando una disciplina giovane si trova nelle sue fasi iniziali. Una scuola italiana, grazie alla sua grande tradizione di attenzione e riflessione sugli aspetti teorici, potrebbe forse dimostrare (all'originale scuola statunitense) che se dapprima non si è in grado di trattare con efficienza teorica le scale delle centinaia e delle migliaia, difficilmente si potranno trattare teoricamente ed efficacemente le scale di milioni di testi letterari (e, in ogni caso, l'esperienza maturata nelle scale inferiori giova alle superiori).

È molto interessante anche notare, tornando ai dati, come la granularità della metodologia abbia allo stesso tempo individuato e differenziato i maggiori tre picchi negli anni 2000 che si incontrano nel grafico 2 delle opere premiate con il Campiello, distinguendo in qualità diegetica il picco di 2004C dai picchi di 2015C e 2017C, ma rilevando anche tra 2015C e 2017C una minima differenza diegetica¹⁵⁴. Queste tre narrazioni, *La barca nel bosco* di Paola Mastrocola (2004C), *L'ultimo arrivato* di Marco Balzano (2015C) e *L'arminuta* di Donatella Di Pietrantonio (2017C), hanno in comune l'essere tutte e tre narrazioni autodiegetiche condotte da pre-adolescenti e adolescenti. Da qui l'attestarsi al primo, secondo e terzo posto per quel che riguarda gli anni 2000. Ma, come sottolineato dai dati, l'opera di Mastrocola si differenzia dalle due successive. Perché è una narrazione simultanea che riporta, per la maggior parte del libro (dai 13 ai 25 anni circa del protagonista), i fatti adolescenziali mentre avvengono. Infatti, 2004C ci presenta come narratore autodiegetico un adolescente di nome Gaspare Torrente e, contestualmente, ci offre il lavoro svolto dall'autrice nel filtrare una storia attraverso occhi e lingua di un ragazzino che da una piccola isola del sud si è trasferito a Torino per poter studiare al liceo e deve faticosamente riuscire a integrarsi. 2015C ripresenta la figura del giovane emigrato, in questo caso da una più specificata Sicilia verso Milano, ma a una più tenera età di 9 anni. A differenza di 2004C, in 2015C il narratore autodiegetico di nome Ninetto a volte

¹⁵⁴ Viene escluso 2005C, *Mandami a dire e altri racconti* di Pino Roveredo perché, come già detto in precedenza (cfr. nota 125), il libro è stato misurato in quanto tale e non dividendolo in sotto-testi, dunque non permette un discorso organico e comparato. La giusta attenzione al *format* del racconto e della raccolta di racconti viene dedicata nel *corpus* analizzato nel prossimo capitolo.

racconta la sua storia in narrazione simultanea, descrivendo tra allegrie e tristezze il mondo duro in cui è stato catapultato, altre volte, invece, compie un salto temporale narrando già da adulto e anziano, con l'amarcord e la distanza che ne consegue. Infine, in 2017C l'io narrante è la voce di una ragazza che racconta la storia di ciò che le è successo fra i 13 e 14 anni quando si è trovata rispedita indietro nella sua famiglia biologica, dopo che fin dai sei mesi era stata cresciuta in una famiglia di parenti. Mai nominata se non come *arminuta* ("la ritornata" in abruzzese), nelle prime due parti del libro la protagonista cerca le risposte al perché la madre adottiva l'ha rimandata indietro e poi, anche lei come già Gaspare Torrente, si dovrà trasferire in città per poter continuare gli studi. 2004C si differenzia per l'autodiegesi in narrazione simultanea che in 2015C e 2017C è più limitata. Potrebbe essere solo una coincidenza il fatto che fra queste opere, nel frattempo c'è stata una certa Elena Ferrante, la quale pur non avendo vinto in nessuno dei tre premi letterari in analisi, dal 2011 ha riscosso successo con un io narrante che, a distanza di tempo, ripercorre le fasi adolescenziali della sua formazione.

3.7. Premio Bancarella e risultati

Il premio Bancarella è stato istituito nel 1953, a seguito del primo raduno dei Librai Pontremolesi dell'anno precedente. In questo raduno, tenutosi nell'agosto del 1952, nasce l'idea di ritrovarsi ogni anno nella città di origine, circostanza riportata nel settembre del 1952 sul quotidiano *Epoca* da una ventitreenne Oriana Fallaci¹⁵⁵. La storia di questi venditori ambulanti di conoscenza partiti dalla Lunigiana è molto più antica e sembra anticipare nei fatti - l'investire sforzi e futuro in cultura merceologica, in libri che riescono a intercettare la domanda posta dal mercato - le riflessioni di Theodor W. Adorno e Max Horkheimer sull'industria culturale.

Il premio vuole rispecchiare la concretezza commerciale di chi - prima ambulando, poi noleggiando bancarelle fisse sotto i portici di grandi città (da qui il nome del premio) e, infine, aprendo librerie nelle stesse grandi città - rivendica una posizione privilegiata nel comparto. Tale posizione consta nel rapporto con la clientela, con chi alla fine i libri li compra, e se poi li legge o meno non è dato sapere. Ma li compra appunto sotto gli occhi dei librai, e sotto loro consiglio, qualche volta. Il Bancarella, fiero di questo carattere popolare e della possibilità di

¹⁵⁵ https://www.premiobancarella.it/site/?page_id=580.

“tastare il polso” del mercato in prime persone, si autodefinisce e distingue dai più altisonanti colleghi, come

«l'unico premio letterario gestito esclusivamente dai librai. Nel '53 vince Hemingway con *Il vecchio e il mare*, anticipando il Nobel; un evento che si ripeterà con Pasternak per *Il dottor Zivago* e con Singer per *La famiglia Moscat* [...]. Intorno al Bancarella non ci sono le tanto criticate giurie ed è forse tutto qui il segreto del successo. Conta la “merce libro” non disgiunta dal suo valore letterario, una merce che ha un valido mercato, che poggia sulla fiducia reciproca che si è instaurata tra i lettori e i librai»¹⁵⁶.

Presente pro futuro Bancarella

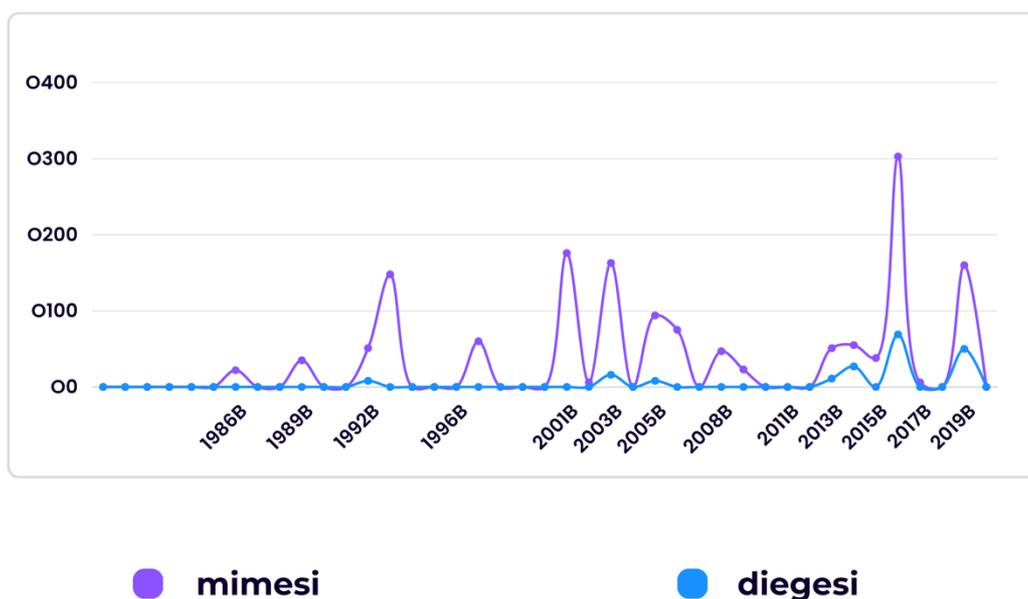


Grafico 3. Occorrenze del presente pro-futuro nel premio Bancarella.

Il grafico 3 mostra la distribuzione delle 198 occorrenze di presente pro-futuro registrate nelle opere premiate con il Bancarella, di cui 178 sono in mimesi e 20 in diegesi. Anche in questo caso, il volume dei dati non permette di avanzare inferenze generali sul premio letterario. I dati, però, indicano alcune analogie. Il primo e più alto picco, *La finestra di fronte* di Margherita Oggero (2016B), è un romanzo che segue due personaggi principali, Marta e Michele,

¹⁵⁶ Ivi.

impiegando due eterodiegesi che si avvicinano in narrazioni simultanee. I personaggi hanno due estrazioni sociali diverse: lei archivista, indigena a Torino; lui (di nuovo) un meridionale che con sacrifici è riuscito a laurearsi in ingegneria, ma ha preferito svolgere la professione dei suoi sogni, condurre treni dell'alta velocità su e giù per l'Italia. I dati sembrerebbero collegare queste caratteristiche di 2016B a quelle analoghe di 2004C e 2015C (cfr. § 3.6.). I dati, infine, segnano altri tre successivi picchi nel grafico 3: *La gita a Tindari* di Andrea Camilleri (2001B), *Amiche di salvataggio* di Alessandra Appiano (2003B) e *Il ladro gentiluomo* di Alessia Gazzola (2019B). Anche qui, sembra, la metodologia abbia colto delle analogie e delle caratteristiche condivise: 2001B è un giallo; 2003B è un *chick lit*; 2019B è un *chick lit* ibridato con il giallo.

3.8. Conclusione

La metodologia ha dimostrato di essere in grado di cogliere, per esempio, l'identità dell'opera e l'unicità editoriale di *Ninfa plebea* (1993S) rispetto alle altre opere vincitrici del premio Strega negli anni Ottanta e Novanta. La metodologia ha dimostrato affidabilità, coincidendo con i risultati della lettura ravvicinata di Simonetti per le opere vincitrici dello stesso premio nel nuovo millennio. Con le opere del premio Campiello, la granularità diegetica-mimetica della nuova metodologia ha dimostrato di essere in grado di cogliere ed indicare specificità narratologiche in sé, come avvenuto con *Sostiene Pereira* (1994C), e specificità che hanno guidato la comparazione del trittico di opere autodiegetiche con protagonisti pre-adolescenti e adolescenti: *La barca nel bosco* (2004C), *L'ultimo arrivato* (2015C) e *L'arminuta* (2017C). Nel premio Bancarella la metodologia ha guidato il collegato interno tra i generi letterari di *La gita a Tindari* (2001B), *Amiche di salvataggio* (2003B) e *Il ladro gentiluomo* (2019B), oltre al collegamento tra *La finestra di fronte* (2016B) e i due premi Campiello con analoghe caratteristiche: 2004C e 2015C.

In via del tutto sperimentale, si può tentare quanto fino ad adesso è stato escluso: provare a vedere se i dati riescono ad avanzare inferenze plausibili sui premi letterari in generale. Vediamo dunque i diversi rapporti tra il numero totale delle occorrenze verbali di ogni premio (cfr. § 3.2.), le percentuali delle occorrenze del presente pro-futuro nelle liste dei tre premi e il differenziale dei dati. Il Bancarella segna allo stesso tempo la più alta percentuale di uso del presente pro-futuro (0,062%) e la più alta percentuale di impieghi mimetici (89,90% in mimesi

e 10,10% in diegesi) della *linguistic category* in analisi. Il premio Campiello e il premio Strega hanno valori simili sull'uso generale del presente pro-futuro (Campiello 0,041% e Strega 0,039%), ma hanno differenziali che li distinguono nettamente sull'asse diegetico-mimetico. Il Campiello è non solo al primo posto per gli impieghi diegetici (27,6% in diegesi e 72,4% in mimesi), ma doppia l'impiego diegetico del presente pro-futuro nello Strega (12,95% in diegesi e 87,05% in mimesi). Se continuiamo a ipotizzare che una maggiore percentuale generale di impieghi del presente pro-futuro coincida con una lingua più spontanea e meno vigilata mentre una maggiore percentuale di impieghi diegetici coincida con una complessità delle strutture narrative, troviamo il premio popolare Bancarella aver apprezzato di più la spontaneità linguistica, il Campiello aver apprezzato di più la complessità narrativa e il premio Strega equidistante: essersi tenuto a debita distanza da complessità narrativa e spontaneità linguistica, come sostenuto da Simonetti (cfr. § 3.5.).

Sembra molto interessante notare che già con un basso output dei dati - a causa delle specificità di una ricerca automatizzata sul presente pro-futuro e dunque a causa della scelta della co-occorrenza con avverbi di tempi che limitassero gli impieghi a oggettivi casi di uso del presente in luogo del futuro - la metodologia è riuscita a cogliere e suggerire dei collegamenti tra realtà linguistico-narrative effettivamente presenti nei testi. Naturalmente, saranno necessarie ulteriori conferme con una mole di dati maggiori, ma questo risultato appare molto incoraggiante, perché con già pochi dati la metodologia ha colto allo stesso tempo indicazioni diegetiche sulle complessità narrative e indicazioni mimetiche su tipo di lingua e *milieu* finzionali. L'obiettivo metodologico "granularità" (ovvero dimostrare una miglioria qualitative nella raccolta dei dati), come già detto (cfr. § 2.7.), ha per conseguenza la "saliienza" (il secondo obiettivo di miglioria qualitative nella raccolta dei dati). Il prossimo capitolo, con una mole maggiore di dati, provvede una ulteriore conferma, mostrando, allo stesso tempo, come la granularità diegetica-mimetica dei dati evinca la diversa saliienza che uno stesso aspetto linguistico acquisisce laddove impiegato nella diegesi e/o nella mimesi.

4. SALIENZA DIEGETICA-MIMETICA E *CRIME FICTION*

Per dimostrare come la metodologia proposta in questa tesi possa fornire una miglioria alla granularità e alla salienza dei dati nelle ricerche di *Distant reading*, viene preso in analisi un *corpus* di uno degli autori premiati. Il *corpus* “Andrea Camilleri” è composto da tutte le opere di *crime fiction* con protagonista il commissario Montalbano pubblicate dal 1994 al 2020.

4.1. Domande di ricerca

Quelle che vengono comunemente definite *Le indagini del commissario Montalbano* sono un insieme di romanzi e racconti che costituiscono una vera e propria saga, tra le più popolari a oggi per numero di vendite in Italia. Le serialità popolari ripropongono ambienti e personaggi a cui il pubblico si affeziona e di cui segue le storie. Queste, con minime variazioni tematiche, tracciano l’“evoluzione” della serialità, in realtà molto ancorata agli schemi della ripetizione letteraria. La ripetizione letteraria può essere riscontrabile a diverse scale di analisi, dai *topoi* ai paragrafi e fino alle parole. Uno dei fenomeni linguistici più prossimo al concetto di “ripetizione” è la reduplicazione linguistica: una forma fortemente ancorata al parlato e, di conseguenza, che si ipotizzerebbe principalmente ravvisabile nella mimesi letteraria. La reduplicazione linguistica è abbastanza facilmente “operazionalizzabile” e non necessita di altri elementi per confermare l’oggettività del dato (come successo con il presente pro-futuro e gli avverbi di tempo). Nella saga in questione, la reduplicazione linguistica occorre principalmente nella mimesi come ci si aspetterebbe? Se occorre anche nella diegesi, in che modo la diegesi viene da essa connotata? L’eventuale differenziale che cosa ci indica o suggerisce? Il presente capitolo cerca di rispondere a queste domande e, principalmente, vuole mostrare una seconda volta come la metodologia possa fornire una migliore granularità dei dati e, infine, intende dimostrare la differente salienza diegetica-mimetica che una stessa costruzione, categoria o caratteristica linguistica può acquisire.

4.2. Caratteristiche del *corpus* “Andrea Camilleri”

Il *corpus* è composto da 29 romanzi e 72 racconti. Nella relativa bibliografia viene indicato l’anno di pubblicazione, il titolo dei romanzi e dei racconti e la lista delle abbreviazioni

impiegate¹⁵⁷. Si riporta l'anno della prima pubblicazione dei romanzi e l'anno della prima pubblicazione in volume dei racconti. Alcuni romanzi sono stati successivamente riediti presso altro editore, per esempio nei *Meridiani* della Mondadori, alcuni racconti erano stati precedentemente editi in giornali o riviste.

I romanzi, tra i quali *Acqua in bocca* è l'unico scritto insieme a un altro autore, Carlo Lucarelli, sono stati pubblicati tra il 1994 e il 2020. Eccetto il testo scritto insieme a Lucarelli ed edito per i tipi di Minimum Fax, tutti i romanzi sono stati pubblicati dalla Sellerio. Tra i racconti, 4 sono stati pubblicati in volumi che comprendono anche racconti di altri scrittori, i restanti 68 in volumi che raccolgono solo racconti di Camilleri. Questi 72 racconti sono stati pubblicati tra il 1999 e il 2018 in questo ordine: 30 racconti nella raccolta *Un mese con Montalbano* (1999) edita da Mondadori; 20 racconti nella raccolta *Gli arancini di Montalbano* (1999) edita da Mondadori; 6 racconti nella raccolta *La paura di Montalbano* (2002) edita da Mondadori; 3 racconti nella raccolta *La prima indagine di Montalbano* (2005) edita da Mondadori; il racconto *La finestra sul cortile*, quale unico inedito di una raccolta di racconti precedentemente pubblicati, in *Racconti di Montalbano* (2008) edita da Mondadori; il racconto *Una cena speciale* in una raccolta di racconti di autori misti *Capodanno in giallo* (2012) edita da Sellerio; il racconto *Notte di Ferragosto* in una raccolta di racconti di autori misti *Ferragosto in giallo* (2013) edita da Sellerio; 8 racconti nella raccolta *Morte in mare aperto e altre indagini del giovane Montalbano* (2014) edita da Sellerio; il racconto *La calza della Befana* in una raccolta di racconti di autori misti *Un anno in giallo* (2017) edita da Sellerio; il racconto *Ventiquattr'ore di ritardo* in una raccolta di racconti di autori misti *Una giornata in giallo* (2018) edita da Sellerio.

4.3. La reduplicazione linguistica. Aspetti linguistici

Negli studi linguistici, per reduplicazione si intende «the systematic repetition of phonological

¹⁵⁷ Alle abbreviazioni dei testi seguono i numeri di pagina dove compaiono le reduplicazioni, i numeri di pagina sono in tondo se l'uso è mimetico, in corsivo se l'uso è diegetico (cfr. appendice 1). Inoltre, bisogna ricordare che l'ultimo romanzo del corpus, *Riccardino*, è stato scritto nel 2005, aggiornato nella sola veste linguistica nel 2016, quindi edito postumo nel 2020 sia in edizione singola che in edizione accompagnata dalla prima stesura. L'analisi ha conteggiato le sole reduplicazioni presenti nella stesura definitiva del 2016 abbreviata in RI e inserito in nota le eventuali differenze rispetto alla prima stesura del 2005 abbreviata in R.

material within a word for semantic or grammatical purposes [...], a widely used morphological device in a substantial number of the languages spanning the globe»¹⁵⁸. La sostanziale diffusione a livello mondiale tra le varie lingue naturali aveva spinto Edith A. Moravcsik, nel 1978, a proporre lo *status* di universale linguistico all'interno della celebre curatela di Joseph Greenberg su quegli aspetti che accomunano, per implicazione o esclusione, tutte le lingue naturali del mondo¹⁵⁹. Lo *status* di universale linguistico, riproposto anche in tempi più recenti¹⁶⁰, rimane comunque un tema di dibattito, come tema di dibattito rimangono gli stessi confini con altre costruzioni linguistiche quale la tautologia¹⁶¹. Malgrado alcuni aspetti rimangano ancora aperti, anche la diffusione della reduplicazione linguistica rimane più vasta di quanto possa sembrare a prima vista. Carl Rubino, per esempio, nel *World Atlas of Language Structure* ne ribadisce la diffusione in relazione alla percezione presente in alcuni gruppi linguistici in questi termini: «a much more pervasive phenomenon than someone coming from a Western European world view might imagine»¹⁶².

La reduplicazione linguistica si suddivide in due tipi, in base alla quantità di materiale fonologico reduplicata in: totale e parziale. Per reduplicazione totale si intende «the repetition of any morphological unit, preferably from the root up to the whole word»¹⁶³; la reduplicazione parziale, d'altro canto, «can manifest itself in any way from simply reduplicating a consonant and vowel to the almost complete repetition of a base»¹⁶⁴.

Nella lingua italiana la reduplicazione ha funzione espressiva ed è considerata un procedimento

¹⁵⁸ Rubino, C. (2005a). *Reduplication: form, function, and distribution*. In B. Hurch (a cura di), *Studies on Reduplication*, Berlin: Mouton de Gruyter, p. 11.

¹⁵⁹ Moravcsik, E. A. (1978). *Reduplicative constructions*. In J. H. Greenberg (a cura di), *Universals of Human Language*, Stanford: Stanford University Press, vol. III, pp. 297-334.

¹⁶⁰ Stolz, T., Stroh, C. & Urdze, A. (2011). *Total reduplication: the areal linguistics of a potential universal*. Berlin: Akademie Verlag.

¹⁶¹ Ramat, P. (2019). Tautologia e/o reduplicazione. *Rivista italiana di linguistica e di dialettologia*, XXI, pp. 147-156.

¹⁶² Rubino, C. (2005b). *Reduplication*. In M. Haspelmath et al. (a cura di), *The World Atlas of Language Structures*, Oxford: Oxford University Press, p. 115.

¹⁶³ Schwaiger, T. (2015). *Reduplication*. In P. O. Müller et al. (a cura di), *Word-formation. An International Handbook of the Languages of Europe*, Berlin: Mouton de Gruyter, vol. I, p. 468.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 469.

morfologico di intensificazione semantica occasionale¹⁶⁵, come in *subito subito*, “immediatamente” oppure come in *grande grande*, “molto grande”. La parte del discorso a cui inizialmente appartiene l’elemento reduplicato può differire dalla categoria finale: per esempio come successo in *gattoni*, forma alterata di *gatto*, uso avverbiale in *camminare gattoni*, reduplicazione parziale in *gatton gattoni*. Oppure come successo in *quatto quatto* e *papale papale* che da singoli aggettivi, reduplicati sono diventati degli avverbi. La parola sottoposta a procedimento di reduplicazione può, nel tempo, cristallizzarsi creando unità lessicali complesse, come per esempio accaduto nella locuzione italiana *così così*, con significato avverbiale di “né bene né male”, il cui significato non è riconducibile a una mera intensificazione dell’avverbio *così*. Nel caso di Andrea Camilleri, va anche considerato che nel dialetto siciliano la reduplicazione è presente oltre che in funzione espressiva anche in funzione prepositiva (in base al verbo impiegato esprime moto per luogo o stato in luogo) e aggettivale¹⁶⁶. Di questi impieghi diatopicamente connotati, alcuni esempi nel *corpus* in esame sono: «Dopo aviri tambasiato ufficio ufficio per un tri orate, il commissario addicidì che era vinuta l’ora d’annare a mangiari»;¹⁶⁷ «Senti, perché non facciamo la strada costa costa? È più lunga, è vero, ma tanto chi ci aspetta?»;¹⁶⁸ «Ci stava una spianata di cemento tutta crepi crepi che il commissario aviva sempri viduta accusì da quando era arrivato a Marinella».¹⁶⁹

¹⁶⁵ Wierzbicka, A. (1986). Italian reduplication: Cross cultural pragmatics and illocutionary semantics. *Linguistics*, 24, pp. 287-315; Thornton, M. A. (2009). Italian verb reduplication between syntax and the lexicon. *Italian Journal of Linguistics/Rivista di linguistica*, 21/1, pp. 235-261; Bonacchi, S. (2017). *What does reduplication intensify? The semantics and pragmatics of reduplicated forms in Italian and their equivalents in German*. In M. Napoli & M. Ravetto (a cura di), *Exploring intensification, Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, pp. 289-303.

¹⁶⁶ Migliorini, B. (1968). *Il tipo sintattico camminare riva riva*. In C. Segre (a cura di), *Linguistica e Filologia. Omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano: Il Saggiatore, pp. 185-190; Caracausi, G. (1977). Ancora sul tipo camminare riva riva. *Bollettino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani*, 13, pp. 383-396; Sgarioto, L. (2006). *Caminari riva riva: su un fenomeno di reduplicazione nominale in siciliano*. In N. Pennello & D. Pescarini (a cura di), *Quaderni di Lavoro dell’ASIS 5. Atti dell’XI Giornata di Dialettologia, Padova 2005*, pp. 36-49; Amenta, L. (2010). La reduplicazione sintattica in siciliano. *Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani*, 22, pp. 345-358.

¹⁶⁷ RP 16.

¹⁶⁸ MMA 241 (al).

¹⁶⁹ PS 21.

4.4. La reduplicazione linguistica. Aspetti tecnici

“Istruzionalizzare” un computer per la misurazione della reduplicazione linguistica è un compito molto più semplice di quello già visto per il presente pro-futuro (cfr. 3.4.), se la ricerca si vuole limitare alle sole forme di reduplicazione totale. Ottenere dati oggettivi sulla reduplicazione linguistica non richiede, come nel caso del presente pro-futuro, una ricerca di co-occorrenze che ne garantiscano la funzione di impiego. Quindi la sequenza di istruzioni per il computer sarebbe stata semplice, se l’autore Andrea Camilleri non avesse complicato anche questo procedimento. Infatti, la sua lingua, il vigatese, non presenta una fissità ortografica, piuttosto presenta una evoluzione ortografica nei più di venticinque anni del *corpus* (su questo aspetto si ritornerà nella conclusione, cfr. 4.8.). Inoltre, la ricerca non ha voluto limitarsi alle sole forme di reduplicazione totale, ma ha voluto registrare anche le forme di reduplicazione parziale. Una volta di più, l’alternanza *mixed method* tra *distant* e *close reading* è risultata fondamentale per riuscire a scovare, in lettura ravvicinata, le varianti ortografiche e le forme di reduplicazione parziale di cui, successivamente, sono state ricercate le occorrenze digitalmente. Dunque, il procedimento ha visto all’inizio una ricerca digitale di tutte le forme di reduplicazione totale omografiche, una lettura ravvicinata per l’annotazione manuale di tutte le varianti ortografiche e di tutte le forme di reduplicazione parziale e una seconda lettura a distanza per ricercare e confermare digitalmente tutte le occorrenze delle forme annotate manualmente. Se la ripartizione tra impieghi diegetici e impieghi mimetici è avvenuta in modo automatizzato, per la categorizzazione, infine, è stata necessaria una analisi dei dati ravvicinata per assegnare la propria categoria grammaticale a tutte le forme di reduplicazioni trovate.

4.5. Il vigatese

Come già anticipato nel precedente paragrafo, le opere di Andrea Camilleri sono scritte in vigatese, una lingua connotata da sperimentazioni linguistiche. Fino a dieci anni fa, per Giulio Ferroni, il vigatese era comparato a uno standard linguistico:

«Camilleri non è più uno scrittore ma è appunto “il Camilleri”, una lingua standard, consueta, immediatamente parlabile. È oggi l’italiano accanto all’italiano». Ferroni [...] pensa che nel paese senza più officine, Camilleri è l’ultima officina letteraria capace di vincere una sfida che neppure Luigi

Pirandello è riuscito a vincere. «Il suo dialetto non è mai stato interamente dialetto. Non ha mai spinto nelle sue novelle fino in fondo come ha fatto Camilleri nei suoi romanzi»¹⁷⁰.

Il vigatese è apparso letterariamente tra il 1978 e il 1980 in *Il corso delle cose* e in *Un filo di fumo*¹⁷¹ e fino alla morte dell'autore, nell'estate del 2019 a 93 anni, ne ha distinto la maggior parte della produzione narrativa. Fino al 1967, però, nelle opere di Camilleri non vi sono tracce di sperimentazioni linguistiche. Secondo Gigliola Sulis la sua scrittura si colloca

«in rapporto di stretta continuità con i modelli che hanno segnato la sua giovinezza, e non presenta segni di allontanamento dall'italiano letterario in direzione regionale. I versi si caratterizzano per accensioni liriche e tensioni esistenziali, e non rifuggono dalla critica sociale e dall'impegno; i racconti presentano una prosa monolingue distesa, di ampio respiro e con sprazzi poetizzanti»¹⁷².

Alcuni di questi testi, poesie, racconti brevi e di terza pagina pubblicati tra il 1945 e il 1958, hanno avuto una buona ricezione, ma nei coevi tentativi di passaggio al racconto lungo l'autore inizia ad avvertire in sé la mancanza di una lingua italiana di più ampio respiro. Giustificato da tale mancanza, nel decennio successivo Camilleri si dedica interamente al teatro, una esclusività che gradualmente lo porta però a stancarsi dell'interpretazione teatrale: «Il passaggio c'è stato nel momento in cui ho deciso che mi ero stufato di raccontare in teatro storie d'altri, con parole d'altri. E per raccontare la storia mia, dovevo trovare un mio modo di scrivere. Un mio modo di scrivere che rispettasse sempre e comunque la struttura dell'italiano»¹⁷³. Nel 1967, il padre Giuseppe muore all'ospedale Gemelli di Roma e il figlio Andrea ne eredita l'incoraggiamento a iniziare a scrivere¹⁷⁴. L'anno successivo, nel 1968, il primo romanzo, *Il corso delle cose*, è

¹⁷⁰ Caruso, C. (2019). L'idioletto del cuntastorie, *Il Foglio*, 18 luglio. Caruso in corsivo.

¹⁷¹ Il primo edito originariamente da Lalli editore nel 1978, il secondo da Garzanti nel 1980, sono stati riediti da Sellerio rispettivamente nel 1998 e nel 1997.

¹⁷² Sulis, G. (2015). Alle radici dell'idioletto camilleriano. Sulle varianti de *Il corso delle cose* (1978, 1998). *Quaderni della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Cagliari*, 12, p. 252.

¹⁷³ Camilleri, A. & De Mauro, T. (2014). *La lingua batte dove il dente duole*. Roma-Bari: Laterza, p. 74.

¹⁷⁴ Nell'ultimo mese e mezzo di vita del padre, Andrea Camilleri gli narra un racconto: «gli raccontai la storia del mio primo romanzo *Il corso delle cose*. Era un racconto che da tempo avevo in testa ma fu lì, in quella stanza di ospedale, che prese forma concreta. E mio padre: “Perché non la scrivi?”. “Eh papà, perché in italiano mi viene

redatto e inizia una lunga ricerca di un editore disposto a pubblicarlo: da una casa editrice a un'altra, da un rifiuto al rifiuto successivo: «dal 1968 al 1978 non trovai un cane di editore che me lo pubblicasse [...]. Finalmente - nel 1978 - questo diventò uno sceneggiato televisivo e così trovai un editore - Lalli - che lo diede alle stampe. Ma in quei dieci anni di attesa non avevo scritto più nulla»¹⁷⁵. Invece Camilleri in quei dieci anni aveva scritto. Poco. Ma quel poco che già prima del 1978 testimonia un intervento linguistico a modo proprio sulla lingua italiana. Tra il 1974 e il 1975 realizza 14 regie delle *Interviste impossibili*, programma sperimentale per la seconda rete radiofonica della Rai cui presero parte tra i migliori autori e attori italiani dell'epoca. E scrive due interviste: una a Stesicoro, andata in onda il primo marzo 1975 e nello stesso anno pubblicata da Bompiani ne *Le interviste impossibili*¹⁷⁶; l'altra a Federico II, mai andata in onda, ma pubblicata sempre da Bompiani nel 1976 nelle *Nuove interviste impossibili*¹⁷⁷. L'intervista a Stesicoro viene registrata con Pino Caruso, mentre quella a Federico II non viene realizzata poiché l'ufficio personale Rai dà a Camilleri la possibilità di registrarne una sola ed egli opta per *Stesicoro*. Ricorda Camilleri, nella postfazione della riedizione Sellerio de *Il corso delle cose* del 1998:

«In radio s'inventarono "Le interviste impossibili", Lidia Motta, responsabile dei programmi radiofonici di prosa, insistette perché io ne scrivessi due. Lo feci e vennero pubblicate da Bompiani nei due volumi editi rispettivamente nel '75 e nel '76. Mi accorsi che la mia scrittura era migliorata, più propria, più calibrata. Ma a chi poteva importare?»¹⁷⁸.

Forse, nel 1976 ancora non importava a nessuno, ma qualcuno l'aveva notato: è infatti Umberto Eco, incaricato dalla Bompiani della scelta dei testi da pubblicare, a decidere di includere *Federico II* nella seconda raccolta, pur non essendo stata registrata. Questi due testi-intervista

difficile scrivere". "E perché la devi scrivere in italiano? Scrivila come l'hai raccontata a me"», Ibidem, pp. 76-77.

¹⁷⁵ Camilleri, A. & Lodato, S. (2002). *La linea della palma. Saverio Lodato fa raccontare Camilleri*. Milano: Rizzoli, p. 216. L'editore a pagamento, Antonio Lalli di Poggibonsi in provincia di Siena, pubblica gratis Camilleri purché la casa editrice appaia nei titoli di coda dello sceneggiato televisivo.

¹⁷⁶ Camilleri, A. (1975). *Stesicoro*. In U. Eco (a cura di), *Le interviste impossibili*, Milano: Bompiani, pp. 22-31.

¹⁷⁷ Ibidem, (1976). *Federico II*. In U. Eco (a cura di), *Nuove interviste impossibili*, Milano: Bompiani, pp. 60-69.

¹⁷⁸ Ibidem, (1998). *Il corso delle cose*. Palermo: Sellerio, p. 144.

sono le primissime pubblicazioni in cui compare, seppur *in nuce*, parte di quel proprio modo di marcare la narrazione che in seguito contraddistinguerà la quasi totalità dell'opera camilleriana. In questi testi intervista compaiono i primi usi della reduplicazione: 1 in *Stesicoro* (*terra terra*, impiegata da Camilleri-intervistatore) e 4 in *Federico II* (*torno torno, ca quale Caucaso e Caucaso, calmo calmo*, impiegate dal personaggio Federico II; *or ora*, impiegata da Camilleri-intervistatore). In tutto il *corpus* preso in esame, la reduplicazione cristallizzata con sostantivo *terra terra* ha solo 4 occorrenze, ma la più alta varietà d'uso con ben 3 funzioni diverse, aggettivo, avverbio e nell'uso siciliano con funzione prepositiva: «allora le faccio un esempio terra terra»;¹⁷⁹ «il commissario che di solito volava terra terra, in paradiso non ci era mai arrivato»;¹⁸⁰ «i rami più bassi strisciavano e si contorcevano terra terra, rami che, per quanto tentasserò, non ce la facevano a isarsi verso il cielo».¹⁸¹ *Torno torno* è in generale la reduplicazione con il più alto numero di occorrenze tra tutte le categorie; *ora ora* è la seconda; le reduplicazioni espressive di aggettivi, come *calmo calmo*, compongono la seconda categoria più usata dopo gli avverbi. *Federico II* appare il testo-intervista maggiormente marcato in direzione di quello che oggi viene chiamato vigatese. Un numero maggiore di forme ed espressioni dialettali, un plurilinguismo più esteso e, come visto, un numero maggiore di reduplicazioni. Inoltre, compaiono indicazioni prosodiche, assenti nell'altro testo-intervista. È probabile che sentendolo più prossimo allo stile de *Il corso delle cose* e alla luce dei rifiuti nel frattempo ricevuti, nel 1975 Camilleri si decida a registrare *Stesicoro* piuttosto che *Federico II*.

4.6. Risultati e interpretazioni

Nella chiusura del precedente paragrafo sono stati, in parte, anticipati i risultati. I dati registrati nel *corpus* sono riportati nell'appendice 2, dove le reduplicazioni sono presentate ricorrendo alle abbreviazioni indicate nella bibliografia "Andrea Camilleri" e alle convenzioni grafiche indicate (di ogni singola occorrenza, l'appendice riporta il numero della relativa pagina in cui appare nel *corpus* cartaceo e le eventuali varianti ortografiche). Nei testi del *corpus* la reduplicazione compare in 293 forme differenti. Il totale delle occorrenze è di 2.261 occorrenze.

¹⁷⁹ CANT 166.

¹⁸⁰ VV 184.

¹⁸¹ GT 97.

Le forme e occorrenze sono categorizzate secondo la parte del discorso di appartenenza in 9 categorie: reduplicazioni espressive (con aggettivi, sostantivi, pronomi, avverbi, verbi, interiezioni, preposizioni); reduplicazioni con funzione prepositiva o aggettivale (con sostantivi); reduplicazioni straniere (con parole da lingue straniere):

1. La categoria dell'avverbio ha 79 forme reduplicative e 1297 occorrenze (830 diegesi, 461 mimesi, 4 metadiegesi [autore], 2 citazioni). Copre il 27% di tutte le forme e quasi il 57% di tutte le occorrenze. L'impiego è 64% diegesi, 35,5% mimesi, 0,5% metadiegesi e citazioni;
2. La categoria degli aggettivi ha 64 forme reduplicative e 379 occorrenze (286 diegesi, 91 mimesi, 2 metadiegesi [autore]); copre il 22% di tutte le forme e il 17% delle occorrenze. L'impiego è 75,5% in diegesi, 24% in mimesi, 0,5% in metadiegesi;
3. La categoria del verbo ha 49 forme reduplicative e 107 occorrenze (54 diegesi, 53 mimesi, 1 metadiegesi [autore]); copre il 17% di tutte le forme e il 5% di tutte le occorrenze. L'impiego è 48% in diegesi, 51% in mimesi, 1% in metadiegesi;
4. La categoria del sostantivo con funzione prepositiva o aggettivale ha 33 forme reduplicative e 228 occorrenze (163 diegesi, 65 mimesi); Copre l'11% di tutte le forme e il 10% di tutte le occorrenze. L'impiego è 72% in diegesi e 28% in mimesi;
5. La categoria del sostantivo con funzione espressiva ha 46 forme reduplicative e 156 occorrenze (101 diegesi, 55 mimesi); copre il 16% di tutte le forme e il 7% di tutte le occorrenze. L'impiego è 65% in diegesi e 35% in mimesi;
6. La categoria delle parole straniere ha 11 forme reduplicative e 31 occorrenze (14 diegesi, 17 mimesi); copre il 3,6% di tutte le forme e l'1,4% di tutte le occorrenze. L'impiego è 45% in diegesi e 55% in mimesi;
7. La categoria del pronome ha 7 forme reduplicative e 43 occorrenze (25 diegesi, 18 mimesi); copre il 2,4% di tutte le forme e l'1,9% di tutte le occorrenze. L'impiego è 58% in diegesi e 42% in mimesi;
8. La categoria dell'interiezione ha 2 forme reduplicative e 18 occorrenze (6 diegesi, 12 mimesi); copre lo 0,7% di tutte le forme e lo 0,8% di tutte le occorrenze. L'impiego è 33% in diegesi e 67% in mimesi;
9. La categoria della preposizione ha 1 forma reduplicativa e 2 occorrenza (2 diegesi); copre lo 0,3% di tutte le forme e lo 0,09% di tutte le occorrenze.

L'analisi differenziale consegna un dato complessivo del 65,4% in diegesi e del 34,2% in mimesi di tutte le occorrenze. Due volte su tre in diegesi è un rapporto consistente di una oralità che non risiede principalmente nei dialoghi, ma altrove. La natura fortemente orale della reduplicazione aveva portato a ipotizzarne, in ambito narrativo, un prevalente impiego nei dialoghi (cfr. §4.1.). I dati confutano l'ipotesi: non sembra tanto Camilleri a usare la lingua dei personaggi, quanto i personaggi a usare la lingua di Camilleri. Il vigatese viene marcato con le reduplicazioni secondo un *pattern* regolare, una marcatezza regolarmente al servizio della fruizione estetica. Caratterizza poco i personaggi e soprattutto ritma realtà, qualità, modalità e azioni del narrato dalla seconda pagina de *La forma dell'acqua* fino alla penultima pagina dell'epilogo narrativo, *Riccardino*, il cui *explicit* è orchestrato proprio da questo ritmo¹⁸².

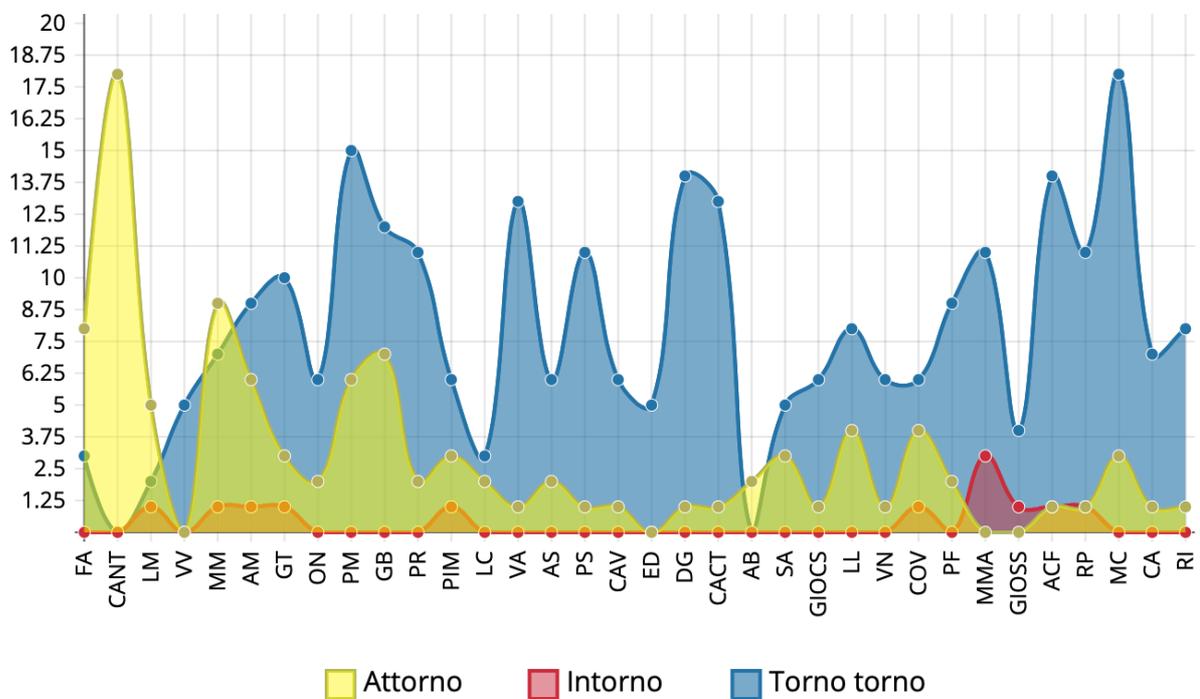


Grafico 4. Occorrenze dell'impiego di *torno torno* in prospettiva diacronica rispetto alle forme non marcate, *intorno* e *attorno*, in tutti i romanzi e le raccolte di racconti del *corpus*.

¹⁸² «il disigno dell'orizzonti si era frastagliato, ora era pizzi pizzi, pariva un foglio malamenti strappato da un quaterno. Di un piscariggio al largo ora si nni vidiva sulo la mità, la parti di prua nun c'era cchiù e via via che il piscariggio, navicanno, oltrepassava l'orlo frastagliato, spiriva, si dissolviva. Continuò a lento a lento a scancillare. Quel paisaggio se lo voliva portari appresso, non potiva pirmittiri ad autri di godirisillo. E accussi, a picca a picca, scomparero la pilaja, il mari, il celo», RI 272-3.

Il grafico 4 mostra un *finding* stilistico che emerge dall'analisi della reduplicazione più impiegata in assoluto. *Torno torno* conta 288 occorrenze, impiegate il 91% delle volte in diegesi e, in più di 25 anni di evoluzione del vigatese attestata nel *corpus*, si impone come opzione maggioritaria, sostituendo i corrispettivi avverbi non marcati *intorno* e *attorno* che passano a opzione minoritaria. Nel grafico l'evoluzione di questo aspetto della narrazione in vigatese appare paradigmatico, più in generale, dell'evoluzione del vigatese secondo il modello: ricezione, case editrici, *format* narrativo. Nei primi tre romanzi Camilleri fa convivere la forma marcata con quelle non marcate e *attorno* rimane opzione maggioritaria, la guida semantica per chi legge rispetto alla forma reduplicata. Alla fine del 1997, quando viene pubblicato il quarto romanzo *La voce del violino*, il "caso Camilleri" è già conclamato, c'è già un bacino di lettori e lettrici abituato al vigatese e il ricorso alla forma marcata può essere proposto come esclusivo. Il successo editoriale fin lì raccolto con Sellerio dà all'autore, nel 1999, la possibilità di pubblicare anche con case editrici di rilievo nazionale (anche in altri generi letterari, quell'anno esce con Rizzoli il romanzo storico *La mossa del cavallo*). A inizio anno esce con Mondadori la prima raccolta di racconti dell'autore, *Un mese con Montalbano*. Nuovi *format* narrativo e casa editrice sembrano essere le ragioni del riproporsi di quanto già visto nei primi 3 romanzi del *corpus*: *attorno* è opzione maggioritaria e funge da guida alla forma reduplicata *torno torno*. La conferma del successo anche per tipi diversi dalla Sellerio porta alla pubblicazione della seconda raccolta di racconti *Gli arancini di Montalbano* alla fine dell'estate dello stesso anno. Da lì in poi *torno torno* sarà sempre opzione maggioritaria, per i tipi di Sellerio o Mondadori che siano. C'è una eccezione che, aggiungendo una variante, sembra confermare il modello: *Acqua in bocca*, l'esperimento con Carlo Lucarelli pubblicato nel 2010. Qui a una casa editrice diversa, la Minimum Fax, e a un *format* diverso, il romanzo epistolare, si somma la presenza di una ispettrice bolognese, la lucarelliana Grazia Negro. È un esperimento, una fusione di *storyworld* diversi e non seguiranno altre indagini a quattro mani: *attorno* è l'opzione esclusiva e l'introduzione di *torno torno* è inappropriata.

Sembra interessante notare che nell'esordio narrativo *Il corso delle cose* il differenziale tra mimesi e diegesi delle forme reduplicative si attesta circa al 50%. Ciò potrebbe dipendere dalle esperienze professionali di sceneggiatore e regista, quel passato da sceneggiatore che accomuna Camilleri a tanti altri autori di *best seller* come Haruki Murakami, Suzanne Collins, Carlos Ruiz

Zafón, Paulo Coelho, E. L. James, Stephenie Meyer¹⁸³. Questo mutare del differenziale, però, può essere interpretato anche diversamente: ovvero come uno stile narrativo che è stato incanalato verso il profilo dell'oratore, del *cuntastorie*, come Camilleri preferiva definirsi. A ulteriore supporto della costruzione del profilo di *cuntastorie* si può aggiungere l'instabilità ortografica rilevata dalla critica nelle sue opere. Questa instabilità è stata usata per accusare l'autore di fare errori ortografici nella stessa lingua da lui inventata, al punto di sentirsi in dovere di chiarire nella nota finale de *Il re di Girgenti*: «molte parole, verbi, avverbi sono talvolta scritti in modo ineguale; ma non si tratta né di errori né di refusi»¹⁸⁴. L'autore quindi ammette di scrivere le parole in modo ineguale, risponde che non sono errori ma non spiega il perché. Una possibile interpretazione la si può trovare nella teoria letteraria dello *skaz* di Boris Michajlovič Ejchenbaum:

«Мы часто совсем забываем, что слово само по себе ничего общего с буквой не имеет – что оно есть живая, подвижная деятельность, образуемая голосом, артикуляцией, интонацией, к которым присоединяются еще жесты и мимика. Мы думаем – писатель пишет. Но не всегда это так, а в области художественного слова – чаще не так. Немецкие филологи (Сиверс, Саран и др.) несколько лет назад заговорили о необходимости „слуховой“ филологии (Ohrenphilologie) вместо „глазной“ (Augenphilologie)»¹⁸⁵.

La “filologia uditiva” a cui richiama Ejchenbaum se applicata al *dataset*, in diversi casi dimostra che, in prospettiva diacronica, i *pattern* della mutevolezza ortografica sono delle indicazioni guida per chi legge verso la fonetica e la prosodia, verso la giusta “vigatesetonia”. Negli altri casi, si può supporre che come *cuntastorie* non rinarrerà la stessa storia precisamente

¹⁸³ Calabrese, S. (2015). *Anatomia del bestseller. Come sono fatti i romanzi di successo*. Roma-Bari: Laterza, pp. 30, 165.

¹⁸⁴ Camilleri, A. (2001). *Il re di Girgenti*. Palermo: Sellerio, p. 448.

¹⁸⁵ Ejchenbaum, B. M. (1924). *Illjuzija skaza*. In ibidem, *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*, Leningrad: „Academia”, p. 152.: «Spesso dimentichiamo del tutto che la parola di per sé non ha niente in comune con la lettera, che è qualcosa di vivo, un'attività in movimento, forgiata dalla voce, dall'articolazione, dall'intonazione, cui si aggiungono anche i gesti e la mimica. Pensiamo: lo scrittore scrive. Ma non è sempre così e nell'ambito dell'arte della parola non lo è assai spesso. Alcuni filologi tedeschi (Sivers, Saran e altri) anni fa insistevano sulla necessità di una filologia “uditiva” (Ohrenphilologie) in luogo della filologia “visiva” (Augenphilologie)». Traduzione italiana da *Sguardomobile*, 23 aprile 2010. <http://www.sguardomobile.it/spip.php?article311>.

parola per parola in ogni sua esibizione, così il *cuntastorie* che riporta sulla pagina il proprio racconto non lo fa all'insegna della fissità, quella cercata dal "filologo visivo". Queste varianti ortografiche si possono interpretare dunque come volute, ricercate e in funzione del profilo di *cuntastorie* che l'autore persegue. Ejchenbaum sembra suggerire questa strada: «Писатель часто мыслит себя сказителем и разными приемами старается придать письменной своей речи иллюзию сказа»¹⁸⁶.

Lo *skaz* consta di una diegesi intrisa e marcata di elementi orali, come quella che la metodologia presentata in questa tesi ha evinto. Ejchenbaum dice che l'effetto dello *skaz* è ravvedibile nella costruzione sintattica, nella scelta, distribuzione e composizione delle parole¹⁸⁷. Camilleri sembra ammettere di seguire proprio questo principio quando dice: «Io rileggo sempre quello che scrivo ad alta voce. Devo sentirlo scorrere, e appena questo fluire del racconto s'intoppa, capisco che devo riscrivere quel punto, perché lì, in quel punto preciso manca il ritmo»¹⁸⁸. Ejchenbaum, tra i vari esempi, riporta l'espedito impiegato da Puškin ne *I racconti di Belkin*, ovvero il presentare i racconti come se Belkin li avesse sentiti da altre persone¹⁸⁹, per questo danno l'effetto dello *skaz*. In *Riccardino*, è proprio Montalbano ad ammettere che tutte le narrazioni su di lui si basano su indagini che aveva raccontato a Camilleri e che quest'ultimo aveva ri-raccontato¹⁹⁰.

I dati sembrano consegnarci il lavoro di un autore che avrebbe costruito su più livelli l'immagine di un *cuntastorie* che viene dal popolo. Un autore che ripeteva a voce alta le storie che infine risultavano essere state sentite da altri; che marcava il tutto di una oralità diffusa; che ha lasciato varianti stilistiche per una "filologia uditiva" più che visiva. Per questi motivi i dati sembrano mostrare il vigatese molto prossimo a quel

¹⁸⁶ Ibidem, p. 153. «Lo scrittore spesso pensa a se stesso come a un narratore e, tramite diversi procedimenti, cerca di conferire al suo discorso scritto l'illusione dello *skaz*». In russo, "сказитель" ha già nella sua radice l'elemento dell'oralità. Più che "narratore" andrebbe tradotto come "cantastorie" di *bylina* e fiaba, "dicitore" letteralmente.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 152.

¹⁸⁸ Camilleri, A. & De Mauro, T. (2014). *Op. Cit.*, pp. 85-86.

¹⁸⁹ Boris Michajlovič Ejchenbaum, *op. cit.*, p. 155.

¹⁹⁰ Montalbano «chiossà di 'na decina d'anni avanti aviva avuto la bella isata d'ingegno di contare a 'n autore locali 'na storia che gli era capitata e quello di subito ci aviva arraccamato supra un romanzo. Siccome che in Italia a leggiri sunno quattro gatti, la cosa non aviva avuto conseguenza. E accussi gli aviva contato, non sapenno diri di no alla 'nsistenza di quella gran camurria d'omo, 'na secunna, 'na terza e 'na quarta 'ndagini che l'autro aviva scrivuto a modo so, usanno 'na lingua 'nvintata», RI 9.

«special type of narration cultivated particularly in Russian literature since 1830 (although, with certain differences, it can also be found in other Slavic as well in Western European and American literatures) whose roots date back to oral folklore traditions. It is characterized by a personal narrator, a simple man of the people with restricted intellectual horizons and linguistic competence, addressing listeners from his own social milieu in a markedly oral speech»¹⁹¹.

Per questi motivi, i dati sembrano legittimare l'ipotesi che la costruzione del vigatese sia stata finalizzata a dare una illusione dello *skaz* alla propria narrazione. Il vigatese certamente è servito anche per caratterizzare sociolinguisticamente i personaggi, ma i dati spingono più verso una oralità diegetica. Questa, infatti, sembra differenziare il giallo camilleriano dagli altri scrittori che, parimenti, hanno sì dato e danno un alone di regionalità alle loro *crime storytelling* - si pensi a Carofiglio, Malvaldi, Manzini - ma circoscritto alla sola mimesi.

4.7. Una comparazione con il *corpus* “Giovanni Verga”

Per testare l'ipotesi di una diegesi camilleriana indirizzata verso lo *skaz*, il *dataset* ottenuto dal *corpus* è stato usato per una comparazione *data driven* con un altro scrittore siciliano, Giovanni Verga (Pirandello è stato escluso per via delle considerazioni di Ferroni, cfr. § 4.5.). Il *corpus* narrativo di Giovanni Verga si compone di 101 testi (10 romanzi e 91 novelle¹⁹²). È stata scelta

¹⁹¹ Schmid, W. (2014). *Skaz*. In P. Hühn, J. C. Meister, J. Pier & W. Schmid (a cura di), *Handbook of narratology*, Berlin: De Gruyter, vol. 1, p. 787.

¹⁹² L'edizione di riferimento digitalizzata è: Campailla, S. (a cura di) (2012). *Verga. Tutti i romanzi, le novelle e il teatro*. Roma: Newton Compton. I 10 romanzi sono: *I Malavoglia; Mastro-Don Gesualdo; Sulle lagune; Una peccatrice; Storia di una capinera; Eva; Tigre reale; Eros; Il marito di Elena; Dal tuo al mio*. Le 91 novelle sono: *Nedda; Primavera; La coda del diavolo; X; Certi argomenti; La storia del castello di Trezza; Fantasticheria; Jeli il pastore; Rosso Malpelo; Cavalleria rusticana; La Lupa; L'amante di Gramigna; Guerra di Santi; Pentolaccia; Il Reverendo; Cos'è il Re; Don Licciu Papa; Il Mistero; Malaria; Gli orfani; La Roba; Storia dell'asino di S. Giuseppe; Pane nero; I galantuomini; Libertà; Di là del mare; Il bastione di Monforte; In piazza della Scala; Al veglione; Il canarino del N. 15; Amore senza benda; Semplice storia; L'osteria dei «Buoni Amici»; Gelosia; Camerati; Via Crucis; Conforti; L'ultima giornata; La Barberina di Marcantonio; Tentazione!; La chiave d'oro; Vagabondaggio; Il maestro dei ragazzi; Un processo; Le festa dei morti; Artisti da strapazzo; Il segno d'amore; L'agonia di un villaggio; ...e chi vive si dà pace; Il bell'Armando; Nanni Volpe; Quelli del colera; Lacrymae rerum; I ricordi del capita d'Arce; Giuramenti da marinaio; Commedia da salotto; Né mai, né sempre!; Carmen;*

la categoria della reduplicazione espressiva degli aggettivi, quella che dovrebbe essere la più diffusa nell'italiano standard, e nel *corpus* narrativo verghiano sono state ricercate le stesse semantiche reduplicative¹⁹³ attestate nel *corpus* camilleriano.

Delle 64 forme reduplicative registrate nel *corpus* camilleriano, nel *corpus* verghiano ne sono state rintracciate solo 16, con 41 occorrenze totali, mai con significanti italiani sicilianizzati né con significanti siciliani (le uniche variazioni sono nelle forme flesse, qui non riportate): **bianco bianco**, 2 occorrenze (Jeli il pastore; Fra le scene di vita); **buoni buoni**, 1 occorrenza (*I Malavoglia*, cap. 15); **caldo caldo**, 2 occorrenze (Tentazione!; Gli orfani); **corto corto**, 1 occorrenza (*Eros*, cap. 48); **fresche fresche**, 1 occorrenza (*Mastro-Don Gesualdo*, pt. 3, cap. 2); **freddo freddo**, 5 occorrenze (2 in Jeli il pastore; 2 ne *I Malavoglia*, cap. 4; 1 ne Il segno d'amore); **grosso grosso**, 2 occorrenze (...e chi vive si dà pace; *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 4, cap. 5); **leggero leggero**, 2 occorrenze (*Storia di una capinera*, Catania 9 gennaio; *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 1, cap. 7); **lento lento**, 2 occorrenze (Jeli il pastore; *Eva*); **lungo lungo**, 3 occorrenze (*Il marito di Elena*, cap. 2; *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 4, cap. 5; *Storia di una capinera*, 10 ottobre); **lontano lontano**, 7 ricorrenze (2 ne *I Malavoglia*, capp. 10 e 11; 2 in Vagabondaggio; 1 in *Storia di una capinera*, monte Ilice 3 settembre 1854; 1 in Di là del mare; 1 in Quelli del colera); **minuta minuta**, 1 occorrenza (Jeli il pastore); **pallido pallido**, 5 occorrenze (2 in *Storia di una capinera*, 24 giugno e Lunedì 7 aprile; 1 in *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 1, cap. 4; 1 in Cos'è il re; 1 in Jeli il pastore); **scuro scuro**, 1 occorrenza (*I Malavoglia*, cap. 15); **stretto stretto**, 5 occorrenze (2 in *Mastro-Don Gesualdo*, pt. 4, cap. 5; 1 in *Storia di una capinera*, 20 novembre; 1 in Primavera; 1 in Giuramenti di marinaio); **tutto tutto**, 1 occorrenza (Né mai, né sempre!).

La circoscritta comparazione *data driven* rafforza l'ipotesi di una diegesi indirizzata verso lo *skaz*. Le 16 forme condivise con Verga, in Camilleri registrano 98 occorrenze, più del doppio.

Prima e poi; Ciò ch'è in fondo al bicchiere; Dramma intimo; Ultima visita; Bollettino sanitario; Don Candeloro e C.i; Le marionette parlanti; Paggio Fernando; La serata della diva; Il tramonto di Venere; Papa Sisto; Epopea spicciola; L'Opera del Divino Amore; Il peccato di donna Santa; La vocazione di suor Agnese; Gli innamorati; Fra le scene della vita; Un'altra inondazione; Casamicciola; I dintorni di Milano; Il come, il quando ed il perché; Nella stalla; Passato!; Mondo piccino; «Il Carnevale fallo con chi vuoi; Pasqua e Natale falli con i tuoi»; Olocausto; La caccia al lupo; «Nel carrozzone dei profughi»; Frammento per «Messina!»; Una capanna e il tuo cuore.

¹⁹³ Ovvero se nel *corpus* camilleriano in vigatese è registrato *chino chino* per l'italiano *pieno pieno*, entrambe le reduplicazioni (e le relative forme flesse) sono state ricercate nel *corpus* verghiano.

4.8. Conclusione

La metodologia ha dimostrato di migliorare in qualità la raccolta dati nella lettura a distanza. La granularità e la salienza diegetica-mimetica sono stati un *surplus* qualitativo nei dati che permette di avanzare ipotesi sulla natura della diegesi (in questo caso camilleriana) che diversamente non sarebbero state possibili. Se la ricerca fosse stata condotta come d'invalso negli studi di *Distant reading*, il mero dato di 2.261 occorrenze totali sarebbe stato poco utile per cercare di formulare risposte alle domande della ricerca. La metodologia, invece, permette di dire che, a dispetto della sua natura, la reduplicazione linguistica occorre principalmente nella diegesi e che il differenziale suggerisce una diegesi particolare, qui interpretata con la teoria dello *skaz*. Ma i dati possono essere interpretati diversamente, per esempio in relazione alle altre scale letterarie. Bisogna ricordare quanto affermato da Burrows quasi quarant'anni fa intravedendo la nascita di un *computational literary criticism*:

«The appropriateness of this method of analysis for the purposes of literary criticism [...] rests on the extent to which there is a worthwhile correspondence between the evidence offered and the inferences drawn from it and on the extent to which those inferences seem persuasive»¹⁹⁴.

I dati non danno luogo a una inferenza deterministica, ma a inferenze; si possono cogliere collegamenti diversi pur partendo dagli stessi dati. Per esempio, da questi stessi dati si possono notare i collegamenti della reduplicazione linguistica come un ultimo anello linguistico e formale di un ritmo ed effetto prodotto dalla ripetitività letteraria, dalla serialità, nelle scale letterarie superiori. La ripetitività linguistica si può collegare al *syuzhet*, notando come la maggior parte delle indagini di Montalbano si risolve con il *salta fosso* o *sfunnapedi*, un trabocchetto impiegato per confermare in prove gli indizi che diversamente resterebbero tali. È collegabile al *plot* delle indagini, dove di nuovo si ritrova la ripetitività. Gianfranco Marrone, per esempio, ne ha sottolineato la ricorrente strutturazione a «doppia isotopia tematica»¹⁹⁵. Stefano Calabrese riporta questi micro-aspetti (che si attestano nelle diverse scale letterarie) alle macro-tendenze che strutturano le serialità. Se la reduplicazione e l'isotopia possono essere

¹⁹⁴ Burrows, J. F. (1987b). *Op. Cit.*, pp. 69-70.

¹⁹⁵ Marrone, G. (2018). *Storia di Montalbano*. Palermo: Edizioni Museo Pasqualino, pp. 36, 56, 60 *et passim*.

dei micro-aspetti della narrazione camilleriana, il risultato generale di questi e altri micro-aspetti risulta essere in linea con il piacere dato dall'isomorfismo delle serialità:

«Tutto si ripete. Il lettore/spettatore si immerge in uno *storyworld* che spesso gli è già familiare, ma ciò non lo ostacola affatto, anzi: è tale pre conoscenza ad attrarlo come un magnete [...]. Come è possibile che in un mercato della letteratura globale ritenuto dal mondo accademico a dir poco degradato i lettori cerchino testi in cui la storia è identica, e il punto di vista cognitivo diverso? Non si era sempre pensato il contrario, e cioè che il lettore *mainstream* fosse vorace di storie saltando le descrizioni e fregandosene altamente dei Significati? Enne-o: no». ¹⁹⁶

È l'isomorfismo a governare e a fare apprezzare la serialità e tutte le ricorrenze scalari su cui si ripropone ¹⁹⁷. La metodologia analisi dell'asse diegetico-mimetico permette di collegare la diegesi oralmente connotata all'isomorfismo; il suo ritmo rassicurante e suadente ¹⁹⁸, benché inframezzato da omicidi e cadaveri, concorrerebbe, insieme a tutte le altre ripetitività, a una "mielinizzazione" e a un mantenimento delle sinapsi linguistiche e narrative che l'autore ha cercato di instaurare con chi legge durante gli anni della serialità.

¹⁹⁶ Calabrese, S. (2017). *La fiction e la vita. Lettura, benessere, salute*. Milano-Udine: Mimesis, pp. 96-97.

¹⁹⁷ Si tratta della «propensione stilistica ad allestire scenari in cui gli elementi di identità e somiglianza prevalgono su quelli di opposizione e diversità. Tutto deve assomigliare a tutto, con poche variazioni e mutamenti: anche le antitesi devono poter essere azzerate sino alla condizione di un ossimoro, una figura retorica in cui gli opposti, appunto, si mescolano», *ibidem*, p. 97.

¹⁹⁸ La reduplicazione linguistica, infatti, è tipica anche del genere e del linguaggio fiabesco.

5. AGENCY AUTORIALE

Negli ultimi trent'anni circa, la sensibilità linguistica è gradualmente cambiata rispetto a ciò che viene detto, e come viene detto, sulle minoranze sociali. Le analisi sui testi letterari hanno iniziato a interrogarsi, e a interrogarli, sulla funzione degli stereotipi nelle narrazioni e sulle prospettive coloniali chiedendosi se, come e quanto autori e autrici condividessero il punto di vista espresso da personaggi e dalle voci narranti che hanno creato oppure se l'impiego fosse atto a riportare aspetti della realtà a chi legge. La terminologia riferita alle figure migranti e BIPOC e, più in generale, a chi non è uomo, *cisgender*, bianco, occidentale e longilineo rimane uno degli accessi principali per la conduzione di tali analisi: l'uso di termini esclusivi nelle sfere razziali e d'altro tipo è imputabile solo ai personaggi (e quali, principali, secondari?) o è condiviso anche dalla voce narrante? Se riconducibile ai soli personaggi, è sistemico e atto a una connotazione culturale e sociolinguistica, è un passo falso di chi ha scritto il testo o è altro? In questo capitolo si dimostra come l'analisi dell'asse diegetico-mimetico, a determinate condizioni, sia uno strumento in grado di fissare l'*agency* autoriale rispetto a queste tematiche. Quanto più tale analisi sarà caratterizzata da esaustività, tanto più dall'asse diegetico-mimetico emergerà l'agentività autoriale; e tanto più mostrerà la diacronicità del comportamento di chi scrive, fornendo gli addizionali interpretativi necessari per delineare una critica affidabile. In questo caso, il differenziale dovrà risultare azzerato. Una condizione che a livello teorico deve tenere conto di diversi fattori e che si presenta: (1) quando in un'*opera omnia* l'impiego di stereotipi, di terminologie esclusive e denigratorie risulta trasversale - tanto nella diegesi quanto nella mimesi; (2) quanto la forma risulta coincidente - come nella mimesi così nella diegesi; inoltre, (3) quale carattere diacronico rivela l'impiego (all'interno di un attestato carattere diacronico diventa importante il riscontro di eventuali asintoti, parentesi, tendenze longitudinali con fattori personali e culturali dell'epoca in cui le opere sono state scritte). Per questo obiettivo il *corpus* "Andrea Camilleri" si presenta come un banco d'analisi privilegiato. Ambientazione e periodo storico della finzione letteraria caratterizzano il *corpus* per le evidenti implicazioni geopolitiche rispetto alla tematica dei migranti e del diverso da sé¹⁹⁹. Poco prima che Camilleri

¹⁹⁹ Tutte le narrazioni del *corpus* hanno per fulcro principale la Sicilia e si svolgono nel periodo storico che intercorre tra gli anni 1992 e 2018, eccetto i pochi racconti che fungono da *prequel* e narrano gli anni di gavetta e formazione del giovane Montalbano.

inizi a scrivere di Montalbano, tra il 1989 e il 1992, secondo Michele Colucci avviene “la svolta” nella storia dell’immigrazione straniera in Italia: lo spartiacque storico che segna il cambiamento epocale da paese principalmente di emigrazione a paese principalmente di immigrazione, mostrando quasi da subito carattere strutturale²⁰⁰. L’autore del *corpus* è, tra i pochi italiani, ad aver passato in rassegna, quasi integralmente, tutte le più recenti tematiche della migrazione straniera in Italia. Nelle pagine del *corpus* hanno trovato rappresentazione la comunità tunisina di Mazara del Vallo, la componente magrebina nello stretto di Sicilia, i migranti dalla penisola Balcanica e dall’ex Jugoslavia, dall’Africa e dall’ex Unione Sovietica fino ad arrivare ai flussi migratori che dalla Tunisia e dalla Libia cercano un primo approdo europeo sulle coste siciliane. Dall’altra parte, il successo editoriale e l’eco culturale che ne è seguita pongono quesiti proprio sul come sia stata trattata tale tematica e quali rappresentazioni ne siano state date. Gli oltre venticinque anni della serialità e il periodo storico più rappresentato pongono quesiti, in prospettiva diacronica, sulla presenza di evoluzioni della figura del migrante e della migrazione straniera in Italia e, eventualmente, quali termini e che caratteristiche hanno assunto.

5.1. Migranti, letterature e critiche

La migrazione inizia a trovare raffigurazioni e spazi inediti nel panorama letterario italiano a partire proprio dal 1989. Gli ambiti che ne danno riflesso e asilo diventano due: non è più solo la letteratura italiana a essere la cartina tornasole della svolta storica, ma anche la nuova letteratura in lingua italiana che di tale svolta è una conseguenza. Nel primo caso della letteratura italiana, secondo Daniele Comberiati, nel 1989 arrivano le prime opere che cominciano a differenziarsi dalla produzione precedente grazie a quattro scrittori - Sandro Veronesi, Edoardo Albinati, Marco Lodoli e Nico Orengo - accomunati dal fatto di essere stati tra i primi ad aver proposto una mutata raffigurazione dei migranti stranieri. Secondo lo studioso, «le riflessioni dei singoli autori non si riferivano più, come accadeva in opere pubblicate in precedenza [...] a personali suggestioni o a ipotesi future; al contrario essi

²⁰⁰ Colucci, M. (2018). *Storia dell’immigrazione straniera in Italia. Dal 1945 ai giorni nostri*. Roma: Carocci, p. 79 et passim.

fornivano una visione di una realtà esistente e facilmente riscontrabile»²⁰¹. Limitando gli esempi ai due autori premio Strega, le opere di Albinati e Veronesi, rispettivamente *Il polacco lavatore di vetri* e *Gli sfiorati*²⁰², contengono spaccati sulle condizioni di vita di due comunità di migranti in Italia: quella filippina in Veronesi e quella polacca in Albinati. Per Comberati, da questi testi letterari emergono le difficoltà ad abituarsi a una nuova cultura, l'immagine dell'italiano come distaccato e senza ideali e la voglia dei migranti di ritornare prima o poi a casa nel testo di Albinati, mentre nel testo di Veronesi emerge lo stupore tipico degli italiani in un periodo in cui la conoscenza dell'altro da sé era agli albori²⁰³. Va aggiunto che queste due prime rappresentazioni sono all'insegna dell'armonia, perché propongono comunità di migranti la cui religione cattolica, oltre al renderle minoritarie già all'interno dei rispettivi areali geografici di provenienza, le rende affini al contesto religioso italiano. Dunque, due gruppi che, sul piano culturale e religioso, non dessero avvertimenti di attriti e scontri già socialmente in atto (per esempio nel Timor Est) e pochi anni dopo teorizzati da Samuel P. Huntington²⁰⁴. Da gli anni '90 in poi le raffigurazioni dei migranti nelle narrazioni degli scrittori italiani crescono in proporzione all'aumento demografico dei nuovi cittadini. Secondo Comberati, l'incremento avviene particolarmente negli scrittori di genere poliziesco come: Lucarelli, Carlotto e, appunto, Camilleri. Un genere che ha spesso riproposto gli stereotipi e la ricorrente associazione tra straniero e delinquente²⁰⁵. Dalla presenza di stereotipi e dalla ricorrente associazione tra straniero e delinquente non è immune neanche la nuova letteratura in lingua italiana secondo uno studio di Brigitte Le Gouez²⁰⁶, in cui si nota che se i testi degli autori

²⁰¹ Comberati, D. (2010). *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*. Bern: Peter Lang, p. 21.

²⁰² Albinati, E. (1989). *Il polacco lavatore di vetri*. Milano: Longanesi; Veronesi, S. (1989). *Gli sfiorati*. Milano: Mondadori.

²⁰³ Comberati, D. (2010). *Op. Cit.*, p. 22.

²⁰⁴ Huntington, S. P. (1993). *The Clash of Civilizations?* *Foreign Affairs*, 72, 3, p.22-49; Ibidem, (1996). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. New York: Simon & Schuster.

²⁰⁵ Comberati, D. (2010). *Op. Cit.*, p. 23.

²⁰⁶ Le Gouez, B. (2006). Identikit dello straniero extracomunitario nella narrativa degli ultimi vent'anni: come aggirare lo stereotipo?. *Narrativa*, 28, pp. 67-80. Tradizionalmente, la critica fissa la nascita della nuova letteratura in lingua italiana con i primi testi pubblicati dagli oriundi africani: Khouma, P. (1990). *Io venditore di elefanti. Una vita per forza fra Dakar, Parigi e Milano*. O. Pivetta (a cura di), Milano: Garzanti; Methnani, S. & Fortunato,

nordafricani «consentono di cogliere il senso delle loro aspirazioni, non sono, di certo, quelli che permettono di smentire i cliché: vi si affollano marchette tunisine, spacciatori marocchini e nigeriane che battono...»²⁰⁷. Né a distanza di un quindicennio, riconoscimenti letterari e vendite mutano il paradigma. Younis Tawfik, premio Cavour nel 2000, e Igiaba Scego, tra le scrittrici di letteratura in lingua italiana più famose e lette, confermano una tale lettura. *La straniera* di Tawfik pubblicato nel 2001 ripropone rappresentazioni del migrante tossico e spacciatore che infligge soprusi e maltrattamenti alla moglie prima di abbandonarla, la quale così inizierà a prostituirsi e morirà malata anonimamente in un nosocomio²⁰⁸. Scego sceglie per protagonista una studentessa universitaria straniera, ma il destino che le riserva rimane comunque quello della prostituzione²⁰⁹:

«Il testo letterario fa spazio a queste figure di prostitute extracomunitarie [...]. Nella donna africana, si vedeva allora, per natura, la “sciarmuta” ossia la prostituta (voce che si riscontra più o meno identica nelle lingue eritree, etiopiche e somale) [...]. Il lascito postcoloniale si tramanda nelle generazioni, anche quand’esse non hanno conosciuto in prima persona il giogo coloniale»²¹⁰.

Per dimostrare come la metodologia sia in grado di fissare l’*agency* autoriale rispetto alla tematica dei migranti stranieri e per dare un anticipo della sua utilità come *relata* fra testo e critica, ossia l’utilità nel fissare il dato critico al dato testuale, l’analisi è partita dallo studio *Migranti e immigrati: i nuovi stereotipi linguistici. Le definizioni dell’alterità nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri* pubblicato nel 2016 da Antonella Mauri²¹¹. Lo studio aveva appunto già tentato una analisi della rappresentazione del migrante, limitata ai soli romanzi del *corpus* pubblicati tra il 1994 e il 2014, scegliendo di escludere i racconti con questa motivazione:

M. (1990). *Immigrato*. Roma: Edizioni Theoria; Bouchane, M. (1990). *Chiamatemi Ali*. D. Miccicone & C. De Girolamo (a cura di), Milano: Leonardo editore.

²⁰⁷ Le Gouez, B. (2006). *Op. cit.*, p. 76.

²⁰⁸ Tawfik, Y. (2001). *La straniera*. Milano: Bompiani.

²⁰⁹ Scego, I. (2004). *Rhoda*. Roma: Sinnos editrice.

²¹⁰ Le Gouez, B. (2006). *Op. Cit.*, p. 75.

²¹¹ Mauri, A. (2016). *Migranti e immigrati: i nuovi stereotipi linguistici. Le definizioni dell’alterità nei romanzi polizieschi di Andrea Camilleri*. In P. Salerni & J. Senf, (a cura di), *Textes et contextes de l’immigration / Textes und contexte der Migration* (p. 127-148), Paris: Hermann Editeurs.

«Per illustrare la presenza, la decadenza o la nascita di alcuni termini che si riferiscono all’*Altro* abbiamo scelto di utilizzare come supporto una serie di romanzi di Andrea Camilleri, quelli che vengono definiti il “ciclo di Montalbano”, e che vanno dal 1994 al 2014. Per ragioni di pertinenza e di presenza della terminologia in questione, da questa selezione sono stati esclusi sia i racconti che il romanzo a quattro mani che hanno anch’essi Montalbano come protagonista»²¹².

Questa ricerca si pone come uno studio fuorviante per chi si avvicina a questa tematica, a questo *corpus* e allo stato dell’arte asserendo che racconti, raccolta di racconti e romanzo scritto con Lucarelli non presentano i termini che si riferiscono all’altro da sé e non sono pertinenti con la tematica. Infatti, l’affermazione che la terminologia sui migranti e l’alterità non è presente nei racconti non trova alcun riscontro oggettivo nei dati testuali, poiché, anche volendo limitare la verifica ai soli termini rintracciati nei romanzi dallo studio Mauri 2016, tali termini sono presenti nei racconti e anche nello stesso romanzo a quattro mani scritto insieme a Lucarelli. Il *corpus* è stato dunque interrogato di nuovo con la metodologia presentata in questa tesi e ha seguito la diacronia di 6 termini individuati dallo studio del 2016 per far emergere, allo stesso tempo, l’*agency* autoriale e la mancata *relata* testo-critica. I termini sono: *negro/nìvuro*, *arabo*, *vù cumprà*, *magrebino*, *extracomunitario* e *migrante*.

5.2. *Negro/nìvuro*

Il termine italiano *negro* e il suo corrispettivo in siciliano più prossimo *nìvuro*, nelle loro declinazioni di genere e numero, sono impiegati nel *corpus* a partire dal primo testo e non mostrano sull’asse diegetico-mimetico una differente trattazione, poiché sia il narratore che i personaggi, siano essi principali o secondari, vi ricorrono. Non sembra dunque possibile ipotizzare in Camilleri un uso diretto a marcare un differente *milieu* sociolinguistico. Già nelle prime pagine del primo romanzo del *corpus*, *La forma dell’acqua*, il narratore ricorre al termine in siciliano con e senza avverbio per, probabilmente, differenziare i migranti dall’Africa subsahariana, i senegalesi, da quelli dell’area del Maghreb: «Per evitare che le torme vaganti in paese di **nìvuri** e **meno nìvuri**, senegalesi e algerini, tunisini e libici, in quella fabbrica

²¹² Ibidem, pp. 127-128.

facessero nido, torno torno vi era stato alzato un alto muro»²¹³. Dall'altra parte, il termine italiano viene impiegato sia dal commissario Montalbano²¹⁴ che dal personaggio Nicolò Zito²¹⁵, il giornalista e amico con cui, spesso, condivide le indagini, nonché i valori.

Nei romanzi del 1996, ne *Il cane di terracotta* è interessante notare come il narratore ricorra al termine italiano e Camilleri cada nello stereotipo del migrante con scarsa competenza linguistica per dare voce a una collaboratrice domestica impiegata presso la casa della famiglia Cardamone: «Gli rispose una voce di donna che pareva la parodia del doppiaggio di una **negra**. “Bronto? Chi balli? Chi balli tu?”»²¹⁶. Nel romanzo *Il ladro di merendine*, il narratore ritorna al termine in siciliano di cui, dunque, ne emerge l'interscambiabilità con il termine in italiano: «Mai e poi mai lei avrebbe affittato la càmmara a un africano, tanto a quelli **nivuri** come l'inca quanto a quelli che di pelli non faceva differenza con un mazarese. Nenti, l'africano le faceva imprissioni»²¹⁷.

Passando ai racconti, rileviamo che i due termini, quello italiano e quello siciliano, sono presenti sia nelle raccolte di racconti del solo autore *Un mese con Montalbano* del 1998 e *La paura di Montalbano* del 2002 sia nella raccolta di racconti insieme ad altri autori *Capodanno in giallo* del 2012. Nel racconto *Un diario del '43*, incluso nella raccolta del 1998, si narra di quattro soldati afro-americani morti durante l'esplosione di una bomba che per 6 volte vengono chiamati *negri* dal signor Panarello:

«“Senonché, quando si chiamò uno di fora per riparare il ralugio e rimetterci il vetro nuovo, quello disse che sulla lancetta non c'era un piccione morto, ma la mano di un **negro** che aveva sorvolato i tetti di quattro fila di case. Per la verità dei quattro **negri** del camion si raccolsero solo pezzetti minuti, al massimo un piede o un braccio”»²¹⁸.

²¹³ FA, p. 10.

²¹⁴ «“A proposito di minchia, è vero che te la fai con un **negro** di quaranta?”», FA 43.

²¹⁵ «“Sai quante telefonate abbiamo ricevuto in redazione, proprio a motivo del nostro silenzio? Centinaia. Ma è vero che l'ingegnere femmine in macchina se ne faceva due a volta? Ma è vero che all'ingegnere piaceva fare il sandwich, e mentre lui scopava una buttana un **negro** se lo lavorava di dietro?”», FA 92.

²¹⁶ CANT 66.

²¹⁷ LM 129.

²¹⁸ d43 98.

Nella raccolta del 2002 appaiono di nuovo entrambi i termini: sia all'interno del racconto *Il quarto segreto*, dove troviamo gente di colore che, come gli albanesi, i turchi e gli stranieri in generale, non meritano fiducia secondo un guardiano («“Pirchi in chisto canteri c'è troppa genti strana, arbanisi, turchi, **negri**... è genti capace della qualunque, uno si deve quartiare le spalli”»²¹⁹) o, di nuovo, resi deficitari nella competenza linguistica dal narratore («A uno stava parlando una **nivura** e faceva voci come una pazza in una lingua incomprensibile»²²⁰); sia all'interno del racconto *Meglio lo scuro* sempre per voce del narratore e con la, ormai, rimarcata battuta sull'ignota collocazione di alcuni paesi africani, i quali spesso sono in luoghi “persi”²²¹. E, come già detto, neanche la pubblicazione del racconto *Una cena speciale* in una miscellanea con altri autori del 2012 registra mutamenti nella voce del narratore²²².

I primi segnali di un cambio di direzione appaiono nel 2003 con il romanzo *Il giro di boa*. In questo testo il termine *nivuro* continua a essere impiegato, ma come minoritario, poiché i migranti iniziano a essere definiti con il nuovo termine di origine burocratica diffuso dalla piena formazione economica della Comunità Europea, *extracomunitario*²²³, il quale diventato maggioritario (appare qui per ben 35 volte) è trattato nello specifico paragrafo (cfr. 5.6.).

L'affiorare di una diversa sensibilità, però, non sopprime del tutto l'uso del termine dispregiativo *negro*, né nel testo scritto a quattro mani con Carlo Lucarelli né nei testi successivi. Infatti, in *Acqua in bocca*, pubblicato nel 2010, il termine riappare e l'uso è ascrivibile a Camilleri e non a Lucarelli. In questo romanzo epistolare, in una missiva scritta da Montalbano all'ispettrice lucarelliana si ricorre a Catarella per fare facile ironia sul cognome dell'inquirente bolognese (Grazia Negro): «“La lettera è stata aperta da Catarella che mi ha telefonato a Marinella dicendomi che un **negro** aveva ammazzato un certo Rossi che di nome

²¹⁹ qs 182.

²²⁰ qs 127.

²²¹ «Gesù, inchiovato alla croce, non era di pelle bianca. Era un **negro**. Certamente un oggetto d'arte sacra accattato in chissà quale paisi sperso dell'Africa», ms, p. 282; “C'erano il patre e la matre di Maria Carmela, il fratello, il nipote, la moglie del fratello, un'amica francisa, una cammarera **negra**, paisaggi vari...”, ms 291.

²²² «Fu allora che dalla folla si livò un oh di meraviglia. Il commissario e Fazio si votaro a taliare. Di 'n mezzo al fumo era vinuto fora un **negro** che tiniva tra le vrazza a 'n altro **negro**. E da indove arrivavano tutti 'sti **negri**?», cs 35.

²²³ Orrù, P. (2019). Riflessioni sul lessico delle migrazioni degli ultimi anni. *Nuova antologia*, vol. 620, fasc. 2291, p. 324-333.

faceva Pesciolini”»²²⁴. Infine, va registrato che il termine si ripresenta in un testo successivo del 2013, anno in cui viene pubblicato il romanzo *Un covo di vipere* e viene impiegato dal vicecommissario Augello²²⁵ e che ancora nel 2019 ne *Il cuoco dell’Alcyon* il narratore ripropone l’associazione tra collaboratore domestico migrante, scarsa competenza linguistica e origine remota e sperduta da chissà dove dell’Africa²²⁶.

5.3. Arabo

Come si è iniziato a intravedere nel paragrafo precedente, la sensibilità da parte dell’autore sul tema dei migranti e su una resa linguisticamente non negativa, o peggio dispregiativa, non è acquisita già dall’inizio della pubblicazione dei testi del *corpus*, ma risulta essere *in fieri*. Anche il termine *arabo* conferma, nella sua diacronia, un percorso di simile evoluzione. Va anzitutto ricordato che l’impiego è improprio, poiché difficilmente se ne può immaginare un impiego riferito ai sauditi, piuttosto è ipotizzabile che sia stato impiegato per riferirsi a una persona di fede islamica. Ciò è ravvisabile già nei primi impieghi nel romanzo *Il cane di terracotta* del 1996, dove Montalbano si trova a visitare la Kasbah di Mazara del Vallo, fondata sì dagli arabi, ma più di un millennio dopo abitata principalmente dai tunisini, la principale forza lavoro straniera di uno dei più importanti porti di pescherecci d’Italia. L’impiego improprio è anche in questo caso trasversale, sia da parte del narratore («Il professore diede alcuni ordini, un **arabo** scattò e tornò con un bicchiere d’acqua, **un altro** arrivò con una seggia di paglia»)²²⁷ sia da parte di Montalbano e del professore di una scuola mazarese²²⁸. Con lo stereotipo di una natura commerciale da tutti condivisa, il termine ritorna anche nel romanzo *Il ladro di merendine*

²²⁴ AB 16.

²²⁵ «“La picciotta, sempri chiangenno, mi dissi che non aviva potuto arraccanoscirci lo stupratore in quanto era un **negro** che lei non aviva mai viduto prima” [...]. “La signura Assuntina sosteni che lo stupratori non sulo non era per nenti un **negro** ma un bianco, e che lei l’ha arraccanosciuto benissimo”», COV 25.

²²⁶ «“Bronto? Chi ezzere tu?”. Ingrid aviva la specialità di cangiari cammareri ogni quinnicina e di scigliirisilli di paesi scogniti», CA 61.

²²⁷ CANT 224.

²²⁸ «“Aveva qualche amico **arabo**?”. “Ch’io sappia, no”. “C’erano **arabi** a Vigàta tra il ‘42 e il ‘43?”. “Commissario, gli **arabi** ci sono stati al tempo della loro dominazione e sono tornati ai nostri giorni, poveracci, non come dominatori. A quell’epoca non ce n’erano. Ma che gli hanno fatto gli **arabi**?”», CANT 227.

impiegato da una affittuaria²²⁹ e nel racconto *Un angolo di paradiso* incluso nella raccolta *Un mese con Montalbano* del 1998 impiegato dal narratore²³⁰. Di nuovo con un improprio e imprecisato riferimento il termine compare in un altro racconto del 2002, *Il quarto segreto*, impiegato dal maresciallo Verruso («“Pashko Puka abitava a Montelusa in una casa a quattro piani che non si capisce come non sia crollata già da tempo. Un cimiciaio. Ci dormono albanesi, curdi, **arabi**, kosovari. Almeno quattro per cammara»²³¹) e nel romanzo del 2006 *La vampa d'agosto*, dove un po' tutti, personaggi e narratore, se ne servono per riferirsi a un muratore straniero senza nome morto lavorando in nero in una ditta edile²³².

Infine, è interessante notare che il termine sparisce per più di un decennio per riapparire solo più tardi nel 2017 nel romanzo *La rete di protezione*, dove sembra indicativo che l'impiego è riferito ai veri arabi che hanno vissuto in Sicilia, infatti viene usato per parlare di un matematico alla corte di Federico II.

5.4. *Vù cumprà*

Il termine dispregiativo *vù cumprà*, con grafia tanto instabile quanto nella lingua italiana quanto nel *corpus*, a sua volta, conferma la trasversalità dell'impiego. Lo troviamo infatti impiegato da Montalbano nel racconto *Tocco d'artista* del 1998 («“Sono oggetti così rozzi che manco i **vo' cumpra'** s'azzarderebbero a vendere sulla spiaggia”²³³), dal personaggio Beatrice Dileo nel romanzo *La gita a Tindari* del 2000 («“Ad ogni acquirente regaliamo un orologio parlante, di quelli che i **vù cumprà** vendono a diecimila lire”²³⁴), quanto da uno stesso venditore ambulante nel 2006 nel romanzo *La vampa d'agosto*, classificato dunque come *arabo* («Doppo

²²⁹ «“E lei quanto gli chiese?”. “Io gliene cercai subito novecentomila. Ma, sapiti come sono fatti gli **arabi** che pattiano e pattiano”», LM 130.

²³⁰ «Alle sette del mattino si erano mossi in macchina da Vigàta fino a Monterreale marina, qui avevano affittato una barca a remi da un pescatore il quale doveva avere sangue **arabo**: disse una cifra e subito Livia contrattacò, ritrovandosi appieno nella sua natura di genovese e sparagnina», ap 325.

²³¹ qs 160.

²³² Il termine arabo compare 24 volte, di cui 23 riferite al muratore in questione (per l'altra occorrenza cfr. § 5.4.).

²³³ toca 237.

²³⁴ GT 90.

cinco minuti che annava avanti a testa vascia, sinti ‘na voci: “**Vocumprà?**”. Isò l’occhi. Un arabo che vinniva lenti da soli, cappelli di paglia, costumi da bagno»²³⁵).

5.5. *Magrebino*

Il termine magrebino, in realtà, non ricopre particolare importanza all’interno del *corpus*, ma viene qui presentato per correggere un’altra indicazione errata nello studio pubblicato nel 2016. Il termine viene impiegato nel romanzo *L’età del dubbio* del 2008 per non specificare la nazionalità di un infiltrato della polizia all’interno di una organizzazione criminale. Lo studio di Mauri del 2016 sostiene che: «Nei romanzi che seguono *L’età del dubbio* troviamo ancora diverse volte *magrebino* come termine generico, spesso preferito ad *extracomunitario* e ad *arabo*»²³⁶. In realtà, il «diverse volte» non ha una *relata* testuale. Il termine *magrebino* compare solo un’altra volta in tutto il *corpus*: risulta, infatti, assente in tutti i racconti e presente solo una volta all’interno del romanzo *Un covo di vipere*.

5.6. *Extracomunitario*

Come già anticipato (cfr. 5.2.), il termine *extracomunitario* fa le sue prime comparse nel *corpus* a partire dagli anni 2000, a seguito della nascita della moneta unica europea, e in prospettiva diacronica per sostituire altri termini su cui, intanto, la sensibilità linguistica dei parlanti stava mutando. All’inizio il termine aveva valenza neutra, in quanto poteva riferirsi tanto a statunitensi quanto a ruandesi o giapponesi; solo in seguito ha iniziato ad acquisire gradazione negativa e un uso pressoché circoscritto ai migranti, poiché spesso accompagnato da sostantivi riferiti alla migrazione e da modificatori di natura negativa²³⁷. La prima comparsa è all’interno della raccolta di racconti *La paura di Montalbano* del 2002, dove è possibile rintracciarlo sia nel racconto *Il quarto segreto* sia nel racconto *Ferito a morte*, dov’è impiegato dall’ispettore

²³⁵ VA 137.

²³⁶ Mauri, A. (2016). *Op. Cit.*, p. 142.

²³⁷ Orrù, P. (2019). *Op. Cit.*, p. 327-328.

Fazio²³⁸. L'anno successivo, nel 2003, nel primo romanzo che tratta specificamente le recenti migrazioni di massa attraverso il Mediterraneo, *Il giro di boa*, il termine compare per ben 35 volte e diventa maggioritario benché a volte sostituito dal già visto *nivuro/a*. Inoltre, non sembra casuale la coincidenza con la presenza, all'interno del testo, di un duro riferimento alla legge Bossi-Fini da poco approvata, che nel testo chiamata "Cozzi-Pini".

Il termine rimane all'interno del *corpus* fino all'ultimo romanzo, senza alcuna distinzione di impiego tra narratore e personaggi, racconti e romanzi. Nel 2005 nel racconto *Sette lunedì* viene impiegato dal narratore subito preceduto dall'aggettivo *clandestini*:

«Da tempo aveva sperimentato col questore che, fingendosi assolutamente incapace d'intendere e di volere, quello lo lasciava in pace, lo convocava solo quando non ne poteva fare a meno. Stavolta si trattava delle misure da pigliare in vista di nuovi sbarchi clandestini di **extracomunitari**»²³⁹.

E anche da Montalbano nel racconto *Ritorno alle origini*²⁴⁰. Compare 5 volte nel 2007 nel romanzo *La pista di sabbia*; ritorna nel 2008 nel romanzo *Il campo del vasaio*, dove il narratore impiega il termine *extracomunitario* per riferirsi a uno straniero nordafricano non meglio identificato («Gli tornò a mente che gli aveva confessato che so moglie sinni era fujuta con un **extracomunitario**. Un marocchino? Un tunisino? Il particolari non se l'arricordava»²⁴¹), in un periodo in cui l'autore sta gradualmente smettendo di ricorrere ai termini *nivuro* e *arabo*, preferiti in precedenza. Conferme del graduale cambiamento in atto sono inoltre la comparsa negli anni successivi del termine *migrante* che vedremo nel paragrafo successivo e, per esempio, quello che avviene negli ultimi due romanzi del *corpus*. Nel penultimo romanzo, *Il cuoco dell'Alcyon* del 2019, possiamo notare che il venditore ambulante straniero da *vù cumprà* o *arabo* degli anni passati diventa adesso anch'egli *extracomunitario* nella voce del narratore («Per fortuna gli s'avvicinò un **extracomunitario** che vinniva quasette accusi culurate che

²³⁸ «“Gerlando Piccolo si è portato a casa uno, molto probabilmente un **extracomunitario**, e quello, dopo il rapporto, gli ha sparato per derubarlo”. “Gribaudo è della stessa opinione?”. “Il dottor Gribaudo dice che non ha importanza se la persona corcata allato era mascolo o fimmina, **extracomunitario** o no”», fm 38.

²³⁹ sl 44.

²⁴⁰ «“Ricordatevi che noi, proprio qua a Vigata, ne abbiamo avuto un esempio col ragazzino **extracomunitario** che hanno scrafazzato con la macchina”», ro 254.

²⁴¹ CAV 69.

dolivano l'occhi sulo a taliarle»²⁴²), con lo sfondo dei continui arrivi di migranti sulle coste siciliane²⁴³. Nell'ultimo romanzo, *Riccardino* del 2020 (ma scritto nel 2005 e rivisto nel 2016), notiamo invece che sempre il narratore vi ricorre per sottolineare, ironicamente, le paure degli occidentali reali, avvertite o indotte, sui migranti e sull'associazione di questi ai reati, al terrorismo e ai valori in pericolo:

«L'avvocato di Liotta [...] avrebbi dovuto arrispuñiri alle dimanne del giornalista attaccanno nell'ordini: [...] gli **extracomunitari** clandestini e no che facivano aumentari la percentuali dei reati nel nostro paisi; i terroristi che avivano tutto l'intiressi a distruggiri con ogni mezzo i valori cristiani dell'occidente»²⁴⁴.

5.7. Migrante

L'ultimo termine in analisi, il termine *migrante*, va a completare la diacronia evolutiva della sensibilità dell'autore rispetto agli stranieri che giungono in Sicilia e in Italia alla ricerca di migliori condizioni di vita. Il termine inizia a comparire all'interno del *corpus* abbastanza in ritardo; ciò è dovuto, probabilmente, all'iniziale impiego del termine *immigrato* che è possibile rintracciare già nella raccolta di racconti *La paura di Montalbano* del 2002, impiegato dal narratore nel racconto *Un cappello pieno di pioggia*²⁴⁵, e dal commissario Montalbano nello stesso racconto e nel racconto *Il quarto segreto*²⁴⁶.

La sensibilità dell'autore muta sostanzialmente nel 2016, con la pubblicazione del romanzo *L'altro capo del filo*. Come già ai tempi del romanzo *Il giro di boa*, anche questo testo riporta

²⁴² CA 96.

²⁴³ «La trasmissioni di un programma di varietà di «Televigàta» si 'nterrompi e comparse daccapo Ragonese. *Siamo stati appena informati di una spaventosa tragedia. Alcuni extracomunitari sono testé sbarcati nel porto di Vigàta soccorsi da un'unità della nostra Guardia costiera che li ha raccolti in mare*», CA 164.

²⁴⁴ RI 170.

²⁴⁵ «Quello restava fermo nella sua pinione che gli **immigrati** erano una specie di malattia infettiva dalla quale bisognava quartiarsi», cpp 102.

²⁴⁶ «“Guardi, signor Questore, che all'onorevole Sottosegretario non gliene frega niente dello snellimento delle pratiche, a lui gli interessa solo come riuscire a impedire l'entrata da noi di **immigrati** qualsiasi, clandestini o no”», cpp 97; «“E quanti sono gli **immigrati** che arrivano con tanto di passaporto? Devono essere pochi”», qs 162.

all'attualità dei movimenti migratori verso l'Europa, l'Italia, la Sicilia. Sono significative le polemiche che anticipano, accompagnano e seguono la messa in onda nel 2019 del film che ne viene tratto, considerato pro-immigrazione, riassunte nello studio del 2019 di Lijoi²⁴⁷. Sembra essere anche significativo il fatto che sparisce il termine *extracomunitario*, in questo testo sostituito dal solo termine *migrante* (42 volte); migranti che vengono anche definiti *povirazzi* (6 volte). Un altro aspetto significativo da indicare è che sì, ritorna il termine *nìvuro*, ma non è più riferito a una persona vivente come nelle opere precedenti del *corpus*, invece viene usato solo una volta nei confronti della statua del santo più amato di Agrigento, San Calogero, un santo di colore di cui il narratore ipotizza l'antico arrivo in Sicilia con gli stessi barchini e barconi degli odierni migranti: «Annò ad assittarisi supra a un banco, si misi a taliare le statue dei santi, erano tutte di ligno, facci di viddrani, facci di piscatura e cchiù granni di tutti la statua del **nìvuro** San Calò. Va a sapiri che macari Calogero era arrivato fino a ccà supra a un barconi»²⁴⁸.

È questo il testo in cui possiamo indicare un cambio deciso dell'*agency* autoriale, che dunque avviene dal 2016; un cambio che avviene non solo nelle scelte linguistiche implicite, ma che viene esplicitato in più punti durante lo svolgersi della narrazione, anche per voce dei personaggi, come in questo caso per bocca di Montalbano: «“Dicino che tra ‘sti migranti s’ammucciano i terroristi ‘nveci di diri che ‘sti povirazzi scappano propio dai terroristi”»²⁴⁹. Una impostazione che ritorna, per esempio, anche in un successivo romanzo del 2018, *Il metodo Catanalotti*, dove la tematica dei migranti non è centrale come nel testo del 2016, ma al narratore non sfugge di aggiungere, in sottofondo, le contraddizioni e le chiusure europee sulle redistribuzioni delle quote e sulle costruzioni di barriere tra i paesi dell'Unione: «Accomenzò a sentirisi il telegiornali [...]. L'Ungheria e la Polonia s'arrefutavano d'arriciviri la loro quota di **migranti**, pejo: avivano accomenzato a costruirsi mura per non farili trasiri»²⁵⁰.

²⁴⁷ Lijoi, L. (2019). Naufragio senza telespettatore. Qualche riflessione su *L'altro capo del filo* di Andrea Camilleri. *Trasparenze*, vol. 4-5, p. 183-200.

²⁴⁸ ACF 83.

²⁴⁹ ACF 85.

²⁵⁰ MC 160.

5.8. Conclusione

La metodologia ha permesso di fissare le fasi della diacronia dell'immagine del migrante all'interno del *corpus* e ha colto nell'anno 2016 il momento in cui l'*agency* autoriale sul tema muta gradazione sia linguistica sia in termini di compartecipazione. La trattazione della tematica dei migranti segna una forte onta all'interno di questo *corpus*, soprattutto se raffrontata con l'immagine di intellettuale impegnato che si riscontra nell'autore a partire circa dall'inizio degli anni 2000, anche sulla stessa tematica. Le fasi della diacronia letteraria mostrano un impiego di termini denigratori e negativi per diversi anni e anche in anni in cui ci si sarebbe piuttosto aspettata una virata verso terminologie maggiormente inclusive. È questo il caso di termini come *negro/nìvuro*, *arabo*, *vù cumprà* che iniziano a cedere il passo al termine *extracomunitario* solo nel primo decennio del 2000; e lo stesso termine *extracomunitario* che inizia ad essere sostituito dal termine *migrante* solo a partire dal 2016. Quanto rilevato dalla metodologia trova conferma nello stato dell'arte. L'articolo *Tra immigrazione e emigrazione: riflessioni sul Commissario Montalbano* di Simone Casini e Salvatore Bancheri²⁵¹ prende in esame proprio ACF, e qualche altro testo su Montalbano, conducendo un parallelismo tra i movimenti migratori in entrata e in uscita dall'Italia sullo sfondo di una tesi secondo cui il passato e il presente emigratorio siciliano distingue l'accoglienza isolana come più ricca di umanità nei confronti dei migranti in entrata, quindi quella compartecipazione indicata in precedenza²⁵². Anche l'articolo *Naufragio senza telespettatore: qualche riflessione su L'altro capo del filo* di Andrea Camilleri pubblicato da Lucilla Lijoi nel 2019 si concentra principalmente su ACF e, pur sottolineando gli intenti didattici e didascalici dell'autore, anche questo studio rileva rispetto alla tematica dei migranti una retorica incentrata «sul piano dell'umanità, della solidarietà e dell'amore verso il prossimo» a partire dal 2016²⁵³.

²⁵¹ Casini, S. & Bancheri, S. (2022). *Tra immigrazione e emigrazione: riflessioni sul Commissario Montalbano*. In D. Caocci (Ed.), *Quaderni camilleriani 18. Dalla Sicilia alle Americhe* (pp. 55-71), Cagliari: Grafiche Ghiani.

²⁵² Su ACF il giudizio critico ha forti *relata* testuali. Diverso, invece, appare quando viene fissato il cambio di sensibilità autoriale agli inizi del 2000. Secondo gli autori, infatti, già il romanzo *Un giro di boa* (2003) “introduce quel sentimento di vicinanza, condivisione e *pietas* sociale che poi sarà centrale nelle successive opere”, Ibidem, p. 58.

²⁵³ Lijoi, L. (2019). *Op. Cit.*, p. 193.

La metodologia analisi dell'asse diegetico-mimetico ha permesso, inoltre, di potere chiarire che tale impiego linguistico denigratorio non è stato funzionale a una ipotetica caratterizzazione sociolinguistica dei personaggi, poiché risulta essere trasversale e comune con il narratore. Il differenziale tra gli impieghi in diegesi e gli impieghi in mimesi è risultante zero, un aspetto che con questi specifici *linguistic aspect* sembra lasciare pochi dubbi sull'interpretare la scrittura camilleriana come esclusiva. Una ulteriore conferma del fatto che la sensibilità dell'*agency* autoriale verso le tematiche di chi non è occidentale, bianco ed etero affiori verso il secondo decennio degli anni 2000 è data dall'incrocio dei dati sulla figura di chi migra con l'incrocio dei dati sull'impiego, per esempio, delle discriminazioni di genere, per esempio, con il termine *garruso*. Un termine siciliano dispregiativo per riferirsi a uomini omosessuali, largamente impiegato nel *corpus* fino al 2009, anno in cui viene pubblicato il romanzo *La danza del gabbiano* che vede appunto un omosessuale tra i protagonisti, e che successivamente e gradualmente viene abbandonato.

Infine, la metodologia ha permesso di correggere parte dello stato dell'arte sulla tematica dei migranti all'interno *corpus*. Ha mostrato come la terminologia che si riferisce al diverso da sé è presente sia nei romanzi, sia nei racconti, sia nel testo scritto a quattro mani insieme allo scrittore Carlo Lucarelli. Infatti, lo stile linguistico su cui tanto ha puntato l'autore Andrea Camilleri ha giocato un ruolo determinante all'interno di tutte le sue opere, nel bene e nel male.

6. RELATA TESTO-CRITICA

Per dimostrare come la metodologia sia capace di segnalare e stimolare le corrispondenze fra il dato testuale e il giudizio critico, vengono qui presi in analisi i primi due libri di uno scrittore che ha vinto il premio Campiello alla carriera nel 2021. Daniele Del Giudice era stato anche candidato (e fortemente chiacchierato) allo Strega nel 2009, ma si ritirò dalla corsa per occuparsi dei suoi ultimi libri²⁵⁴.

Come già in parte dimostrato nel capitolo precedente, in alcuni casi l'attività critica classica può condurre a non vedere cose che nei testi letterari ci sono (cfr. § 5.1.) oppure può condurre a vedere cose che poi nei testi in realtà non ci sono (cfr. § 5.5.). I primi due romanzi di Del Giudice, *Lo stadio di Wimbledon* e *Atlante occidentale*, sono due ottimi banchi di prova per dimostrare come la metodologia analisi dell'asse diegetico-mimetico sia in grado di supportare l'attività interpretativa fissando *relata* testo-critica²⁵⁵ ed evitando errori che l'ausilio delle moderne tecnologie riesce facilmente a indicare. Infatti, a questi due romanzi sono seguiti studi e affermazioni che, in alcuni casi, non hanno visto ciò che in quei due testi letterari c'è e, in altri casi, hanno visto cose che in quei due testi non ci sono. Questo è dipeso, molto probabilmente, dall'unicità formale della narrativa della prima produzione letteraria dell'autore romano, data da una sperimentazione sintattica con la quale, effettivamente, lo scrittore ha voluto addensare il significato delle sue narrazioni. Ma l'attività filologica dovrebbe precedere l'attività interpretativa e, nella lettura ravvicinata, dovrebbe spingere ad avvicinarsi a un testo letterario come fa chi traduce: disposto/a a contare le parole, se quel volume di parole può avere un significato che va riportato nella traduzione.

6.1. «Il comportamento di fronte alla forma»

Daniele del Giudice ha interrelato i suoi primi due romanzi (e i suoi primi due racconti) di *topoi* e aspetti che li pongono in una sequenza formale oltreché editoriale. Tiziano Scarpa ha rilevato

²⁵⁴ Del Giudice, D. (2009). *Daniele Del Giudice: non corro per lo Strega*. La Repubblica, 15 aprile. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2009/04/15/del-giudice-non-corro-per-lo-strega.html>.

²⁵⁵ Per *relata* testo-critica si intendono le notifiche digitali di corrispondenza fra il giudizio critico e il dato testuale che le moderne tecnologie agevolano.

che in tutti i racconti di Del Giudice troviamo individui che condividono delle passioni conoscitive²⁵⁶. È possibile aggiungere che, nelle narrazioni della prima fase, ricorre sempre il *topos* del viaggio conoscitivo. In *Lo stadio di Wimbledon*²⁵⁷ il narratore/autore alla sua opera d'esordio si interroga sul perché Bobi Bazlen non abbia scritto nulla, e viaggia a Trieste e a Londra per incontrare e chiedere alle persone che lo conobbero in vita. Nel secondo romanzo *Atlante occidentale*²⁵⁸ due fuorisede, un fisico italiano al CERN, Pietro Brahe, e di nuovo la figura di uno scrittore, il tedesco Ira Epstein, si incontrano a Ginevra e si interrogano sulle diverse realtà che i rispettivi strumenti conoscitivi permettono loro di vedere²⁵⁹. Passando dai *topoi* alla forma, le prime narrazioni di Del Giudice presentano uno specifico *usus scribendi* sui tempi verbali. Un complesso lavoro sui tempi verbali, sottolineato sia all'uscita delle prime opere, per esempio dal futuro collega Domenico Starnone: «Una scrittura rigorosamente costruita a tavolino»²⁶⁰; sia in tempi recenti, per esempio da Roberto Ferrucci: «Un maestro del tempo e dei tempi verbali, a volte forzando le frasi, tirandole al limite, facendolo però con una naturalezza che a te, lettore, rende invisibile lo sforzo che c'è stato per arrivare a quel risultato»²⁶¹. Questo *usus scribendi*, impiegato tra il 1983 e il 1988, viene temporaneamente abbandonato nel periodo successivo, dal 1989 al 1996²⁶², per riappare, in parte, dalla raccolta di racconti *Mania* del 1997²⁶³. Proprio a livello di forma, è possibile ipotizzare che l'autore

²⁵⁶ Scarpa, T. (2016). *La profezia delle parole*. In D. Del Giudice, *I racconti*, Torino: Einaudi, p. V.

²⁵⁷ Del Giudice, D. (1983). *Lo stadio di Wimbledon*. Torino: Einaudi. Abbreviato in SW.

²⁵⁸ Ibidem, (1985a). *Atlante occidentale*. Torino: Einaudi. Abbreviato in AO.

²⁵⁹ Un capitano e un colonnello, nel primo racconto *Dillon Bay*, muovono verso l'omonima fortezza e lì si interrogano a vicenda sulle differenti realtà belliche che ognuno ha vissuto. Nel secondo racconto *Nel museo di Reims* un altro militare italiano, Barnaba, ormai congedato poiché ipovedente e prossimo alla cecità totale, è in viaggio per vedere la riproduzione di *La morte de Marat* di Jacques-Louis David conservata a Reims, dove incontra Anne, una ragazza che gli farà da guida. Ibidem, (1985b). *Dillon Bay, un racconto militare*. In A. Fara (a cura di), *La metropoli difesa. Architettura militare dell'Ottocento nelle città capitali d'Italia*, Roma: Stato Maggiore dell'Esercito, pp. VII-XXII; ibidem, (1988). *Nel museo di Reims. Con sedici dipinti di Marco Nereo Rotelli*. Milano: Mondadori.

²⁶⁰ Starnone, D. (1985). Racconto di merci. *L'indice*, 10, p. 15.

²⁶¹ Ferrucci, R. (2019). Daniele Del Giudice: rileggiamolo, è un regalo. *Corriere della sera*, 11 luglio.

²⁶² Tra il 1989 e il 1996 pubblica: Del Giudice, D. (1991a). Naufragio con quadro. *Idra*, II, 4, pp. 11-14; ibidem, (1991b). Ritornare a sud. *Idra*, II, 4, pp. 15-19; ibidem, (1994). *Staccando l'ombra da terra*. Torino: Einaudi.

²⁶³ Ibidem, (1997). *Mania*. Torino: Einaudi.

stesso vi assegni una salienza distintiva, quando fa affermare al suo alias in SW che: «Il vero comportamento che c'è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno “che scrive”»²⁶⁴. Questo *usus scribendi* consta di una sintassi verbale atta a richiamare, continuamente, la percezione di chi legge sulla relazione fra tempo testuale e tempo reale, ricorrendo ad alternanze tra presente indicativo, passato prossimo e passato remoto all'interno degli stessi periodi che annullano le tipiche categorie rilevate da Harald Weinrich per la lingua italiana; il passato prossimo da tempo commentativo può diventare tempo narrativo mentre il presente indicativo e il passato remoto possono diventare tempi dell'introspezione, perdendo così la non marcatezza rispettivamente nel mondo commentato e nel mondo narrato rilevata dallo studioso tedesco²⁶⁵. Come è stato possibile evincere dalle fasi alternate di lettura a distanza e di lettura ravvicinata, questo *usus scribendi* marca linguisticamente e narrativamente le prime narrazioni di Del Giudice solo nella diegesi. Ma, come da assunto *mixed method*, prima di arrivare ai dati è necessario attraversare il libro.

6.2. *Lo stadio di Wimbledon*

SW viene pubblicato nel 1983 dopo quasi un quindicennio di scrittura giornalistica e saggistica che, oltre di letteratura, aveva portato Del Giudice a occuparsi di musica, società, cultura, politica (intervistando, tra gli altri, Massimo Cacciari, Italo Calvino, Massimo D'Alema, Sandro Pertini) e ad affinare sempre più la sua narrazione²⁶⁶. Nella postfazione in forma di intervista che segue la traduzione francese, pubblicata l'anno successivo nel 1984, Del Giudice spiega al traduttore René de Ceccatty di aver incontrato per la prima volta il personaggio di Roberto (Bobì) Bazlen durante la lettura dei suoi quaderni avvenuta intorno al 1975²⁶⁷. Per “quaderni” si intendono le *Lettere editoriali*, le *Note senza testo* e *Il capitano di lungo corso*

²⁶⁴ Del Giudice, D. (1983). *Op. Cit.*, p. 117.

²⁶⁵ Weinrich, H. (1978). *Tempus. Le funzioni dei tempi nei testi*. Bologna: il Mulino, pp. 79-80.

²⁶⁶ Agostini, R. (2021). Daniele del Giudice e “la varietà di tutto il resto”. *Quaderni Veneti*, 10, p. 79-112.

²⁶⁷ «J'ai rencontré pour la première fois le personnage de Bazlen vers 1975, en lisant ses cahiers. Ce n'est pas son œuvre qui m'importait, mais ce que lui-même pouvait cacher ; je ne voulais pas connaître beaucoup d'éléments sur le personnage. Je voulais le comprendre sans le décrire. J'ai cependant lu tout ce qu'il a écrit et même des lettres encore inédites», de Ceccatty, R. (1984). Postface en forme d'entretien avec l'auteur. In D. Del Giudice, *Le stade de Wimbledon*, Paris: Rivages, p. 145.

pubblicati tra il 1968 e il 1973 dalla Adelphi²⁶⁸, la casa editoriale fondata nel 1962 dallo stesso Bazlen con Luciano Foà, curatore insieme a Roberto Calasso del primo volume (gli ultimi due curati dal solo Calasso). In realtà, Del Giudice aveva già “fatto incontrare” Bazlen prima del 1975; nel senso che in una recensione apparsa il primo febbraio del 1974 su *Paese Sera*²⁶⁹ aveva presentato al pubblico il romanzo (incompiuto) di Bazlen dato alle stampe l’anno prima. Del Giudice, dunque, ha sicuramente (in)seguito Bazlen almeno a partire dal gennaio del 1974, probabilmente già dal 1973, se non prima, ipoteticamente. Sottolineare di Bazlen insieme, e oltretutto, lo scrittore, l’editore e il consulente editoriale è utile per l’interpretazione dei dati che si avanza più avanti (cfr. § 6.4.) e per almeno altri due motivi. Il primo, perché è lo stesso Del Giudice ad affermare che Bazlen rappresenterebbe la decade 1970-1980 nella letteratura italiana e l’allora rinuncia alla possibilità stessa del raccontare e dello scrivere. Il secondo, perché Del Giudice indica che potrebbe rappresentare, al tempo stesso, un ripristino della medesima possibilità narrativa:

«J’ai eu l’impression qu’il y avait en Italie, durant ces dix dernières années, un grand renoncement à écrire de manière narrative. Une méfiance à l’égard de la possibilité même de raconter. C’est pourquoi j’ai choisi [...] une figure du silence intentionnel, qui se trouverait à un moment extrême de crise et de renoncement, pour englober le culte de la négation, le dépasser et aller de l’avant. Bazlen pouvait alors me servir : il pouvait représenter cette sorte de restauration de la possibilité d’écrire. C’était, en même temps, un retour à la narration»²⁷⁰.

Bazlen in effetti ha rivestito un duplice aspetto nei confronti della letteratura italiana, poiché, prima dello scrittore mancato, è stato un grande “presentatore” di nuovi e/o sconosciuti testi (secondo alcune voci il più grande); nel senso che è stato uno scopritore e introduttore di talenti e novità. La maggior parte delle analisi sulla prima opera letteraria di Del Giudice, quando volge sulla funzione di Bazlen all’interno della narrazione, spesso si sofferma sull’aspetto dello

²⁶⁸ Bazlen, R. (1968). *Lettere editoriali*. L. Foà, R. Calasso (a cura di), Milano: Adelphi; ibidem, (1970). *Note senza testo*. R. Calasso (a cura di), Milano: Adelphi; ibidem, (1973). *Il capitano di lungo corso*. R. Calasso (a cura di), Milano: Adelphi. Questi tre volumi sono confluiti, insieme alle lettere scritte a Eugenio Montale, nel libro R. Bazlen, R. (1984). *Scritti*. R. Calasso (a cura di), Milano: Adelphi.

²⁶⁹ Del Giudice, D. (1974). Il capitano di lungo corso, *Paese sera*, 1° febbraio.

²⁷⁰ de Ceccatty, R. (1984). *Op. Cit.*, p. 145-146.

scrittore (mancato) e tralascia l'altro aspetto del consulente editoriale. In realtà, per Calasso, giovane amico di Bazlen e poi collaboratore presso l'Adelphi, è proprio quest'altro aspetto quello realmente compiuto nella vita del triestino (e gli esempi sono tanti, Freud, Kafka, Svevo, Musil, la stessa Adelphi, solo per citare i più noti)²⁷¹. Ed è proprio l'aspetto della figura di Bazlen che sembra emergere nella parte finale del primo romanzo di Del Giudice, prendendo il posto della figura dello scrittore mancato, aleatoria ma maggiormente ascrivibile alle prime due parti. Una funzione che, probabilmente, non veniva ritenuta di poco conto neanche dallo stesso Del Giudice, dato che dal 1986 a sua volta ha iniziato a esercitarla per l'Einaudi.

6.3. Non vedere quello che c'è (nei testi letterari)

Aprondo una qualsiasi pagina di SW e soffermandosi sulla diegesi si può notare che l'*usus scribendi* dei tempi verbali che contraddistingue le prime narrazioni dell'autore riguarda principalmente due tempi verbali: il presente indicativo e il passato prossimo, nell'esempio che segue - tratto dal primo capitolo del romanzo - marcati in corsivo (con le porzioni mimetiche barrate):

«*Ho indicato* la macchina del caffè sul fornello acceso. L'infermiera più anziana è *venuta avanti*, ha detto: "~~Quello è per noi. Ma gliene daremo un po'~~". *Tira fuori* una tazzina dalla scatola, mostrandomela come se fosse nuova; la *riempie*. *Si ferma* con la tazzina in mano senza darmela, *dice*: "~~Adesso lei deve direi se le poesie che la signora recita sono vere~~". *Ho domandato* che cosa voleva dire "*vere*". Lei ha risposto: "~~Se le ha scritte lei~~". A me non sembrava un dovere, ma *ho raccontato* quello che *so*. Mi *hanno considerato* a lungo tutti e tre, mentre bevevo; come se il fatto che fossi lì potesse risultare comunque una conferma. È strano, non *ho* molta voglia di restare qui, ma non *ho* nemmeno tanta voglia di tornare di là»²⁷².

Quest'altro esempio che segue è invece tratto dal quarto capitolo:

«*Credo* che non si aspettasse una risposta e *sono rimasto* in silenzio. Ogni tanto *guardo* il vestito grigio cangiante, o le cifre sulla camicia quando *prende* le sigarette dalla giacca. *Ha domandato*: "~~...E lei dove~~

²⁷¹ Calasso, R. (2021). *Bobi*. Milano: Adelphi.

²⁷² Del Giudice, D. (1983). *Op. Cit.*, pp. 13-14.

~~pranza oggi?~~”. Dico: “~~Non so, non ho programmi~~”. Ha messo l’indice piegato davanti alla bocca, ha detto con cautela: “~~...Potremmo mangiare un pescecotto assieme...~~”. Ho risposto che andava bene»²⁷³.

Tutto il testo della narrazione è attraversato da questa tensione temporale, da una continua ricollocazione temporale delle azioni, per cui uno stesso personaggio passa da un *si ferma* a un *ha risposto*, da un *sono rimasto* a un *dico*, nel giro di un paio di periodi. Una delle due esistenti monografie dedicate all’opera letteraria di Daniele Del Giudice, quella del 2016 di Philippe Daros (l’altra è quella di Cornelia Klettke²⁷⁴), aveva già notato questa tensione temporale e colto la sistematicità, pur nell’ottica di una instabilità:

«Dès l’incipit, mais n’importe quel passage du roman permettrait de dresser un tel constat, le lecteur est aux prises avec une instabilité systématique dans l’emploi de ces temps verbaux [...]. Il apparaît extrêmement difficile de rendre compte selon une logique grammaticale des alternances passé/présent qu’en registre le récit, tant ces variations sont fréquentes, tant elles donnent une impression d’aléatoire, d’arbitraire même»²⁷⁵.

Nel tentativo di interpretare questa “arbitrarietà”, lo studio francese si era inizialmente basato sulle ipotesi della narrazione simultanea - derivata da uno studio narratologico di Dorrit Cohn²⁷⁶ - e dell’impiego di una pluralità di voci enunciative²⁷⁷. Ritenendo, inoltre, per quanto concerne la simultaneità della narrazione, che si trattasse di:

«Une technique de narration simultanée bien particulière : celle qui relate selon une même “vitesse de récit”, selon donc le même degré d’insistance et selon une même économie narrative, des événements, des actions insignifiantes, insignifiantes en tout cas de par leur non-rapport à la fable principale [...] rendue possible par l’emploi d’un temps verbal, le présent, où l’intention ne peut être objectivée

²⁷³ Del Giudice, D. (1983). *Op. Cit.*, p. 73.

²⁷⁴ Klettke, C. (2008). *Attraverso il segno dell’infinito. Il mondo metaforico di Daniele Del Giudice*. Firenze: Franco Cesati.

²⁷⁵ Daros, P. (2016). *Fictions des reconnaissances. L’art de raconter après la fin des mythologies de l’écriture. Essai sur l’œuvre de Daniele Del Giudice*. Paris : Hermann, p. 55.

²⁷⁶ Cohn, D. (1999). *The Distinction of Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

²⁷⁷ «De cette pluralité de voix énonciatives, *Le stade de Wimbledon* offre d’innombrables exemples», Daros, P. (2016). *Op. Cit.*, p. 53.

rétrospectivement grâce à l'action qui, dans un récit fait au passé, est susceptible, d'en valider, ou du moins d'en vérifier la signification»²⁷⁸.

Ma, pur con il ricorso allo strumento critico della narrazione simultanea - suggerito, forse, dal numero di occorrenze del presente (cfr. grafico 6) - e all'ipotesi di più io narranti, la conclusione dello studio si lamentava comunque della difficoltà di poter giustificare, su ogni livello, l'alternanza dei tempi verbali: «»

«Mobilité qui le conduit tour à tour, voire simultanément, à être dans, devant, devant/dedans l'histoire qu'il raconte, même s'il apparaît parfois bien difficile de justifier, d'une phrase à une autre, d'un syntagme à celui qui le suit, l'alternance des présents, des imparfaits, des passés composés qui se distribuent dans cette narration simultanée, "à toute profondeur"»²⁷⁹.

La disposizione dei dati dei due tempi verbali principalmente impiegati per creare questa alternanza verbale mostra, in realtà, una tensione variabile: alta all'inizio, e bassa alla fine della narrazione, dove il presente sovrasta del tutto il passato. Lo studio del 2016 aveva indicato con esattezza il momento (testuale) in cui si compie, definitivamente, questo cambio di tensione:

«Pour la première fois, dans cette enquête, le "je" du narrateur prend une position nette et se détourne par là même de tout passé, au profit d'une réflexion qui apparaît comme la constitution, in fine, d'une "mémoire du présent". En fait, tout le "parcours" du roman vise à ouvrir le présent, à dériver celui-ci de l'"armure" dans laquelle le passé enferme le narrateur»²⁸⁰.

Il punto di svolta della narrazione, ben individuato nello studio di Daros, si colloca nel passaggio tra il secondo e l'ultimo terzile del testo. Fino a lì, dunque nei primi due terzili, la tensione nella sintassi verbale creata dall'*usus scribendi* tra presente indicativo e passato prossimo è tenuta viva dall'autore, per poi scemare solo nell'ultimo terzile. Non sapendo come interpretare o a cosa ricondurre questo articolato impiego dei tempi verbali, lo studio francese ne aveva rimandato interpretazione e collegamento all'uso dei tempi verbali nel successivo

²⁷⁸ Ivi.

²⁷⁹ Ibidem, p. 55-56.

²⁸⁰ Ibidem, p. 42.

romanzo AO. Limitando l'analisi alla sola metodologia del *Close reading*, lo studio di Daros non disponeva degli strumenti necessari per vedere che la stessa «instabilité systématique dans l'emploi de ces temps verbaux» è il correlativo formale del punto di svolta della narrazione individuato e, più in generale, di tutto il percorso intrapreso dal narratore/autore in questo romanzo. Infatti, guardando i dati distributivi dell'impiego del presente e del passato prossimo, si nota chiaramente che nell'ultimo terzile, dal 66% alla fine, avviene proprio il forte distacco tra presente e passato prossimo, con quest'ultimo che, lentamente, desiste.

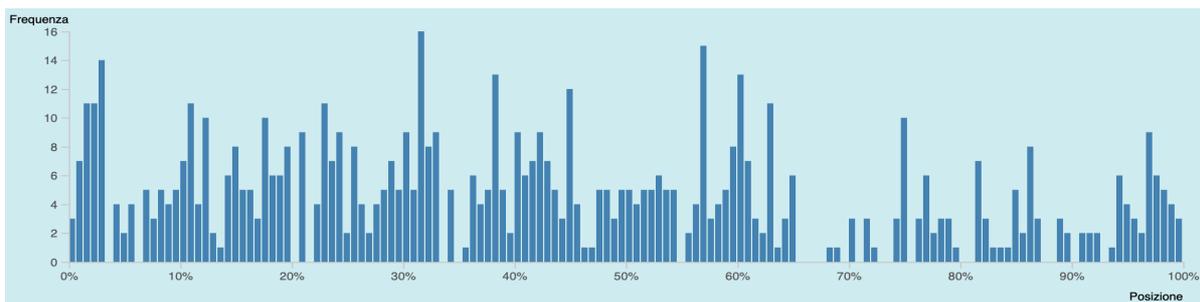


Grafico 5. Occorrenze del passato prossimo in SW (664 e disposizione nel testo diegetico).

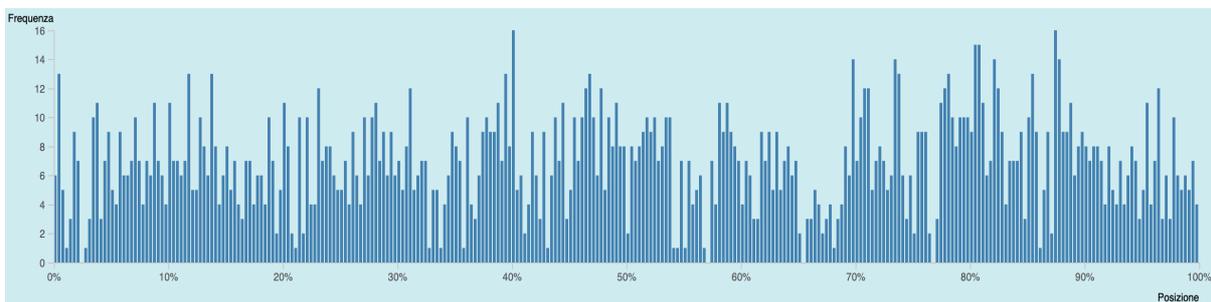


Grafico 6. Occorrenze del presente indicativo in SW (2078 e disposizione nel testo diegetico).

6.4. Un'interpretazione *data-driven*

Si può proporre una interpretazione guidata dai dati per l'articolata costruzione diegetica creata da Daniele Del Giudice nel suo romanzo di esordio. Si tratta di un artificio letterario creato sintatticamente e atto a riflettere e formalizzare in principio, nei primi due terzili, il tormentato cammino del narratore/autore tra la non scrittura, rappresentata da Bobi Bazlen e formalizzata dal passato prossimo, e la scrittura, rappresentata dallo stesso narratore/autore e formalizzata dal presente indicativo. Un cammino tormentato che, infine, nell'ultimo terzile, si risolve con

l'affermazione della scrittura, del presente e del narratore/autore che esordisce (e che abbandona il passato sia della non scrittura che prossimo). I dati dimostrano che l'alternanza dei tempi verbali in SW e le diverse tensioni che essi creano sono il correlativo formale della tensione della ricerca del narratore/autore tra un passato di chi non ha scritto (Bobi Bazlen) e il suo presente di chi scrive e sta per esordire. Il punto di svolta, avvertito nello studio francese, ma non visualizzato, perché sprovvisto di una *relata* testo-critica tecnologica, si colloca nel passaggio dalla fine del secondo all'inizio del terzo terzile (perfettamente in linea con i 3 atti aristotelici), esattamente dopo la riflessione già citata sul comportamento di chi scrive fatta dal narratore e che di seguito viene ripresentata in forma estesa, poiché segna anche il punto in cui la figura di Bazlen muta da scrittore mancato a introduttore compiuto:

«Lei dice: “La cosa più curiosa è che poi le persone erano convinte di avercela fatta da sole. Una volta ho letto da qualche parte: ‘È impossibile dire che cosa lui pensava’. Come è impossibile? Ognuno dovrebbe dire: ‘Questo era il mio problema, ed è con questo problema che sono andato da lui, ed è così che l’ho risolto, con lui’... Forse quando un problema è vero, ed è risolto, può sembrare che non ci sia mai stato. O forse questo era l’ultimo particolare che rendeva perfetto il suo aiuto. Lei pensa che una cosa così si poteva fare scrivendo?”.

Mi appoggio sui braccioli, sorrido: “Non so, tutto questo ormai non è più importante”. Lei alza le sopracciglia prudente, appena ironica. Dice piano: “Vede !...” La guardo, sorrido di nuovo, come spaesato.

Dico: “No, una cosa così è opposta allo scrivere. Forse è questione di distanza, non so. Nei libri ci sono gesti, modi di muoversi, relazioni con gli oggetti, immagini di comportamento, e si aggiungono alle migliaia di comportamenti o di ragionamenti che uno ha già, e che poi inconsapevolmente riutilizza nella vita, come tutto. Forse non sono nemmeno questi che contano. Il vero comportamento che c’è nei libri è il comportamento di fronte alla forma. Il comportamento stesso di qualcuno ‘che scrive’. Può darsi che anche questo aiuti a cambiare, o a decidere, o aiuti ad essere; ma in un modo diverso da ‘una cosa così’. Adesso è questo che a me sembra importante”.

Lei sorride, di nuovo dice: “Vede !...” ma con un finale più pacato, vago»²⁸¹.

Lo scambio avviene con Ljuba Blumenthal a Londra, dove il narratore è andato per incontrarla e per parlare di Bazlen, di cui era stata l'amore della vita. È con questo viaggio, iniziato nel

²⁸¹ Del Giudice, D. (1983). *Op. Cit.*, p. 117.

quinto e penultimo capitolo, che il narratore si distacca dalla ricerca di motivazioni passate (perché Bazlen non ha scritto) e si volge al presente (l'autore che scrive). Qui il passaggio di svolta dove il narratore/autore abbandona la ricerca passata sul perché qualcuno non ha scritto e abbraccia il proprio presente che scrive, esordisce e mostra il (suo) comportamento di fronte alla forma. E il romanzo si chiude con l'alias di Del Giudice che tiene per mano un maglione di Bazlen regalatogli da Ljuba, Bazlen che tenendolo per mano lo introduce nella letteratura italiana. L'instabilità nell'uso dei tempi verbali in SW è sì sistematica, ma non è casuale né arbitraria, piuttosto ricade all'interno del tipico procedimento dell'arte di segmentare ulteriormente il *continuum* formale per addensare il significato che si è prefissata di trasmettere a chi ne fruisce.

6.5. *Atlante occidentale*

AO di Daniele Del Giudice viene pubblicato nel 1985 dalla casa editrice Einaudi. La stessa casa editrice, dopo due riedizioni, rispettivamente nel 1987 e nel 1998, nel 2019²⁸² pubblica una quarta edizione arricchita di una prefazione, firmata da Guido Emilio Tonelli, fisico vincitore del premio Enrico Fermi nel 2013, di un inedito, il «Taccuino di Ginevra», diario della visita preparatoria alla stesura del romanzo compiuta presso l'Organizzazione europea per la ricerca nucleare tra il 7 e il 12 maggio del 1984, e di un testo introduttivo all'inedito, firmato da Enzo Rammairone, curatore dell'edizione. Lo scritto premesso dal curatore al *Taccuino*, intitolato 1984, tra le altre cose, collega la scelta narrativa sull'impiego dei tempi verbali in AO al concetto di “simultaneità” e al racconto lungo *Dillon Bay*, anch'esso pubblicato per la prima volta nel 1985, ma per lo Stato Maggiore dell'Esercito (cfr. nota 258): «Simultaneità che l'autore traduce in scrittura, moltiplicando i tempi verbali (lo farà anche in *Atlante occidentale*) fino ad accavallarli uno sull'altro come fossero “distanze focali”, “profondità di campo”»²⁸³.

²⁸² Ibidem, (2019). *Atlante occidentale. Con l'inedito «Taccuino di Ginevra»*. E. Rammairone (a cura di), Torino: Einaudi.

²⁸³ Rammairone, E. (2019). *1984*. In D. Del Giudice, *Op. Cit.*, p. 167. Sull'uso dei tempi verbali in *Dillon Bay* cfr. anche Colummi Camerino, M. (2019). *Lo spazio e il tempo nella narrativa di Daniele Del Giudice*. In A. Cinquegrani & I. Crotti (a cura di), *«Un viaggio realmente accaduto»*. Studi in onore di Ricciarda Ricorda, Venezia: Edizioni Ca' Foscari, p. 194.

In AO l'*usus scribendi* con i tempi verbali mostra una variazione che arricchisce e complica i rapporti e le tensioni testuali. Arricchisce perché al presente indicativo e al passato prossimo si somma anche il passato remoto come si vede nell'esempio che segue dove, di nuovo, i tempi verbali sono marcanti in corsivo e la mimesi è barrata:

«L'auto era fredda e *fu* necessario scaldarla, poi *guidò* veloce in una luminosità crescente che sbiadiva via via il riverbero dei fari, in una nebbia prima avvolgente poi smagliata; dopo un paio di chilometri *si è fermato* a Echenevex, a un caffè d'angolo. Scendendo *si accorse* di avere ancora al bavero della giacca la piastrina del film-badge per le radiazioni; *aprì* la molletta, la *tolse*, la *mise* in tasca.

Mangiava un croissant, beveva caffè caldo, *disse* qualcosa al gestore che conosceva, e l'altro *rispose*: ~~“Sì, lei e io ci diamo il cambio sulla linea del sonno”~~. Ogni tanto con la tazza e il croissant *si affaccia* alla vetrina e *guarda* sul marciapiede opposto poche persone in attesa del primo autobus, nella compostezza del risveglio.

Ha attraversato in poco tempo Chevy, Verax, Brétigny e Prevessin, dove le case sparse qua e là nella campagna francese si condensavano in paesi filiformi ai bordi della strada; *arrivò* a Ferney-Voltaire in quella falsa ora in cui la luce è già compiuta ma non c'è ancora il sole»²⁸⁴.

Complica poiché in questo secondo romanzo la funzione assegnata al presente indicativo è quella di insinuarsi all'interno dell'opposizione perfettiva creata tra il passato prossimo e il passato remoto. In tutto il testo, il passato perfettivo si manifesta in una coesistenza tra passato prossimo e passato remoto che conduce chi legge in una dimensione di passato compiuto oscillante e che non permette ancoraggi cognitivi utili a posizionare la narrazione in un punto spazio-temporale definito e in base a quel punto seguire o ricostruire l'evolversi della vicenda.

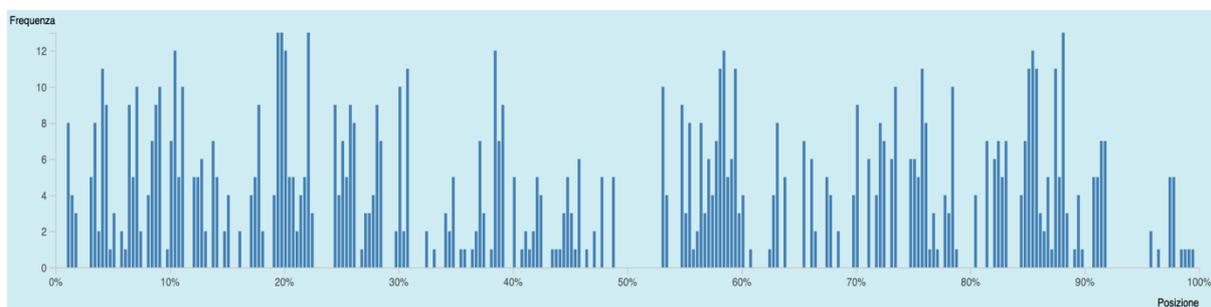


Grafico 7. Occorrenze del passato prossimo in AO (951 e disposizione nel testo diegetico).

²⁸⁴ Del Giudice D. (2019). *Op. Cit.*, p. 24.

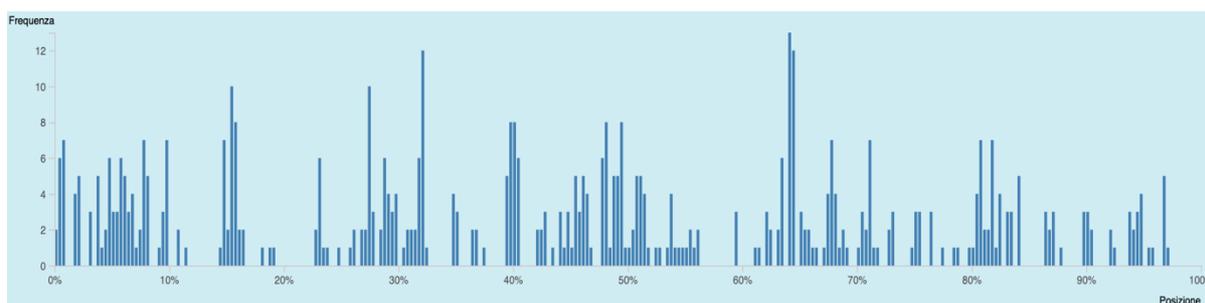


Grafico 8. Occorrenze del passato remoto in AO (542 e disposizione nel testo diegetico).

Come si è visto nel brano citato e come si vede nei grafici 7 e 8, il continuo oscillare dei tempi verbali, anche in questo secondo romanzo, richiama la percezione di chi legge sulla relazione fra tempo testuale e tempo reale. Rispetto al presente indicativo (grafico 9), si può notare che i picchi della sua distribuzione riportano la narrazione al presente in due punti che non sembrano affatto casuali: sono i punti che coincidono, nel testo integrale, con la parte centrale (capp. 5 e 6) e con la parte finale del libro (cap. 12).

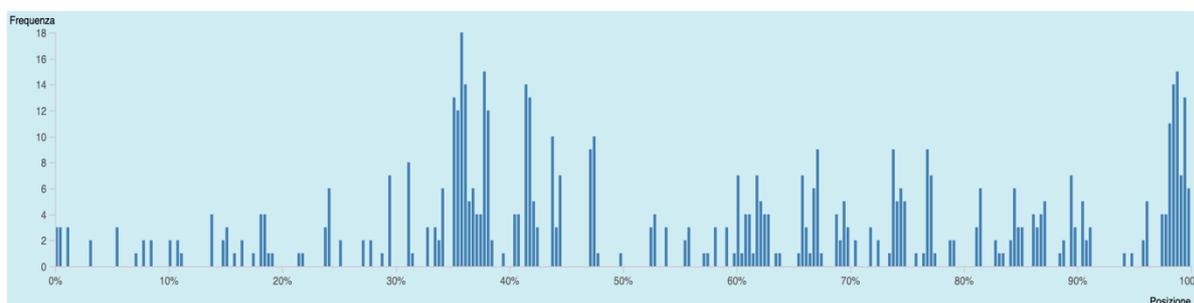


Grafico 9. Occorrenze del presente indicativo in AO (634 e disposizione nel testo diegetico).

6.6. Vedere quello che non c'è (nei testi letterari)

Su questa narrazione intrisa del binomio scienza-letteratura sono state avanzate diverse interpretazioni. Alcune confermate dai dati che la metodologia analisi dell'asse diegetico-mimetico ha permesso di evincere, altre che invece non hanno *relata* testo-critica, qualcuna per motivazioni giustificabili, qualcun'altra per motivazioni molto meno giustificabili. Per esempio, all'uscita del libro Giorgio Manacorda ha parlato di una scrittura volta

«a rendere dall'interno stesso delle sue strutture linguistiche l'entrata in crisi delle categorie spazio-temporali e introduce per questo un'articolazione dei tempi grammaticali che di continuo rimette in discussione i valori oggettivi e i loro rapporti»²⁸⁵.

Una interpretazione confermata dall'analisi degli usi dei tempi commentativi e narrativi, nonché dalla disposizione dei dati mostrati nei grafici 7, 8 e 9.

Sempre nel 1985, invece, nello stato dell'arte ha preso piede una linea che non si può neanche definire interpretativa, perché si riferisce a una articolazione e alternanza dei tempi verbali che non ha alcuna oggettiva *relata* testo-critica. Così il già citato Domenico Starnone, allora redattore e insegnante, ha parlato di «una scrittura [...] pulita e precisa dove il passato remoto diventa passato prossimo e presente e futuro nel giro di pochi periodi»²⁸⁶. Anni dopo, lo studio del 2002 di Paolo Zublena, dopo aver esaminato SW ha generalizzato sostenendo che in tutta l'opera di Del Giudice, e quindi anche in AO, vi sia un impiego frequente del futuro suppositivo e che questa sarebbe una caratteristica ben visibile: «Una caratteristica ben visibile [...] che si può estendere alla totalità dell'opera narrativa di Del Giudice, è l'alternanza molto libera dei tempi verbali: l'uso frequente del futuro suppositivo e del condizionale ipotetico sciolto»²⁸⁷.

In tempi più recenti, uno studio del 2021 di Aldo Baratta specifica che il futuro anteriore concorre a sostituire il passato remoto:

«Del Giudice sostituisce così il passato remoto – il tempo narrativo per eccellenza – con un uso frequente del passato prossimo e del futuro anteriore, spesso alternati nella stessa frase senza soluzione di continuità proprio per esprimere l'idea di una simultaneità degli eventi raccontati; il passato e il futuro si amalgamano su una temporalità orizzontale»²⁸⁸.

²⁸⁵ Manacorda, G. (1985). L'atlante letterario di Del Giudice. *Il Tempo*, 6 dicembre.

²⁸⁶ Starnone, D. (1985). *Op. Cit.*, p. 15.

²⁸⁷ Zublena, P. (2002). *L'inquietante simmetria della lingua. Il linguaggio tecnico-scientifico nella narrativa italiana del Novecento*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, p. 125.

²⁸⁸ Baratta, A. (2021). *Daniele Del Giudice e la fisica quantistica: narrare gli «oggetti di luce» in Atlante occidentale*. In M. Carcione *et al.* (a cura di), *Lo scaffale degli scrittori: la letteratura e altri saperi*, Roma: La Sapienza University Press, p. 22.

Un paio di pagine dopo, lo stesso studio aggettiva l'impiego del futuro anteriore come «massiccio», sostenendo che il suggerimento arrivi dal personaggio di Pietro Brahe, il fisico italiano di stanza al CERN nella narrazione di Daniele Del Giudice:

«È Brahe stesso a sostenere che solo una sintassi probabilistica, i cui soggetti fluttuano nel tempo in avanti e in indietro grazie al massiccio utilizzo del passato prossimo e del futuro anteriore, può permettersi di raccontare la realtà conseguente alla rivoluzione quantistica»²⁸⁹.

Se la recensione di Starnone e gli studi di Zublena e Baratta risultano senza dubbio corretti sul passato prossimo, altrettanto sbagliati risultano circa il futuro. Perché il futuro - semplice, composto, fattuale, suppositivo - è il grande assente di questa narrazione ed è un errore indicarlo altrimenti. Sia in termini quantitativi. Sia in termini qualitativi. La decennale persistenza dell'errore nello stato dell'arte non si riferisce a uno scambio o contrapposizione interpretativa, ma a un dato oggettivo. Nel testo diegetico, nella diegesi che è quella a cui qualunque studio si riferisce quando tratta l'alternanza verbale in AO (ed è confermato dai brani esempio citati negli studi, i quali sottolineano i verbi della diegesi, peraltro gli unici, perché in mimesi un'alternanza verbale del genere avrebbe prodotto un'*impasse* narrativa) il futuro semplice ha solo 3 occorrenze, il futuro anteriore 0.

	Futuro semp.	Futuro anter.	Presente indic.	Passato pros.	Trapass. pross.	Passato remot.	Trapass. remot.	Imperf.
Diegesi	3	0	634	951	146	542	1	994
Mimesi	88	7	1.061	207	20	53	0	270

Tabella 1. Occorrenze dei tempi verbali del modo indicativo in AO²⁹⁰.

Con la computazione, l'attività della critica letteraria sembra diventata, in alcuni aspetti, suscettibile al principio di falsificabilità del metodo scientifico.

²⁸⁹ Ibidem, p. 24.

²⁹⁰ Al conteggio del presente indicativo e dell'imperfetto concorrono tutte le forme del presente progressivo e del passato progressivo. I 3 verbi al futuro semplice in diegesi esprimono tutti azioni future. Degli 88 verbi al futuro semplice in mimesi, 5 esprimono ipotesi e 83 azioni future. Dei 7 verbi al futuro anteriore in mimesi, 1 esprime anteriorità nel futuro e 6 esprimono ipotesi nel passato.

6.7. Un'altra interpretazione *data-driven*

Provando a interpretare gli specifici dati dei passati perfettivi e le loro disposizioni nella diegesi si potrebbe avanzare l'ipotesi che essi formalizzino il principio di indeterminazione avanzato da Werner Karl Heisenberg nel 1927. Il principio afferma che non è possibile definire la traiettoria di una particella, poiché non possiamo averne simultaneamente le due proprietà variabili che risultino correlate fra loro: posizione e velocità moltiplicata per la massa. Di conseguenza la traiettoria esiste solo nel suo compimento, non è osservabile nel suo divenire. Così nel testo i continui passaggi tra i due passati perfettivi non rendono possibile determinare una posizione temporale della narrazione né rendono possibile l'osservazione della traiettoria narrativa nel suo divenire²⁹¹.

È già stato rilevato che AO si chiude al capitolo 12 con una *mise en abyme*²⁹². La fine del capitolo 12 ripropone, infatti, le sequenze principali della narrazione con gli occhi di Ira Epstein a partire da un diorama incontrato alla stazione ferroviaria di Ginevra, un diorama che rappresenta i luoghi della narrazione stessa e dov'egli si trova. I dati fissano la *mise en abyme* del capitolo 12 con l'impiego del presente. La *mise en abyme* crea un effetto di ripetitività e sospensione temporale e sembra coerente ricorrere al presente indicativo per rappresentare un *loop* temporale, una infinità di ripetizioni dello stesso evento bloccate in un presente. Ma anche la parte centrale del testo potrebbe essere interpretata come un'altra *mise in abyme*, del libro stesso, del cartaceo che si ha tra le mani. Nel capitolo 5 si narra del primo invito a cena di Pietro Brahe in casa di Epstein, il quale alla fine chiederà a Brahe, alla scienza, che cosa vede quando cerca di osservare la realtà. Nel capitolo 6 segue il monologo di Epstein sul proprio modo di vedere quando osserva, il modo di vedere dello scrittore e delle lettere. E in ultima analisi il secondo romanzo di Del Giudice è un convivio in cui lo scrittore, il rappresentante dell'arte,

²⁹¹ Arroyo Camejo, S. (2008). *Il bizzarro mondo dei quanti*. Milano: Springer-Verlag, pp. 61-71. Cfr. anche Fracas, F. (2017). *Il mondo secondo la fisica quantistica. Segreti e meraviglie della scienza che sta cambiando la nostra vita*. Segrate: Sperling & Kupfer; Battiston, R. (2018). *La meccanica quantistica. Spiegata a chi non ne sa nulla*. Roma: Castelvecchi.

²⁹² Malinowski, B. (2021). *Literarische Wissenschafts-geschichte und Wissenschaftstheorie. Kehlmann – Del Giudice – Serres*. Berlin: De Gruyter, pp. 332-337, 355.

invita in casa propria, ovvero all'interno del libro, lo scienziato, il rappresentante della scienza, per un confronto e raffronto tra quello che entrambi vedono quando osservano.

Più in generale, è possibile ipotizzare, intanto, che l'alternanza verbale sia stata ricercata dall'autore per riflettere il tempo della nuova realtà che si andava affermando un lustro prima del suo esordio e durante le sue prime pubblicazioni letterarie, dominata dalla rivoluzione scientifico-tecnologica e dall'avvento dell'estetica postmoderna²⁹³. Gli interessi di Del Giudice, in effetti, toccavano gli aspetti tecnico-scientifici del volo (come attestato in diverse narrazioni), la fisica particellare teorica e sperimentale (come dimostrato in AO) e spaziavano fino alle applicazioni informatiche e alle implicazioni gnoseologiche. Secondo Enzo Rammairone, è

«una rivoluzione, quella del personal computer, di cui tutti oggi siamo ben consapevoli, mentre allora non erano in molti a confrontarsi con la ricerca in campo informatico. Per Del Giudice, invece, il confronto tra la scrittura tecnologica e scientifica costituiva già una stringa fondamentale nel percorso narrativo, un tessuto connettivo tra il racconto e il mondo»²⁹⁴.

Del Giudice scrive le sue prime opere in questa nuova realtà immateriale che ha profondamente influenzato, e tutt'ora influenza, l'evoluzione della percezione umana ed egli avrebbe riflesso tale avvento dell'immaterialità offrendo nuove percezioni del tempo stesso all'interno delle sue narrazioni.

6.8. Conclusione

La metodologia analisi dell'asse diegetico-mimetico ha dimostrato la sua affidabilità e versatilità nel fissare e verificare *relata* testo-critica, dimostrandosi come uno strumento adatto per lo scopo supportivo prefissato. Al di là delle specifiche interpretazione che ognuno dei due testi di Del Giudice legittima, data la diversità delle storie narrate, è possibile avanzare una interpretazione generale sull'*usus scribendi* delle sue prime narrazioni che, come visto attira attenzione perché, fondamentale, sperimentale e innovatore per la sua epoca. L'autore sembra affidarsi alla tecnica dello straniamento con l'obiettivo di rappresentare il tempo della

²⁹³ Luperini, R. (2015). *Letteratura e crisi*. 16 novembre. <https://laletteraturaenoi.it/2015/11/16/letteratura-e-crisi/>.

²⁹⁴ Rammairone, E. (2019). *Op. Cit.*, p. 166.

nuova realtà immateriale e tecnologia che si andava diffondendo dalla seconda metà degli anni Settanta. Leggendo la diegesi di SW e AO, ma anche i primi due racconti confermano questa conclusione, si nota chiaramente che il tempo delle narrazioni viene volutamente straniato. Cambia la scelta dei tempi verbali messi in opposizione, muta lo status del narratore, ma tale effetto non viene meno: in SW, come visto, è impiegata principalmente una opposizione presente indicativo/passato prossimo nella diegesi di un narratore autodiegetico con focalizzazione zero; in AO presente indicativo/passato prossimo/passato remoto con la diegesi di un narratore extradiegetico onnisciente con focalizzazione zero. Rimanendo in ambito italiano, è impossibile non pensare a Giovanni Verga e alle tante pagine in cui dei vinti e degli emarginati viene data una rappresentazione sociale straniata. Per Romano Luperini, nello scrittore siciliano «il processo di straniamento fa intuire la possibilità di un diverso giudizio ma non lo formula mai esplicitamente»²⁹⁵. Allo stesso modo, Del Giudice sembra trasmettere un giudizio diverso sul tempo, ma non lo formula esplicitamente, piuttosto lo formalizza direttamente con tempi verbali alternati e *consecutio temporum* alterata.

Esulando dall'ambito italiano, è d'obbligo il confronto con il teorico dello straniamento, o meglio dell'*ostranenie*, della defamiliarizzazione, Viktor Borisovič Šklovskij. In questo caso, vanno notati almeno altri tre punti di intersezione tra l'alternanza verbale nel primo Del Giudice e la teoria della defamiliarizzazione elaborata nei lavori prodotti all'interno dell'OPOJAZ. Il famoso saggio del formalista russo «Искусство как прием» («Iskusstvo kak priëm», “L'arte come procedimento”) pubblicato nel 1917 - e ripubblicato nel 1919 con piccole aggiunte e secondo la riforma ortografica intanto avvenuta - mette tra le prime considerazioni l'ammirazione coltivata da Andrej Belyj per i poeti russi del 1700, poiché anteponevano i sostantivi agli aggettivi e, così facendo, rievocavano il sintagma nominale standard dell'antico slavo ecclesiastico che, al contempo, creava un sintagma nominale marcato in russo (il cui standard prevede i sostantivi preceduti dagli aggettivi). Ovvero, offrivano alla percezione delle forme (in questo caso aggettivali) laddove inattese: «Восхищение Андрея Бѣлаго приемомъ русскихъ поэтовъ 18 вѣка помѣщать прилагательныя послѣ существительныхъ. Бѣлый восхищается этимъ какъ чѣмъ-то художественнымъ, или точнѣе — считая это

²⁹⁵ Luperini, R. (1975). *Verga*, Roma-Bari: Laterza, p. 69.

художествомъ — намѣреннымъ»²⁹⁶. Il formalista russo continua sostenendo che, in definitiva, l'arte tutta si basa sulla tecnica della defamiliarizzazione e in quel suo processo di creazione di forme difficili che aumentano e allungano la percezione:

«Цѣлью искусства является дать ощущение вещи, какъ видѣніе, а не какъ узнаваніе; приѣмомъ искусства является приѣмъ „остраненія“ вещей и приѣмъ затрудненной формы, увеличивающій трудность и долготу воспріятія, такъ какъ воспринимательный процессъ въ искусствѣ самоцѣленъ и долженъ быть продленъ; искусство есть способъ пережить дѣланье вещи, а сдѣланное въ искусствѣ не важно»²⁹⁷.

E, nella conclusione modificata nel 1919, chiude rimarcando che il ritmo artistico consisterebbe in un ritmo rotto e disturbato, ma di un disturbo che sfugge alla previsione e che conserva la propria innovazione in quanto non canonizzato: se il procedimento entrasse nel canone, perderebbe la sua identità innovatrice:

«Художественный ритмъ состоитъ въ ритмѣ прозаическомъ — нарушенномъ; [...] ведь вопросъ идетъ не объ осложненномъ ритмѣ, а о нарушении ритма и притомъ такомъ, которое не можетъ быть предугадано; если это нарушение войдетъ въ канонъ, то оно потеряетъ свою силу затрудняющаго приема»²⁹⁸.

²⁹⁶ «l'ammirazione di Andrej Belyj per il procedimento dei poeti russi del XVIII secolo, di collocare gli aggettivi dopo i sostantivi. Belyj se ne entusiasma, come per qualcosa di artistico, o più precisamente, ritenendolo intenzionalmente artistico», Šklovskij, V. B. (1917). *Iskusstvo kak priëm*. In *Sbornik po teorii poetičeskago jazyka*, II, Petrograd: Tip. Z. Sokolinskago, p. 4.

²⁹⁷ «Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come “visione” e non come “riconoscimento”; procedimento dell'arte è il procedimento dello “straniamento” degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; l'arte è una maniera di “sentire” il divenire dell'oggetto, mentre il “già compiuto” non ha importanza nell'arte», Ibidem., pp. 7-8.

²⁹⁸ «Il ritmo artistico consiste nell'infrazione del ritmo prosaico [...]: in realtà, il fatto è che si tratta non di un ritmo complesso, ma dell'infrazione del ritmo, e di un'infrazione tale da non poter essere prevista. Se questa infrazione entrasse in un canone, perderebbe la sua forza di procedimento impediante», Šklovskij, V. B. (1919). *Iskusstvo kak priëm*. In *Poetika. Sbornik po teorii poetičeskago jazyka*, I-II, Petrograd: 18-aja Gosudarstvennaja tipografija, p. 114.

Le letture di SW e AO affrontano testi che immettono nella lingua canonica della narrativa italiana una sperimentazione fuori dagli schemi. Questa è data dalla presenza di forme (in questo caso verbali) inattese, un intreccio di due o più tempi verbali e conseguenti opposizioni tensive che richiedono una forza e una attività percettive prolungate. Ritmi e tempi delle storie che risultano disturbati, ovvero arte, secondo il formalista russo.

CONCLUSIONI E SVILUPPI FUTURI

Nello stato dell'arte degli studi di critica computazionale, la ricerca di dottorato ha riscontrato l'attuale invalso della disciplina denominata *Distant reading* di condurre analisi e ricerche sui *corpora* digitali dei testi letterari non operando la preventiva e basilare distinzione teorica tra la dimensione diegetica e la dimensione mimetica di cui la maggior parte dei testi letterari risulta, nella realtà, essere composta.

L'attività di ricerca del dottorato si è dunque indirizzata sull'obiettivo di elaborare una metodologia di ricerca capace di operare all'interno della distinzione teorica tra la dimensione diegetica e la dimensione mimetica e capace di migliorare la fase della raccolta dei dati, in modo da ottenere dei *dataset* qualitativamente migliori rispetto a quelli che solitamente vengono ottenuti seguendo l'invalso presente nella disciplina di *Distant reading*.

Il risultato dell'attività di ricerca che è stato presentato in questa tesi di dottorato è dunque una nuova metodologia computazionale elaborata per la lettura a distanza e definita "analisi dell'asse diegetico-mimetico". La nuova metodologia è stata testata, in proporzioni e con finalità diverse, su tre diversi *corpora* e sue due romanzi per un totale di 307 testi di letteratura italiana composti tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e tra la fine del Novecento e il 2020. I risultati delle ricerche hanno dimostrato che la nuova metodologia è in grado di ottenere dei dati qualitativamente migliori negli aspetti della granularità e della salienza. Nello specifico, i capitoli 3 e 4 hanno dimostrato come la nuova metodologia sia efficiente nel fornire dati qualitativamente migliori negli aspetti della granularità e della salienza. I capitoli 5 e 6, invece, hanno mostrato aspetti di versatilità della nuova metodologia, dimostrando un impiego efficace per quel che riguarda il rapporto tra il linguaggio della discriminazione e l'*agency* autoriale e, infine, l'aspetto supportivo della nuova metodologia nel mettere in relazione di corrispondenza l'interpretazione critica e il dato testuale.

Nel capitolo 3 la metodologia è stata testata sul *corpus* denominato "letteratura premiata" e composto dai 103 testi di narrativa in lingua italiana ad aver vinto i premi Strega, Campiello e Bancarella. A dispetto del volume di dati che l'aspetto linguistico scelto per la ricerca, il presente pro-futuro, ha consentito di raccogliere, la nuova metodologia è stata controbilanciata da una maggiore granularità dei dati che hanno dimostrato di essere in grado di suggerire e cogliere caratteristiche e collegamenti significativi tra le opere dei premi. Questo appare come un risultato molto incoraggiante per gli sviluppi futuri della metodologia, perché già a un

volume basso di dati sono corrisposte indicazioni significative sull'affidabilità dello strumento teorico-metodologico.

Per quel che riguarda il premio Strega, la metodologia si è dimostrata capace di distinguere o accomunare opere che, effettivamente, mostrano tratti in comune o tratti diversi rispetto alle altre. Per gli anni Ottanta e Novanta del Novecento la nuova metodologia ha colto l'identità dell'opera e l'unicità editoriale di *Ninfa plebea* (1993S) rispetto alle altre opere vincitrici nelle stesse decadi. Per le due decadi del nuovo millennio la metodologia ha indicato 5 opere in controtendenza rispetto alle altre, opere che tra loro mostrano linee comuni. Due di queste cinque opere, *Canale Mussolini* di Antonio Pennacchi (2010S) e *Resistere non serve a niente* di Walter Siti (2013S) condividono effettivamente materiale comune alla base delle loro narrazioni nelle realtà sociolinguistiche che presentano e a cui solitamente viene associata una minore vigilanza sulle forme del linguaggio. Le altre tre opere, *Caos calmo* di Sandro Veronesi (2006S), *Come Dio comanda* di Nicolò Ammaniti (2007S) e *Le otto montagne* di Paolo Cognetti (2017S) condividono una pratica di scrittura che è stata rilevata dalla critica come "scenografica", ossia una scrittura che sembra essere stata indirizzata, fin dal concepimento, nell'ottica della trasposizione audiovisiva, come poi in effetti si è verificato.

Nelle opere del premio Campiello, la maggiore granularità diegetica-mimetica offerta dalla nuova metodologia è stata capace di evidenziare specificità narratologiche proprie ed è stata capace di accomunare opere molto simili tra loro su diversi livelli. Sul versante della diegesi, la metodologia ha isolato egregiamente *Sostiene Pereira* di Tabucchi (1994C) come una narrazione che si differenzia da tutte le altre, appunto per gli elaborati livelli narratologici che presenta. Dall'altra parte, nel nuovo millennio il grafico dei dati ha riportato tre picchi corrispondenti a tre narrazioni che, effettivamente, si sono rivelate prossime in diversi aspetti. Infatti, *La barca nel bosco* di Paola Mastrocola (2004C), *L'ultimo arrivato* di Marco Balzano (2015C) e *L'arminuta* di Donatella Di Pietrantonio (2017C) sono tutte e tre narrazioni in autodiegesi condotte da pre-adolescenti e adolescenti. Ma la metodologia è stata anche capace di cogliere, in questi testi, il diverso ricorso alla narrazione simultanea tra 2004C, dove è testualmente più esteso, e 2015C, dove è effettivamente più episodico.

Sui libri premiati con il Bancarella la metodologia ha suggerito e guidato collegamenti intra-premiali e inter-premiali. È così stato possibile cogliere il collegamento interno tra i generi letterari di consumo in cui si inseriscono *La gita a Tindari* di Andrea Camilleri (2001B), *Amiche di salvataggio* di Alessandra Appiano (2003B) e *Il ladro gentiluomo* di Alessia Gazzola

(2019B): il primo un giallo, il secondo un *chick lit*, il terzo un *chick lit* ibridato di giallo. A livello inter-premiare è stato, altresì, possibile scorgere il collegamento tra *La finestra di fronte* di Oggero (2016B) e i due premi Campiello con analoghe caratteristiche del 2004C e del 2015C. I calcoli generali sui dati raccolti nei testi dei tre premi hanno suggerito il premio Bancarella come quello che ha maggiormente apprezzato, all'interno delle opere premiate, una lingua più spontanea e prossima al parlato, come in effetti si sarebbe portati a pensare per un premio dichiaratamente popolare. Dall'altra parte, i dati hanno suggerito il Campiello come il premio che maggiormente ha apprezzato la complessità narrativa all'interno delle opere a cui ha conferito il primo posto. Infine, i dati hanno suggerito che, negli anni, il premio Strega si sia posto come equidistante: tanto distante da complessità e sperimentazioni narrative quanto distante da spontaneità e sperimentazione linguistica - un dato che coincide con la realtà colta e indicata negli studi critici (cfr. § 3.5.).

Nel capitolo 4, la metodologia è stata testata sui 101 testi che compongono quello che è stato chiamato *corpus* "Andrea Camilleri", in cui ha dimostrato ulteriormente la sua efficacia nella raccolta di dati qualitativamente migliori per granularità e salienza. La granularità e la salienza diegetica-mimetica si sono dimostrate essere un valore aggiunto nei dati, grazie ai quali è possibile formulare ipotesi sulle diverse nature che la diegesi può assumere e sulle diverse caratteristiche attraverso cui la mimesi può esprimersi. La nuova metodologia ha raccolto più di 2.200 dati la cui qualità in granularità e salienza ha permesso di avanzare due diverse ipotesi - entrambe plausibili perché fortemente ancorate alla realtà dei dati - sulle caratteristiche della diegesi di uno degli scrittori più venduti nella storia d'Italia.

È stato così possibile, da una parte, collegare lo stile narrativo al profilo dell'oratore e del *cuntastorie*. In questa prospettiva, diversi aspetti della diegesi camilleriana sottolineati dai dati hanno spinto a interpretarla secondo la teoria letteraria dello *skaz* di Boris Michajlovič Ejchenbaum. È stato altresì possibile notare come, effettivamente, la diegesi intrisa e marcata di elementi orali di Camilleri sia prossima, nella costruzione sintattica, nella scelta, distribuzione e composizione delle parole al *cantastorie* di *bylina* e fiaba che aveva in mente Ejchenbaum quando ha formulato la sua teoria: un dicitore che viene dal popolo più che un narratore. Tale profilo, suggerito dai dati rispetto alla figura narrante creata da Camilleri e al suo incessante lavoro linguistico sul vigatese, sembra essere stato ulteriormente confermato dalla comparazione *data-driven*. La parte del *data-set* che è stata impiegata per svolgere una comparazione con il *corpus* narrativo di Giovanni Verga, composto da 10 romanzi e 91 novelle,

ha offerto risultati che, ancora una volta di più, inseriscono lo scrittore empedoclo nel novero dei *cuntastorie* piuttosto che nella grande tradizione letteraria girgentina e siciliana.

Dall'altra parte, è stato possibile correlare l'impiego della reduplicazione linguistica nell'autore alle altre tecniche ripetitive che si trovano nei suoi testi e, dunque, alle più generali caratteristiche della serialità letteraria. I dati sulla reduplicazione linguistica sono quindi stati interpretati come l'ultimo anello di una catena di ripetitività che si manifesta anche nelle scale letterarie superiori, come nel *syuzhet*, per cui va notato che la maggior parte delle indagini di Montalbano si risolve con espedienti simili se non del tutto uguali. Il collegamento ha raggiunto anche il *plot* delle indagini, in merito al quale la reduplicazione linguistica è apparsa essere in linea con la struttura isotopica a doppia tematica evinta dalla critica, nel caso specifico di Camilleri, e con la più generale costruzione isomorfica; un aspetto anche questo evinto dalla critica ma per la serialità più in generale. Così, i dati raccolti sulla reduplicazione linguistica altro non sarebbero che micro-componenti di un più vasto e grande macro meccanismo, atto a stabilire e ristabilire continuamente le ricorsività linguistiche e narrative a cui, chi legge, è ormai fidelizzato e costantemente si aspetta da chi narra. In questo capitolo, al di là delle possibili inferenze che è possibile avanzare di fronte a uno stesso *dataset* e grazie a questa ricchezza di stimoli, la nuova metodologia si è riconfermata capace di arricchire di aspetti qualitativi i dati già durante la loro raccolta, offrendo una granularità e una salienza diversamente persa con l'invalso non distintivo seguito negli studi di *Distant reading*.

Nel capitolo 5 la metodologia è stata di nuovo applicata sul *corpus* "Andrea Camilleri", ma con l'obiettivo diverso di far emergere l'*agency* autoriale rispetto al linguaggio discriminatorio. In questo ambito, nel rapporto tra diegesi e mimesi si sono teorizzate le condizioni necessarie affinché la valutazione critica sull'impiego del linguaggio discriminatorio nei testi letterari possa dirsi ancorata a corrispondenze effettive nei testi. Una precondizione affinché si possano ritenere validi i risultati è stata individuata nell'esaustività della produzione di un autore o una autrice. La teoria ha dunque previsto la coesistenza di tre fattori per ritenere effettiva l'*agency* autoriale rispetto a forme di linguaggio denigratorie che sono: (1) la trasversalità, ovvero un differenziale azzerato nell'asse diegetico-mimetico, i termini sono condivisi da diegesi e mimesi e quindi proverrebbero dalla terza fonte comune; (2) la coincidenza, ovvero che vi è di fondo una coincidenza tra i termini e non vi sono impieghi separati alla sola diegesi e alla sola mimesi; (3) il longitudinale, ovvero il carattere diacronico rivelato dagli impieghi, all'interno

del quale vanno prese in esame tendenze unificanti o divergenti oltre ai fattori extra testuali, come quelli storici e socio-culturali.

Con questo quadro teorico il *corpus* è stato interrogato sulla scorta di un lavoro di ricerca precedente di un'altra critica per dimostrare, contestualmente, il carattere supportivo della nuova metodologia nel fissare *relata* testo-critica, ovvero le notifiche digitali di corrispondenza tra il giudizio critico e il dato testuale. La metodologia ha permesso di fissare le fasi della diacronia dell'immagine del migrante all'interno del *corpus* e ha, contestualmente, fissato nel 2016 l'anno in cui l'*agency* autoriale sul tema muta gradazione sia linguistica sia in termini di partecipazione. Ciò è avvenuto in concomitanza del primo romanzo in cui veramente appare una riforma linguistica sull'uso del linguaggio esclusivo. La metodologia ha permesso, inoltre, di potere stabilire che tale impiego linguistico denigratorio non ha funzionalità di caratterizzazione sociolinguistica dei personaggi, ma è trasversale con il narratore. Il differenziale non ha indicato bacini linguistici differenti a cui attingerebbero personaggi e narratori, ma un bacino unico e uniforme. Infine, la metodologia ha permesso di correggere e migliorare parte dello stato dell'arte sulla tematica dei migranti all'interno *corpus*.

Nell'ultimo capitolo, la metodologia ha dimostrato la sua affidabilità e versatilità nel fissare e verificare *relata* testo-critica, l'espressione che viene usata in questa tesi per riferirsi a una notifica digitale di corrispondenza tra giudizio critico e dato testuale. L'analisi dell'asse diegetico-mimetico è stata impiegata sui primi due romanzi dello scrittore Daniele Del Giudice per dimostrare come la metodologia sia applicabile in funzione supportiva della tradizionale attività di *close reading*. È stato così possibile non solo correggere lo stato dell'arte degli studi su questi testi che, effettivamente, presentava affermazioni fuorvianti per chi vi si avvicina, ma sulla scorta dei dati ottenuti sono state anche suggerite interpretazioni singole dei due testi e un'interpretazione generale sulla scrittura narrativa che l'autore impiega nelle sue prime narrazioni. L'analisi dei dati ha suggerito di interpretare il peculiare *usus scribendi* di Del Giudice secondo la teoria dell'*ostranenie*, lo straniamento, e in relazione alla nuova realtà immateriale e tecnologia in diffusione dalla seconda metà degli anni Settanta. La diegesi dei due romanzi, SW e AO, ma anche dei due primi racconti, suggerisce che il tempo delle narrazioni venga volutamente straniato, e la disposizione dei dati nei grafici lo conferma. Infatti, sono stati trovati ben tre punti di intersezione tra la pratica di scrittura dell'autore romano trasferitosi a Venezia e la teoria elaborata da Viktor Borisovič Šklovskij e che constano: nel carattere innovativo e di sperimentazione che la scrittura di Del Giudice introduce nella

letteratura italiana all'inizio degli anni Ottanta; nel creare questa sensazione di straniamento ricorrendo alla sintassi, ovvero all'inserimento di forme laddove inattese; e, infine, nel creare così un ritmo e tempo della fruizione estetica disturbato e che invita alla riflessione sul significato formale e semantico delle narrazioni.

L'aspetto che appare importante della nuova metodologia è la possibilità di raccogliere, simultaneamente, indicazioni sulla scrittura e struttura narrative e indicazioni sugli aspetti del linguaggio e del *milieu* finzionale, a cui si aggiunge una terza componente: il fatto che le peculiarità raccolte vengono o meno rafforzate dal dato differenziale tra le due dimensioni.

La metodologia, ovviamente, necessita di ulteriori studi e future conferme con altri *corpora*, ma è già possibile intravedere linee di sviluppi futuri a cui dà base e strumenti epistemici. Uno degli sviluppi futuri della ricerca riguarda la valutazione dei dati sotto una cornice teorica arricchita dalla *Game Theory*. In questo caso si ipotizza che la scrittura diegetica e la scrittura mimetica siano due *player* per come intesi nella *Game Theory* e che il genere letterario sia la risultante dei differenti rapporti che tra essi si possono instaurare. Tali rapporti sono misurabili con analisi dei sentimenti, modellazione degli argomenti, liste di vocaboli e analisi differenziali. Infatti, una applicazione teorica della *Game Theory* al rapporto tra le scritture diegetiche e mimetiche risulta estremamente interessante per tre motivi. Il primo motivo è che negli studi letterari la *Game Theory* è stata applicata solo in ambito di scrittura mimetica, nel senso che è stata fatta la cosa più ovvia: analizzare il comportamento dei personaggi alla luce delle categorie della teoria dei giochi. Ma non è stato ipotizzato un profilo per le scritture diegetica e mimetica in quanto due *player* né un rapporto tra esse in quanto *player*²⁹⁹. Il secondo motivo è che le varie categorie teoriche previste dalla teoria dei giochi sembrano coincidere con i rapporti che sussistono tra le scritture diegetiche e mimetiche, realizzati, di solito, per differenziare generi letterari e specifiche costruzioni letterarie. Così, la categoria del gioco cooperativo sembra riflettere il rapporto tra le scritture diegetiche e mimetiche nei generi letterari del romanzo storico, della fiaba, dell'epica, dove la comunanza di interessi (la cooperazione) risiede in narrazioni nelle quali, tendenzialmente, non si avrà una delle due scritture che contraddice l'altra, piuttosto appunto appaiono coordinate a un comune fine narrativo; dall'altra parte, la

²⁹⁹ Cfr. Brams, S. J. (2011). *Game Theory and The Humanities. Bridging two Worlds*. Cambridge-London: The MIT Press, pp. 1-26.

categoria del gioco non cooperativo sembra il rapporto tra le scritture diegetiche/mimetiche nei generi letterari del *thriller* e dell'*horror*, dove il non coordinamento, lo scarto tra le due scritture è atto alla creazione della necessaria *suspense*. La categoria dei giochi ripetuti nel tempo e i loro continui *payoff* sembrano il rapporto tra le scritture diegetiche/mimetiche che connotano le serialità letterarie e i godimenti cognitivi dati dall'isomorfismo. La categoria dei giochi a informazione perfetta sembrano i tipici rapporti tra le scritture diegetiche/mimetiche delle narrazioni con narratore onnisciente; dall'altra parte, la categoria dei giochi a informazione imperfetta sembrano i tipici rapporti delle scritture diegetiche/mimetiche nelle narrazioni con narratore inattendibile. La categoria dei giochi finiti sembrano i tipici rapporti tra le scritture diegetiche/mimetiche nei generi letterari giallo e rosa. Infine, la categoria dei giochi a somma zero sono i tipici rapporti della scrittura mimetica impiegata nella tragedia, il genere letterario in cui maggiormente è stata applicata la *Game Theory*. È questo un quadro teorico-ipotetico che chiede approfondimenti, ma che già allo stadio ipotetico sembra molto promettente, anche quando si riflette sul fatto che la rivoluzione storico-letteraria del metateatro introdotta da Pirandello, in questa prospettiva, risulta appunto dall'aggiunta del nuovo *player* autoriale laddove per millenni c'era stata la sola dimensione mimetica. E anche nella narrativa le infrazioni tra realtà e finzione tipiche dei testi meta-letterari scaturiscono dall'aggiunta del nuovo *player* autoriale laddove per millenni c'erano state le sole scritture diegetiche/mimetiche. In questa ipotesi i diversi rapporti (e infrazioni) tra le scritture diegetiche e mimetiche che distinguono i generi letterari assumono l'immagine di concerti ad archi; un'immagine rafforzata dall'elemento *Game* della teoria che quando messo in azione esprime in diverse lingue il significato di "suonare" oltre che di "giocare": inglese *to play*, francese *jouer*, tedesco *spielen*, russo *играть (igrat')*. Il terzo motivo è che la *Game Theory* è nata in ambito matematico, ma ha avuto le sue migliori applicazioni proprio nelle scienze sociali prima di tutto e poi nell'evoluzionismo e nel cognitivismo, tutti ambiti teorici a cui un collegamento del *Distant reading* è sempre più atteso e necessario.

I risultati presentati in questa tesi di dottorato richiedono futuri approfondimenti poiché molto incoraggianti, in quanto sono stati ottenuti con singole costruzioni e categorie linguistiche. In alcune circostanze, le categorie hanno determinato un volume modesto di dati (come nel caso del presente pro-futuro) e malgrado un output dei dati non consistente, le evidenze suggerite dalla nuova metodologia hanno trovato forti e convincenti riscontri nelle oggettività testuali.

BIBLIOGRAFIA 1 - LETTERATURA PREMIATA

La bibliografia della letteratura premiata è divisa in tre elenchi (Strega, Campiello, Bancarella). Ogni elenco riporta le opere vincitrici del relativo premio letterario. La colonna di destra indica le abbreviazioni associate alle opere, in cui vengono indicati anno di premiazione e prima lettera del premio letterario (per esempio, **1980S** significa opera che nel **1980** ha vinto il premio Strega).

Premio Strega

Gorresio, V. (1980). <i>La vita ingenua</i> . Milano: Rizzoli.	1980S
Eco, U. (1980). <i>Il nome della rosa</i> . Milano: Bompiani.	1981S
Parise, G. (1982). <i>Sillabario n. 2</i> . Milano: Mondadori.	1982S
Pomilio, M. (1983). <i>Il natale del 1833</i> . Milano: Rusconi.	1983S
Citati, P. (1984). <i>Tolstoj</i> . Firenze: Longanesi.	1984S
Sgorlon, C. (1985). <i>L'armata dei fiumi perduti</i> . Milano: Mondadori	1985S
Bellonci, M. (1985). <i>Rinascimento privato</i> . Milano: Mondadori.	1986S
Nievo, S. (1987). <i>Le isole del paradiso</i> . Milano: Mondadori.	1987S
Bufalino, G. (1988). <i>Le menzogne della notte</i> . Milano: Bompiani.	1988S
Pontiggia, G. (1989). <i>La grande sera</i> . Milano: Mondadori.	1989S
Vassalli, S. (1990). <i>La chimera</i> . Torino: Einaudi.	1990S
Volponi, P. (1991). <i>La strada per Roma</i> . Torino: Einaudi.	1991S
Consolo, V. (1992). <i>Nottetempo, casa per casa</i> . Milano: Mondadori.	1992S
Rea, D. (1992). <i>Ninfa plebea</i> . Milano: Leonardo editore.	1993S
Montefoschi, G. (1994). <i>La casa del padre</i> . Milano: Bompiani.	1994S
Di Lascia, M. (1995). <i>Passaggio in ombra</i> . Milano: Feltrinelli.	1995S
Barbero, A. (1995). <i>Bella vita e guerra altrui di Mr. Pyle, gentiluomo</i> . Milano: Mondadori.	1996S
Magris, C. (1997). <i>Microcosmi</i> . Milano: Garzanti.	1997S
Siciliano, E. (1997). <i>I bei momenti</i> . Milano: Mondadori.	1998S
Maraini, D. (1999). <i>Buio</i> . Milano: Rizzoli.	1999S
Ferrero, E. (2000). <i>N.</i> . Torino: Einaudi.	2000S

Starnone, D. (2001). <i>Via Gemito</i> . Torino: Einaudi.	2001S
Mazzantini, M. (2001). <i>Non ti muovere</i> . Milano: Mondadori.	2002S
Mazzucco, M. G. (2003). <i>Vita</i> . Milano: Rizzoli.	2003S
Riccarelli, U. (2004). <i>Il dolore perfetto</i> . Milano: Mondadori.	2004S
Maggiani, M. (2005). <i>Il viaggiatore notturo</i> . Milano: Feltrinelli.	2005S
Veronesi, S. (2005). <i>Caos calmo</i> . Milano: Bompiani.	2006S
Ammaniti, N. (2006). <i>Come dio comanda</i> . Milano: Mondadori.	2007S
Giordano, P. (2008). <i>La solitudine dei numeri primi</i> . Milano: Mondadori.	2008S
Scarpa, T. (2008). <i>Stabat Mater</i> . Torino: Einaudi.	2009S
Pennacchi, A. (2010). <i>Canale Mussolini</i> . Milano: Mondadori.	2010S
Nesi, E. (2010). <i>Storia della mia gente</i> . Milano: Bompiani.	2011S
Piperno, A. (2012). <i>Inseparabili: il fuoco amico dei ricordi</i> . Milano: Mondolibri.	2012S
Siti, W. (2012). <i>Resistere non serve a niente</i> . Milano: Rizzoli.	2013S
Piccolo, F. (2014). <i>Il desiderio di essere come tutti</i> . Torino: Einaudi.	2014S
Lagioia, N. (2014). <i>La ferocia</i> . Torino: Einaudi.	2015S
Albinati, E. (2016). <i>La scuola cattolica</i> . Milano: Rizzoli.	2016S
Cognetti, P. (2016). <i>Le otto montagne</i> . Torino: Einaudi.	2017S
Janeczek, H. (2017). <i>La ragazza con la Leica</i> . Parma: Guanda.	2018S
Scurati, A. (2018). <i>M. Il figlio del secolo</i> . Milano: Bompiani.	2019S
Veronesi, S. (2019). <i>Il colibrì</i> . Milano: La nave di Teseo.	2020S

Premio Campiello

Arpino, G. (1980). <i>Il fratello italiano</i> . Milano: Rizzoli.	1980C
Bufalino, G. (1981). <i>Diceria dell'untore</i> . Palermo: Sellerio.	1981C
Levi, P. (1982). <i>Se non ora, quando?</i> . Torino: Einaudi.	1982C
Sgorlon, C. (1983). <i>La conchiglia di Anataj</i> . Milano: Mondadori.	1983C
Festa Campanile, P. (1983). <i>Per amore, solo per amore</i> . Milano: Bompiani.	1984C
Biondi, M. (1985). <i>Gli occhi di una donna</i> . Firenze: Longanesi.	1985C
Ongaro, A. (1986). <i>La partita</i> . Firenze: Longanesi.	1986C
Nigro, R. (1987). <i>I fuochi del Basento</i> . Milano: Rizzoli.	1987C
Loy, R. (1987). <i>Le strade di polvere</i> . Torino: Einaudi.	1988C

Duranti, F. (1988). <i>Effetti personali</i> . Milano: Rizzoli.	1989C
Maraini, D. (1990). <i>La lunga vita di Marianna Ucrìa</i> . Milano: Rizzoli.	1990C
Bossi Fedrigotti, I. (1991). <i>Di buona famiglia</i> . Milano: Longanesi.	1991C
Maldini, S. (1991). <i>La casa a Nord-Est</i> . Marsilio: Venezia.	1992C
Crovi, R. (1993). <i>La valle dei cavalieri</i> . Milano: Mondadori.	1993C
Tabucchi, A. (1994). <i>Sostiene Pereira</i> . Milano: Feltrinelli.	1994C
Maggiani, M. (1995). <i>Il coraggio del pettirosso</i> . Milano: Feltrinelli.	1995C
Bettiza, E. (1996). <i>Esilio</i> . Milano: Mondadori.	1996C
Morazzoni, M. (1997). <i>Il caso Courier</i> . Milano: Longanesi.	1997C
De Marchi, C. (1998). <i>Il talento</i> . Milano: Feltrinelli.	1998C
Rea, E. (1998). <i>Fuochi fiammanti a un'ora della notte</i> . Milano: Rizzoli.	1999C
Veronesi, S. (2000). <i>La forza del passato</i> . Milano: Bompiani.	2000C
Pontiggia, G. (2000). <i>Nati due volte</i> . Milano: Mondadori.	2001C
Scaglia, F. (2002). <i>Il custode dell'acqua</i> . Casale Monferrato: Piemme.	2002C
Santagata, M. G. (2003). <i>Il maestro dei santi pallidi</i> . Parma: Guanda.	2003C
Mastrocola, P. (2003). <i>Una barca nel bosco</i> . Parma: Guanda.	2004C
Roveredo, P. (2005). <i>Mandami a dire e altri racconti</i> . Milano: Bompiani.	2005C
Niffoi, S. (2006). <i>La vedova scalza</i> . Milano: Adelphi.	2006C
Venezia, M. (2006). <i>Mille anni che sto qui</i> . Torino: Einaudi.	2007C
Cibrario, B. (2007). <i>Rossovermiglio</i> . Milano: Feltrinelli.	2008C
Mazzantini, M. (2008). <i>Venuto al mondo</i> . Milano: Mondadori.	2009C
Murgia, M. (2009). <i>Accabadora</i> . Torino: Einaudi.	2010C
Molesini, A. (2010). <i>Non tutti i bastardi sono di Vienna</i> . Palermo: Sellerio.	2011C
Abate, C. (2012). <i>La collina del vento</i> . Milano: Mondadori.	2012C
Riccarelli, U. (2012). <i>L'amore graffia il mondo</i> . Milano: Mondadori.	2013C
Fontana, G. (2014). <i>Morte di un uomo felice</i> . Palermo: Sellerio.	2014C
Balzano, M. (2014). <i>L'ultimo arrivato</i> . Palermo: Sellerio.	2015C
Vinci, S. (2016). <i>La prima verità</i> . Torino: Einaudi.	2016C
Di Pietrantonio, D. (2017). <i>L'arminuta</i> . Torino: Einaudi.	2017C
Pastorino, R. (2018). <i>Le assaggiatrici</i> . Milano: Feltrinelli.	2018C
Tarabbia, A. (2019). <i>Madrigale senza suono</i> . Torino: Bollati Boringhieri.	2019C
Rapino, R. (2020). <i>Vita, morte e miracoli di Bonfiglio Liborio</i> . Roma: Minimum	2020C

Fax.

Premio Bancarella

Festa Campanile, P. (1985). <i>La strega innamorata</i> . Milano: Bompiani.	1986B
Eco, U. (1988). <i>Il pendolo di Foucault</i> . Milano: Bompiani.	1989B
Bevilacqua, A. (1991). <i>I sensi incantati</i> . Milano: Mondadori.	1992B
Covito, C. (1992). <i>La bruttina stagionata</i> . Milano: Bompiani.	1993B
Zecchi, S. (1995). <i>Sensualità</i> . Milano: Mondadori.	1996B
Pansa, G. (1996). <i>I nostri giori proibiti</i> . Segrate: Sperling & Kupfer.	1997B
Camilleri, A. (2000). <i>La gita a Tindari</i> . Palermo: Sellerio.	2001B
Di Somma, F. A. (2001). <i>L'uomo che curava con i fiori</i> . Casale Monferrato: Piemme.	2002B
Appiano, A. (2002). <i>Amiche di salvataggio</i> . Segrate: Sperling & Kupfer.	2003B
Carofiglio, G. (2004). <i>Il passato è una terra straniera</i> . Milano: Rizzoli.	2005B
Vitali, A. (2005). <i>La figlia del podestà</i> . Milano: Garzanti.	2006B
Manfredi, V. M. (2007). <i>L'arma perduta</i> . Milano: Mondadori.	2008B
Carrisi, D. (2009). <i>Il suggeritore</i> . Milano: Longanesi.	2009B
Corona, M. (2010). <i>La fine del mondo storto</i> . Milano: Mondadori.	2011B
Simoni, M. (2011). <i>Il mercante di libri maledetti</i> . Roma: Newton Compton.	2012B
Premoli, A. (2013). <i>Ti prego lasciami andare</i> . Roma: Newton Compton.	2013B
Marzano, M. (2013). <i>L'amore è tutto: è tutto ciò che so dell'amore</i> . Torino: Utet.	2014B
Rattaro, S. (2014). <i>Niente è come te</i> . Milano: Garzanti.	2015B
Oggero, M. (2015). <i>La ragazza di fronte</i> . Milano: Mondadori.	2016B
Strukul, M. (2016). <i>I Medici. Una dinastia al potere</i> . Roma: Newton Compton.	2017B
Gazzola, A. (2018). <i>Il ladro gentiluomo</i> . Milano: Longanesi.	2019B

BIBLIOGRAFIA 2 - INDAGINI DEL COMMISSARIO MONTALBANO

La bibliografia delle indagini del commissario Montalbano ha un unico autore, Andrea Camilleri, salvo l'opera *Acqua in bocca* che ha due autori, Andrea Camilleri e Carlo Lucarelli.

La colonna di destra indica le abbreviazioni associate alle opere.

(1994). <i>La forma dell'acqua</i> . Palermo: Sellerio.	FA
(1996a). <i>Il cane di terracotta</i> . Palermo: Sellerio.	CANT
(1996b). <i>Il ladro di merendine</i> . Palermo: Sellerio.	LM
(1997). <i>La voce del violino</i> . Palermo: Sellerio.	VV
(1999a). <i>Un mese con Montalbano</i> . Milano: Mondadori.	MM
La lettera anonima	la
L'arte della divinazione	ad
La sigla	si
Par condicio	pc
Amore	a
Una gigantessa dal sorriso gentile	gsg
Un diario del '43	d43
L'odore del diavolo	od
Il compagno di viaggio	cv
Trappola per gatti	tg
Miracoli di Trieste	mt
Icaro	i
L'avvertimento	av
Being here	bh
Il patto	p
Quello che contò Aulio Gellio	qcag
Il vecchio ladro	vl
La veggente	v
Guardie e ladri	gl
Tocco d'artista	toca
L'uomo che andava appresso ai funerali	uaaf

Una faccenda delicata	fd
Lo Yack	y
I due filosofi e il tempo	dft
Cinquanta paia di scarpe chiodate	cpsc
Il topo assassinato	topa
Un angolo di paradiso	ap
Capodanno	c
Lo scippatore	sc
Movente a doppio taglio	mdt
(1999b). <i>Gli arancini di Montalbano</i> . Milano: Mondadori.	AM
La prova generale	pg
La pòvira Maria Castellino	pmc
Il gatto e il cardellino	gc
Sostiene Pessoa	sop
Un caso di omonimia	co
Catarella risolve un caso	crc
Il gioco delle tre carte	gtc
Pezzetti di spago assolutamente inutilizzabili	psai
Referendum popolare	rp
Montalbano si rifiuta	mr
Amore e fratellanza	af
Sequestro di persona	sep
Stiamo parlando di miliardi	spm
Come fece Alice	cfa
La revisione	r
Una brava fimmina di casa	bfc
“Salvo amato...” “Livia mia...”	salm
La traduzione manzoniana	tm
Una mosca acchiappata al volo	mav
Gli arancini di Montalbano	am
(2000). <i>La gita a Tindari</i> . Palermo: Sellerio.	GT
(2001). <i>L'odore della notte</i> . Palermo: Sellerio.	ON

- (2002). *La paura di Montalbano*. Milano: Mondadori. **PM**
 Giorno di febbre **gf**
 Ferito a morte **fm**
 Un cappello pieno di pioggia **cpp**
 Il quarto segreto **qs**
 La paura di Montalbano **pm**
 Meglio lo scuro **ms**
- (2003). *Il giro di boa*. Palermo: Sellerio. **GB**
- (2004). *La pazienza del ragno*. Palermo: Sellerio. **PR**
- (2005a). *La prima indagine di Montalbano*. Milano: Mondadori. **PIM**
 Sette lunedì **sl**
 La prima indagine di Montalbano **pim**
 Ritorno alle origini **ro**
- (2005b). *La luna di carta*. Palermo: Sellerio. **LC**
- (2006a). *La vampa di agosto*. Palermo: Sellerio. **VA**
- (2006b). *Le ali della sfinge*. Palermo: Sellerio. **AS**
- (2007). *La pista di sabbia*. Palermo: Sellerio. **PS**
- (2008a). *Il campo del vasaio*. Palermo: Sellerio. **CAV**
- (2008b). La finestra sul cortile. In A. Camilleri, *Racconti di Montalbano* (pp. 477-504). Milano: Mondadori. **fc**
- (2008c). *L'età del dubbio*. Palermo: Sellerio. **ED**
- (2009). *La danza del gabbiano*. Palermo: Sellerio. **DG**
- (2010a). *La caccia al tesoro*. Palermo: Sellerio. **CACT**
- (2010b). *Acqua in bocca*. Roma: Minimum Fax. **AB**
- (2010c). *Il sorriso di Angelica*. Palermo: Sellerio. **SA**
- (2011). *Il gioco degli specchi*. Palermo: Sellerio. **GIOCS**
- (2012a). *Una lama di luce*. Palermo: Sellerio. **LL**
- (2012b). *Una voce di notte*. Palermo: Sellerio. **VN**
- (2012c). Una cena speciale. In Aa.Vv., *Capodanno in giallo* (pp. 17-54). Palermo: Sellerio. **cs**
- (2013a). *Un covo di vipere*. Palermo: Sellerio. **COV**
- (2013b). Notte di Ferragosto. In Aa.Vv., *Ferragosto in giallo* (pp. 13-50). **nf**

- Palermo: Sellerio.
- (2014a). *La piramide di fango*. Palermo: Sellerio. **PF**
- (2014b). *Morte in mare aperto*. Palermo: Sellerio. **MMA**
- La stanza numero 2 **sn2**
- Doppia indagine **di**
- Morte in mare aperto **mma**
- Il biglietto rubato **br**
- La transazione **t**
- Come voleva la prassi **cmp**
- Un'albicocca **al**
- Il ladro onesto **lo**
- (2015). *La giostra degli scambi*. Palermo: Sellerio. **GIOSS**
- (2016). *L'altro capo del filo*. Palermo: Sellerio. **ACF**
- (2017a). *La rete di protezione*. Palermo: Sellerio. **RP**
- (2017b). La calza della Befana. In Aa.Vv., *Un anno in giallo* (pp. 9-46).
Palermo: Sellerio. **cb**
- (2018a). *Il metodo Catalanotti*. Palermo: Sellerio. **MC**
- (2018b). Ventiquattr'ore di ritardo. In Aa.Vv., *Una giornata in giallo* (pp. 9-41.)
Palermo: Sellerio. **vor**
- (2019). *Il cuoco dell'Alcyon*. Palermo: Sellerio. **CA**
- (2020). *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*. Palermo: Sellerio. **RI / R**

APPENDICE 1 - DATI GRANULARITÀ *CORPUS* LETTERATURA PREMIATA

L'appendice 1 riporta tutte le occorrenze registrate nel *corpus* della letteratura premiata e discusse nel capitolo 3. Le prime tre voci riportano le *Key Words In Context* (KWIC), la quarta voce riporta le percentuali delle occorrenze sul totale delle occorrenze verbali.

1. Occorrenze Premio Strega

1980S – 4 (mimesi)

1 OGGI

romani che stavano ricomparendo pieni di baldanza da quando i tedeschi avevano preso il controllo della città: << Oggi **danno** spettacolo>> mi disse il 12 settembre. Colonne fasciste confluivano verso piazza Colonna, via del Tritone e

2 DOMANI

per via di matrimoni. Era perciò tanto più doveroso ricambiare l'invito ai missionari: <<Vogliamo avervi ospiti domani alla mensa del nostro battaglione, se vi **accontentate**. Mangeremo alla buona, da soldati>> disse il comandante del XII

miserabile. È perché voglio ripercorrere dal Nord al Sud la via che combattendo ho aperto l'anno scorso da Sud al Nord. Domani **calo** a Mogadiscio, via Neghelli>>. Potei andarci anch'io, per mia fortuna perché fu un viaggio in carovana molto bello

1 STASERA

un appello da inviare al commodoro americano Ellery Stone, rappresentante degli alleati a Roma: <<Basta che entro stasera si raccolgano centomila firme e il presidente degli Stati Uniti **annulla** il referendum. Tu ci stai, non è vero? Anche tuo

1981S – 2 (mimesi)

1 DOMANI - aggiungi comparazione con usi standard maggioritari di domani nel testo e un "benedicite" alquanto untuoso. Il mio maestro quasi non lo lasciò finire e gli parlò in tono brusco. "Sai che domani **arriva** qui l'inquisizione?" gli domandò. Salvatore non ne parve contento. Con un filo di voce chiese: "E mi?" "E tu

1 DOMATTINA

, io non esco da questa cinta prima di aver saputo. Vuole che io parta domattina? Bene, lui è il padrone di casa, ma entro domattina io **devo** sapere. Devo." "Dovete? Chi ve lo impone, ormai?" "Nessuno ci impone di sapere, Adso. Si deve, ecco tutto, anche

1982S – 4 (mimesi)

1 OGGI

movimenti del corpo. Visto l'amico più piccolo, quel maledetto giorno, gli disse poche parole tentatrici. Queste: << Oggi **andiamo** al campo d'aviazione, sono arrivati i cacciabombardieri e gli Stukas>>. Il piccolo che si chiamava Giannetto

2 DOMANI

: altro che le donne di Forte dei Marmi, altro che mare blu e trasparente di denaro, altro che le ragazze dei ricchi. << Domani **ci sposiamo**. Ora torna con me e lascia qui la macchina>> disse l'uomo, e se ne andarono in campagna tra i boschi fino a

grosse gocce di pioggia. Giannetto pensò, ma non ebbe il coraggio di dirlo all'amico: <<Sono perduto, che sarà di me? Domani mia madre mi **porta** al collegio degli orfani e allora addio tutto: addio casa, addio Beppino, addio scuola, addio

1 STAMATTINA

strofinava la faccia. Disse ai ragazzi in macchina: <<Andate avanti voi, semmai **faccio** l'auto-stop, non mi sento bene stamattina, scusatemi tutti>>. Ci furono proteste di solidarietà, con in testa Marina nella sua tuta rossa che non voleva

1983S – 0

1984S – 2 (mimesi)

2 DOMANI

di felicità, meno la felicità dell'artista>>: <<La mia carriera è la letteratura - scrivere e scrivere! A partire da domani **lavoro** tutta la mia vita, oppure **mando** tutto al diavolo: regole, religione, convenienze tutto>>. Qualche anno più

1985S – 3 (mimesi)

1 STASERA

cisterna profonda, ricominciava a versare dentro di lei una riserva senza fine di energia e di desiderio di vivere. -- Quando se ne **va**? -- chiese a Ivos. -- Stasera. -- No, domani. Domani la lascerò andare, e non dirò più una parola. -- Allora domani

2 STASERA

nel mezzo, e le loro immagini e il loro ricordo le stavano ancora a ridosso, come un'ombra che non si può abbandonare. -- Stasera non te ne **vai** come le altre volte. Stasera resti -- disse Marta. -- E domani? -- Anche domani. E ogni giorno che verrà. La

le stavano ancora a ridosso, come un'ombra che non si può abbandonare. -- Stasera non te ne vai come le altre volte. Stasera **resti** -- disse Marta. -- E domani? -- Anche domani. E ogni giorno che verrà. La faccia pensosa di Vento fu sfiorata da

1986S – 1 (mimesi)

1 STASERA

per ritornare alla contea di Suffolk, per ribadire la mia fedeltà al re Enrico Settimo, e così faranno i miei parenti. Stasera **parto**; senza sapere perché vi ho mentito e neppure so se ora mi perdonate. Mi accorgo che, contro me stesso, vi lodo assai

1987S – 8 (mimesi)

1 OGGI

subito, sapeva che era importante. <<Bene>> disse. <<Visto che è ancora mattina, diamoci da fare. **Finiamo** il giro oggi stesso e cominciamo da qui domani, se non ci sono inciampi. Diamo tutti una mano agli Antonioli che hanno il terreno più

6 DOMANI

>> fece Marechal. Era soddisfatto ma sorpreso di quella voglia di lavorare, nuova da quelle parti. <<**Cominciamo** domani , francese>> disse Gino: <<È terra nostra già da Barcellona. La spaccheremo noi.>> <<È meglio fare un piano dopo un giro

<<Bene>> disse. <<Visto che è ancora mattina, diamoci da fare. Finiamo il giro oggi stesso e **cominciamo** da qui domani , se non ci **sono** inciampi. **Diamo** tutti una mano agli Antonioli che hanno il terreno più vicino. Poi **passiamo** a far la

che l'avrebbero ucciso. Ma le armi si piegarono come banane. Così Maragano diede quel nome alla figlia. Un talismano. Domani **andiamo** da lei.>> Per tutta la notte gli alisei di sud-est continuarono la loro ballata. Dormimmo nel loro sussurro

1 DOMATTINA

a bordo del "Genil". Votano. <<Il risultato>> esclama Baudouin alla fine dello spoglio <<conferma la decisione. Domattina , 13 febbraio, **salpiamo**. Restare qui un sol giorno di più è un crimine.>> Rabardy china la testa. <<Lasciamo quel che

1988S – 0

1989S – 2 (mimesi)

2 DOMANI

di grave. Aspettiamo a preoccuparci.>> <<Aspettiamo che cosa?>> chiese Silvia. Terragni la guardò: <<**Aspettiamo** domani .>> VIII Che cosa significa aspettare Etimologicamente significa guardare verso. Ad-spectare. E' un verbo che può

anche il tono gli sembrava teatrale, di chi recita la parte più difficile, quella della sincerità. <<**Aspettiamo** fino a domani >> mormorò lei. Si era alzata, imitata da Mario, che non aveva mai parlato. Campisi li accompagnò verso la porta: <<Io

1990S – 5 (mimesi)

1 OGGI

pronunciate era aspro. <<Vai in camera mia e lavati la faccia. Nella mia catinella: è tutto pronto! Tanto io per quest' oggi non la **uso** più. Tu stai ancora dormendo, caro il mio ragazzo, e qui invece c'è bisogno di gente sveglia! Svegliami tutti:

4 DOMANI

. - Non c'è niente da fare. Andate a casa>>. E il nuovo cappellano, don Teresio, gli gridò dietro: <<Vi **aspetto** tutti domani , per la santa messa!>> <<Al primo tòcco! Mi raccomando! Tutti in chiesa!>> Quella sera nessuno riprese in mano le carte

. Sussurrò: <<Ci ho un porco di seicento libbre, giù al paese... Una gran bestia! Se mi dite che l'affare vi sta bene, domani ve lo **porto** e mi **riprendo** Antonia>>. S'accorse che la bocca dell'inquisitore s'era aperta e che anche gli occhi gli si

arrivassero... Ogni volta che passava davanti alla cella di Antonia, Taddeo le diceva qualcosa: <<Allegra, Antonia! Domani **torni** nel mondo!, Te ne vai!>> <<Ti facciamo la festa: sei contenta?>> <<Se vuoi invitare i tuoi amici Diavoli, fai pure

1991S – 17 (mimesi)

9 DOMANI

, all'inizio confusa e che poi si delineò come l'attesa della risposta sulla tesi. - Stasera è giovedì; se non **arriva** domani , non **arriva** più ed io **posso** andare a ballare tranquillo. Pensò a Ettore che aveva tutti i suoi programmi in ordine, con un

di casa sua, davanti alle tre e tre finestre, incorniciate di pietra, del primo e secondo piano del suo palazzo. <<Ma domani **vado** a ballare e poi so io che cosa **debbo** muovere>>. Aveva fame e questo lo rendeva sicuro. Entrò in casa, salutò Elena e

questi giorni decidono se vanno a lavorare in miniera. Ma il partito mi mette paura. - Anche Alberto va in miniera? - No, domani **va** a Pesaro a far l'esame di vigile del fuoco. - Sedete, gioventù, - gli gridarono dalla tavolata. - Quando emigreranno

la minestra e parlava con un somaro in rima. Il somaro capiva ma Ballamano no. - Non con le rime, se no ci **tieni** fino a domani . - Va bene, niente rima: almeno guardate, compagni, Urbino fuma. Nelle case di Santa Lucia, sotto il giuoco delle bocce

salutò dandogli la mano come non avveniva mai. Ettore gli disse: - Stasera dobbiamo andare a salutare Alberto che **parte** domani . - Va bene; è il primo, - disse Guido. - Anch'io, oggi ho fatto la domanda per una supplenza. - Dove? - Al Provveditorato:

e che non andrò a capofitto. - Va bene, - disse Ettore, - questo è ormai sicuro e non parliamone più. Io intanto **parto** domani . E allora possiamo anche andare a sentire gli odori dell'orto di Rosavienna ed a contare i rosignoli di Risciolo e poi

6 STASERA

. Il barista si accorse del suo imbarazzo e gli disse sottovoce che la Cancellieri era nella cabina che telefonava. - Stasera , **va** al cinema. Guido bevve e uscì di nuovo sotto il loggiato. Andò ad appostarsi al buio, a fianco della porta, per il

fucile accanto alla finestra>>. Incontrò Ettore e lo salutò dandogli la mano come non avveniva mai. Ettore gli disse: - Stasera **dobbiamo** andare a salutare Alberto che parte domani. - Va bene; è il primo, - disse Guido. - Anch'io, oggi ho fatto la

maestre per anni i tocca saltè el foss. Guido accettò questa frase come un altro ravvedimento del suo amico e gli disse: - Stasera **vieni** a prendermi a casa, per andare da Alberto. Scegliamo anche una bottiglia di liquore. Ettore disse di sì e si mise a

, a brillare della sua stessa qualità. - Bisogna che me ne vada, - disse forte. - No, resta, che **stiamo** insieme fino a stasera . Io **ritorno** in Urbino con te. Di fronte alla richiesta di Ettore la sua decisione si rinforzò. - No, - rispose. - Aspetta,

: - C'è la Floriana? - No, non c'è nessuno. - Dov'è andata? - E andata a Ostia, con tutta la famiglia. - Quando torna? - Stasera , **torna**. - A che ora? - Non ce lo so. Chi è lei? Sentiva la vecchia che ansimava dall'altra parte; sentiva il vuoto della

2 DOMATTINA

latte portate veleno a tutte le case. Non vi aprono nemmeno la porta e vi lasciano la bottiglia dentro la buca gattara. Domattina con il cappotto **potete** prendere a spallate le porte e buttarle giù. A voi la decisione, - e scagliò il bastone a perdersi

la loro essenza, che mi pare voglia dire la loro divinità. Ma se si abolisce quest'altro dio, allora si **possono** aprire domattina alle sei le porte dell'industria e dire agli operai: lavorate come vi pare, cercate di fare questi prodotti che servono

1992S – 4 (mimesi)

3 DOMANI

al petto. <<Silenzio!>> fece eco il servo. <<Così va bene>> concluse soddisfatto don Nené. E aggiunse: <<Peppino, domani , verso le cinque, mi **serve** la carrozza... **Vado** a Santa Barbara, **vado** personalmente a ritirare quel cuscino...>> IV La

1 DOMATTINA

finale Del bene e del male la pugna fatal... Tieni, leggi!>> disse mettendo in mano a Petro un libro. <<Ci **ritroviamo** domattina per lo sbarco.>> Petro costernato aveva visto ancora in quel vecchio la bestia indomita. La bestia dentro l'uomo che si

1993S – 18 (mimesi)

11 DOMANI

si sveglia all'alba. Senti che musica. E proprio meglio per loro che ce ne andiamo di là. Sedettero vicino in silenzio Domani che **devi** fare? Tantissime cose. Ci sono tre cavalli ammalati Ma pOI Nunziata all'acme del silenzio gli crezzò la

grossi sbadigli. Nonno, siete stanco disse Miluzza. Un'altra volta ci andremo, ma ora avete sonno, andate a dormire, domani **dovete** uscire alle quattro. Ci andremo, ci andremo, non Vi preoccupate. Quando comincia la storia di Fioravante e

che sono dei volgari e parlano in dialetto. Ma perché mi sfugge? Ha paura? Io sono una persona perbene. Non è possibile domani alle sette? insisté il caporale. Con finto dolore Miluzza rispose: Io non ho niente da sentire da nessuno... ma

sette? insisté il caporale. Con finto dolore Miluzza rispose: Io non ho niente da sentire da nessuno... ma **facciamo** domani come voi dite davanti alla chiesa del Corpo di Cristo Canticchiando, preparò la cena al nonno- canticchiando,

e m uno squallore del corpo. Sulla bicicletta lei disse: Non dire niente a nessuno. Sarei pazzo. Io ti amo... Ci **vediamo** domani alla stessa ora e allo stesso posto. L'indomani Milody fu puntuale, ma dopo dieci minuti di vana attesa era già nervoso;

ho pensato? Ora e tardi. Le cose che avremmo dovuto fare a Salerno non ce la faremmo a farle e **possiamo** benissimo farle domani . Fermiamoci direttamente a Cava. Ora è bello vederla con i negozi illuminati e la gente a passeggio. Facciamo come dite

che le piaceva cambiar casa. Le sembrava di trasferirsi in un altro paese, restando però nello stesso paese. E poi, domani , come mi hai detto **vado** da donna Titina l'Americana ma nel dir questo vennero Annuzza e Cienzo che insistettero perché

da Titina l'Americana, che le disse- Sei tu Miluzza, l'amica di Nannina? Sei una bella ragazza. Ti ha detto Nannina che domani ti **aspetto**?. La donna odorava di Coty e Miluzza fu tutta un fremito. Vaccì. Non te la fare scappare. Beata te disse

: "Mannaggia, come sono stata scema". Che piangi a fare. Ora bisogna cambiare vita. Hai cambiato casa e cambierai vita. Domani **devo** andare proprio a parlare di te a Titina l'Americana. Quando quella mattina Nannina uscì per il suo normale giro di

così a Nofi ci si può salvare Devi piegarti al pentimento pubblico, oppure, cara Miluzza, qua non c'è più posto per te... Domani alle sei **vado** dalla madre superiora suor Celeste del convento di Sant'Anna e le dico tutto e le dico che ti deve aiutare e

volta senza alcuna intermediazione di Margherita, nel reparto numero tre e le disse: Domani non venire a lavoro. Alle cinque ti **passo** a prendere per andare a Salerno. Fatti trovare pronta. Io passo, e via. E così fu. E veramente, questa

3 STASERA

pupi. Sei mai stata con Annuzza all'Opera dei pupi? No? E allora, che fate, perdetevi tempo nella strada? Ti ci porto io. Stasera **andiamo**. Stasera certamente spariranno a Cano 'e Macagna. E un fetente, un traditore, ne ha fatte di tutti i colori;

e anni. E vedessi quanta luce. E sentissi quanti pifferi, trombe e tamburriate secondo che è duello o battaglia grossa. Stasera c'è la più terribile: la rotta di Roncisvalle Il nonno parlava e parlava, concludendo in grossi sbadigli. Nonno, siete

arrestati, perché Cava era abituata a ospitare solo cavalieri e generali, nobili di grido e gentildonne. Allora, stasera ci **andiamo**. Te le faccio vedere. Peppe dal canto suo non stava nei panni. Non gli era mai capitato di avere una

1 STAMATTINA

e si corica alle sette e chi si alza alle dieci e si corica all'una di notte. Ti sei portata bene? Glielo **devo** domandare stamattina al mercato a don Peppe se ti sei portata bene. Benissimo rispose Miluzza. E quasi non fosse avvenuta una rivoluzione

2 OGGI

basta. Le bastano per farle venire la coscienza. E rivolto a Miluzza: Che vuoi? Te le sei meritate. E una prima lezione. Oggi **passa** per la federazione o ti **faccio** venire a prendere con la forza. Quando fu sicuro che avevano sbattuto la porta,

1 STANOTTE

. Rimasero nel basso Miluzza e Nannina. Che vuoi fare? chiese costei. Non hai paura di rimanere sola? Perché almeno per stanotte non **vieni** a dormire da me? Miluzza guardò il basso nero e, più per cambiare che per paura, disse: Vengo. Non poteva

1994S – 3 (mimesi)

1 OGGI

punto." Lui domandò: <<A vedere?" "Sì." "Fai bene,>> soffiando sulla tazza, commentò. <<E tu non m'**accompagni**?>> " Oggi no." <<Capisco," disse. Quindi, incurante del fatto che sua cugina, a piccoli passi, avanzava, sorreggendo tra le

2 STASERA

Appio e San Lorenzo. Quindi, gli dissi scherzando, prima che fossimo avvolti nella luce grigia della pensilina: "Se stasera **torniamo, completiamo** un anello," intendendo la circolarità del percorso compiuto quel giorno. "Un anello?" disse

1995S – 11 (mimesi)

4 OGGI

e pulendomi i piedi scalzi con le mani: "È così tardi! È meglio se non fai colazione: è quasi ora di pranzo! Lo sai che oggi **mangiamo** insieme a Sciarmano e a Marianna?". Come rispondendo a un mio pensiero Anita aggiunse: "È passato Francesco

le palpebre con un languore pieno di desiderio. "Ah! " si interrompeva di colpo. "Basta! **Abbiamo** tante cose da fare oggi ! " In quel periodo mia madre aveva stretto il legame con Giuppina che veniva a trovarci tutte le volte che poteva. Mentre

, buttandomi una maglia sulle spalle perché non prendessi freddo. "Sei sempre così studiosa! Non cade il mondo se oggi non ci **vai**... Vedrai che la scuola è chiusa e non sarà venuto nessuno... Con la voglia di lavorare che hanno tutti quanti!

le aveva scolorito i lunghi capelli, e che la treccia, un tempo spessa e corvina, non troneggiava più sul capo esile. " Oggi **viene** Tripoli," mi diceva trionfante le rare volte che quello, superbo e strafottente com'era sempre stato,

5 DOMANI

, mentre c'è la guerra e tutto il mondo va in rovina, a un certo punto pensi: "Ma sì, che importa, godiamoci la vita, tanto domani **siamo** morti!...". Ma Sciarmano era pronto a giurare che mia madre non fosse questo tipo di persona, e lui l'aveva

un bell'impacco freddo sopra agli occhi, così ti passa tutto quel rossore... Eppoi smettila di fare storie! Da domani **sei** una donna sposata come tutte le altre!" Giuppina capì dal tono che la zia si stava infuriando e che fra poco avrebbe

, è l'ostetrica del paese!...' Se fai così," si fermò lasciando che nell'aria si condensasse un silenzio drammatico, " domani tutto il paese **chiacchiera**... E chiacchiera incessantemente per un mese... forse anche due! Non vi lasceranno in pace

rossi per le lacrime e dolci, come se le parole della sorella la accarezzassero invece di colpirla. "E magari **ripartite** domani ," continuava Titina che aveva preso un abbrivio incontenibile. "E la bambina si ammalerà per la stanchezza!..."

! " disse mettendosi a fare i conti a sua volta. "Si è sentita male venerdì scorso e da allora non è più venuta... Sì, sì! Domani è una settimana." "E certo! " gli fece eco donna Peppina, atterrata da quelle notizie, e tuttavia dandosi un tono

2 STASERA

a questo complimento sincero mia madre dovette pensare al suo nuovo stato, e lo guardò con gli occhi seri. "Che **mangiate** stasera ?" domandò dopo un sospiro, mettendosi a sedere. "Non lo so," rispose Sciarmano. "Volete venire a mangiare da noi, con

con aria indifferente, nella segreta speranza di essere smentita. "Che tempo! Sarà un temporale lungo: magari stasera **piove** ancora! " Nel dire queste cose rabbriviva e andava a prendere le maglie. "La volete anche voi?" domandava ai

1996S – 10 (2 diegesi, 8 mimesi)

1 OGGI

*signore, ogni giorno ci accorgiamo di come la costituzione della Germania sia barocca e imbrogliata, e il più certo, oggi, è che il ruolo che le sarà assegnato fra i regni d'Europa **dipende** intieramente dalla benevolenza e discrezione di

7 DOMANI - sottolinea come comunque scappa benché in generale sia vigile

>> proseguì guardandoci in faccia uno dopo l'altro <<domani o dopodomani potremmo avere la rivincita.>> <<Non domani >> dichiarò Knorr a malincuore, <<perché **sono** di servizio. Ma dopodomani, con piacere.>> Suckow mi guardò per un

, col picchetto che rendeva gli onori funebri riservati ai generali.>> <<Allora>>, sorrisi, <<**potete** guardare al domani con legittima tranquillità.>> Il colonnello si strinse nelle spalle con religiosa rassegnazione; levò lo sguardo al

. <<Robert>> ha detto guardandomi bravamente negli occhi, ma con la voce che tremava. <<Ma tu **devi** proprio partire domani ?>> Le ho spiegato che il dispaccio di Londra non mi lasciava altra scelta; essa ha stretto le labbra, e ha proseguito

*più notevoli della Polonia, membro eminente del Grande Oriente di Varsavia. Il corriere per Londra non **parte** fino a domani, e prima di allora spero di apprendere qualche notizia interessante sugli avvenimenti che si preparano in questa

eco; la regina è stata la prima a romperlo. <<Ma, Altezza>>, ha osservato, <<l'ultimatum inviato a Bonaparte **scade** domani, e può darsi che in questo momento, mentre noi prendiamo il tè, i nostri bravi soldati stiano già scambiando le prime

su di sé le colpe della Prussia, e d'ora in poi tutto andrà meglio>>. <<Non lo so chi è questo Decio, ma so che la testa oggi o domani mi **scoppia!**>> Così dicendo, la donna fuggì in cucina, ed io e Goethe restammo soli. <<Ebbene, mio caro signor Pyle, che

s'intravedeva nella nebbia, a forse un miglio di distanza. <<Là sono i francesi, e sono qui davanti a noi e a Naumburg, e domani **dobbiamo** combattere una battaglia sanguinosa e decisiva. Lei non può restare qui, è assolutamente escluso.>> <<Lo

1 STASERA

<<è indisposta, e ha scritto un biglietto informando mamma che non avrebbe pranzato; ma cionondimeno l'**aspetta** stasera per la partita a carte, sicché colui che saprà avere pazienza sarà premiato.>> Ma quando, dopo essermi seduto e aver

1 DOPODOMANI

perché sono di servizio. Ma dopodomani, con piacere.>> Suckow mi guardò per un istante, poi guardò Schack. <<Neppure dopodomani >> sentenziò infine. <<**Ho** un impegno che non posso rimandare.>> <<Ebbene>> concluse Schack, <<ne riparleremo>>; e si

1997S – 1 (mimesi)

1 OGGI

complicazioni, manfrine, pasticci e dispiaceri per tutti. Bisogna che glielo dica a padre Guido, forse **viene** anche oggi, la birra gli piace e la chiesa del Sacro Cuore è a due passi. Magari lui ne tira fuori un bell'argomento per una predica

1998S – 1 (mimesi)

1 STASERA

liquida...>>. Constanze lo aveva interrotto: <<Nel nome di Dio smettila! Io non so più nulla. So che Amadé non è qui stasera. Tutto è cambiato. Beethoven porta una marsina nera. E adesso bisogna ascoltare, ma in silenzio, il secondo atto della

1999S – 6 (mimesi)

1 OGGI

che parlano. La mattina dopo vengono tirate giù dal letto dalla donna del piano di sotto: <<sveglia, ragazzine. Oggi si **lavora**. Basta poltrire! prima però vi devo lavare i capelli. Qui ci sono i caschi, c'è lo shampoo, la valigetta per il

2 DOMANI

fuori, non ti preoccupare, ti portiamo a casa. Non dire niente. Non parlare di me, per carità, tieni la bocca chiusa. Domani **torno** a prenderti. Ti fa piacere?>> Violca stringe Malek al petto. Per andare dove? con chi? e di Cate che ne sarà? ma non

la Neri che tagliava a quadretti i giornali e li sistemava nei gabinetti con la scusa che i rotoli "erano finiti". << Domani comunque le **facciamo** una flebo. Quella bambina è troppo magra, mi preoccupa.>> <<Per forza, non mangia.>> <<Da quanto

1 STAMATTINA

ricordo. Ho la memoria corta.>> <<Mi dispiace ma devo chiederle di venire in questura con me.>> <<Volentieri. Tanto stamattina non **ho** niente da fare.>> Prende le stecche e si avvia dietro la commissaria, entrando nella macchina della polizia con

1 STASERA

sua specialità era il tacchino alla birra e la pasta alla "carcerata" con acciughe, rughetta e olive nere. <<Diceva: " stasera **cucino** io". Si legava intorno alla vita il mio grembiule a fiori lilla e cominciava a tirare giù le pentole dai ganci.

1 DOMATTINA

della carta d'identità. Giacchina celeste e croce d'oro al collo.>> <<Se ha qualche novità, me lo fa sapere? Io domattina **torno** a Settevene.>> <<Anch'io ci vado. Alle otto, va bene?>> La mattina dopo, alle otto, Armida Loli e Adele Sòfia si

2000S – 3 (1 diegesi, 7 mimesi)

2 DOMANI

*, mi sono accorto che anche per me passato e presente non esistono più: resta soltanto un domani da inventare. Ma quale domani è dato a me, che non sia interamente occupato da Lui? Quale domani che sia ancora circoscritto dalle mobili pareti del

a casa sorreggendomi per le ascelle come un sacco vuoto. Al portone mi hanno consegnato a Elide. - Non si è sentito bene. Domani è esentato dal servizio, - le hanno detto. Sembrava che Elide sapesse, attendesse. Senza una parola, con l'infinita

1 STASERA

accorto che avevo usato il tono della fanciulla abbandonata che vede partire il seduttore. - Ah sì, stasera, **partiamo** stasera, adesso c'è la Messa in Duomo, dobbiamo preparare tutto, non so come faremo, ho passato la notte a bruciare documenti

2001S – 9 (mimesi)

7 DOMANI

dica: <<Eh?>>. I giorni che trascorsi a Napoli volarono. La sera buttavo giù appunti confusi e intanto pensavo: basta, domani mi **metto** alla ricerca dei Bevitori. La mattina mi svegliavo e decidevo: no, oggi voglio rivedere via Gemito, il palazzo

del trolley che schizzava di qua e di là, e aveva gridato: <<Strunzemmerd, compagni di questo cazzo, come ci **andiamo** domani a faticare, se adesso il tram lo bruciate?>>. Salii per via Carelli e poi girai a destra per via Luca Giordano. Non avevo

di facinorosi pronti alle barricate, mentre gridava: <<Strunzemmerd, compagni di questo cazzo, come ci **andiamo** domani a faticare, se adesso il tram lo bruciate?>>. Tra la folla ci mettevo tutti i suoi nemici veri e immaginari, anche Mario

, lambivo brani di conversazione: troppo calore, ci sarà un terremoto; uno scippo in piazza Carlo III; forse domani **piove**; hanno quasi ammazzato due autisti dell'Atan; 'a puzza che si sente a Porta Capuna. Poiché camminavo col naso per

di mio padre. Dissi no, con mio padre niente era mai sicuro; ma insistetti ugualmente per dare uno sguardo. <<Venga domani mattina alle nove e mezza, le **faccio** fare un giro>> mi concesse con cordialità. Sebbene martellato dal mal di testa, mi

in coma, è inutile viaggiare tutta la notte. Se esce dal coma, vuol dire che ce l'ha fatta un'altra volta e allora **andiamo** domani a salutarlo>>. Nessuno di noi credeva che fosse davvero prossimo a morire. Teneva molto ad arrivare al 2000, avrebbe

lo metteva a confronto con l'elenco dei premiati: <<La regola è: io premio te o un amico tuo oggi, tu **premi** me o un mio amico domani >>. Concludeva: <<Se resti fuori dai giri, sei fottuto>>. Ogni tanto, tra la fine degli anni sessanta e durante gli anni

2 STASERA

. <<Prego>> disse. Il caporione spiegò: <<Capo, noi per impellenti motivi politici **dobbiamo** raggiungere Roma stasera . Quindi ci servono i biglietti per il treno delle venti>>. Mio padre obiettò: <<Spiacente, ma i biglietti delle venti

autoritario: <<Che è questa storia? Devi immediatamente emettere un biglietto per il sindacalista Barradoro che stasera **ha** necessità di prendere il treno delle venti per Roma>>. Mio padre rispose: <<Siete un capostazione e come tale potete

2002S – 6 (3 diegesi, 3 mimesi)

5 DOMANI

*pece che ci tiene prigionieri. Dove sono i calzini, i pantaloni, le chiavi della macchina... ma intanto resto fermo. Domani **parto, devo** intervenire a un congresso di chirurgia oncologica, non ho nessuna voglia di andarci. Italia mi carezza un

a un paziente che avevo operato il giorno prima. Mi avvicinai al letto dell'uomo: dormiva e aveva un buon respiro. << Domani **possiamo** togliergli il drenaggio, professore?>> mi chiese la suora che mi aveva seguito nella camerata. Quando

. Elsa e già senza scarpe: <<Bella serata>>. <<Si.>> Mi alzo e raccolgo un posacenere. <<Non toccare niente, ci **pensa** domani Gianna...>> <<Butto solo le cicche, così non puzzano.>> Va in camera, si strucca, s'infilta la camicia da notte. Io

quell'abbraccio pieno di passione. Le sue scarpe sono lì, slargate dai passi. <<Buonanotte.>> <<Vai già a letto?>> << Domani **devo** alzarmi molto presto.>> Elsa mi tende una tiepida guancia oltre la spalliera del divano, la sfioro. Raffaella mi

1 OGGI

*tua sul vassoio londinese con i gatti. Inzupperete biscotti con le gambe incrociate sul tappeto come due coetanee. Oggi è una giornata speciale, si **resta** chiusi in casa, al caldo, non si cenerà. Io mangerò un po' di formaggio da solo in cucina

2003S – 12 (1 diegesi, 11 mimesi)

2 OGGI

e la cravatta di seta coi ghirigori d'oro. Perché la Ragazza italiana sparita è qui. Perché era la mia - allora. Oggi **metti** il servizio buono - ordinò alla figlia, che docilmente scivolò via. La sua unica figlia aveva le spalle strette e

, saziarli, farli felici, soddisfarli - è il nostro job, siamo qui per questo. Perché non torni domani? propone Vita. Oggi **devo** portare i signori a scegliersi i lotti. Domani sono libera. La prossima escursione è domenica, ai lotti di

4 DOMANI

nel mondo, ma che lei non ha ancora trovato il coraggio di usare. Sì, ma che razza di uomo sei se non hai fatto la cresima? un domani manco ti **puoi** sposare perché in chiesa non ti ci vogliono. Merluzzo non vuole sposarsi, sorride Vita. La gente si sposa

come si può essere anche quando non ti resta niente. Mentre si addormentava pensò: non è vero, non è successo niente - domani **mi accorgo** che è stato solo un sogno. Ragazza italiana sparita Diamante riuscì a rivedere le torri di Manhattan solo

dobbiamo accontentarli, saziarli, farli felici, soddisfarli - è il nostro job, siamo qui per questo. Perché non **torni** domani ? propone Vita. Oggi devo portare i signori a scegliersi i lotti. Domani sono libera. La prossima escursione è domenica

job, siamo qui per questo. Perché non torni domani? propone Vita. Oggi devo portare i signori a scegliersi i lotti. Domani **sono** libera. La prossima escursione è domenica, ai lotti di Huntington, Long Island. Diamante serra fra le labbra una

6 DOMATTINA

poi, dispiaciuta di non avergli detto di sì, dopotutto non le costava niente, neanche lei era figlia di Enrico Caruso. Domattina gli **dico** di sì, gli **dico** pure che suo padre lo **viene** a prendere con l'automobile quando **arriva** la primavera e lo **porta**

*nascosto un cadavere. C'è poco da fare lo schizzinoso. Ci deve dormire almeno sette mesi, su questo saccone. Siccome domattina **comincia** a lavorare all'alba, si distende. Il saccone è una specie di sistema montuoso - dai buchi spuntano

2004S – 9 (mimesi)

8 DOMANI

costa solo tre passi, e fu di fronte all'Ulisse, al quale disse con la sua voce di vecchina: <<Non piangete, padre, che domani per andare a Portale la strada è lunga e presto s'**ha** d'andare. **Vengo** io con voi, non temete, e vi **do** la mano a farvi

. Telemaco piegò in quattro il foglio, e mentre lo metteva in tasca disse: <<Va bene, mi sembri uno sveglio. **Torna** qui domani e **cerca** del Bazzini, gli parlo io stasera.>> Quindi, prima di avviarsi verso la stalla a controllare il carico per il

l'Ettore che voleva venire a prenderti a cinghiate. Questa è l'ultima volta. Ho già parlato con i tuoi genitori. Da domani **vai** a studiare in città, ché per mandare avanti l'officina ci vuole gente in gamba, laureata, che sappia dove metter le

gente in gamba, laureata, che sappia dove metter le mani e la testa. Ingegnere, contabile, avvocato, scegli tu. Ma da domani te ne **vai** dal Colle>> disse Telemaco come un comando. <<Vi ringrazio, zio, e un grazie anche ai miei per avermi lasciato

1 STASERA

, e mentre lo metteva in tasca disse: <<Va bene, mi sembri uno sveglio. Torna qui domani e cerca del Bazzini, gli **parlo** io stasera .>> Quindi, prima di avviarsi verso la stalla a controllare il carico per il Portale, andò alla porta dell'Ettore e

2005S – 1 (mimesi)

1 OGGI

mattino ormai, è meglio che ti riposi un po'." "Mi dispiace di averti tenuto sveglio, Jibril, c'è parecchio da fare oggi ." "Non importa, è sempre bene sapere qualcosa di nuovo."" "Non sono dimah Tighrizt." "Lascia perdere, alaghj, non

2006S – 25 (6 diegesi, 19 mimesi)

8 OGGI

*costosissimi che al momento sto guidando nel traffico milanese per accompagnare a scuola Claudia, mia figlia. Oggi , infatti, è il primo giorno di scuola, e Claudia **entra** in quinta elementare. Sono frastornato, stupito; le ultime due

*, al pianterreno. Ecco dove va... Torno alla macchina e chiamo Annalisa, in ufficio. Annalisa, **resto** anche oggi davanti alla scuola. Pausa. Annulla gli appuntamenti, girami le telefonate sul cellulare, vieni qui a portarmi i

ma ancora non l'hanno fatto; che glielo vada a dire, sottovoce, "Paladini **resta** davanti alla scuola di sua figlia anche oggi "; che si scateni nelle sue espressioni incredule: io posso farlo, diamine. Sono un direttore, non devo timbrare

lei devo andarci. - Ora vedo come sono messo - farfuglio. - Organizzati pure con calma - dice Barbara-o-Beatrice - Io oggi pomeriggio non **posso** venire a prendere Benedetta, ma ci vedremo più tardi in palestra. Tu ci vai, vero? Già. Anche

. Finita qui. Ti va di mangiare qualcosa? Fanno degli ottimi panini, qui al bar. - Senti, io ora **ho** un appuntamento, e oggi pomeriggio **ho** da fare fino alle otto. Però stasera vorrei portare Claudia a cena fuori, come le ho promesso. Niente in

*più Ha ragione mia figlia: il mio posto non è davanti ai giardinetti, il mio posto è in ufficio, dove probabilmente da oggi il mio posto non c'è più Volevo salutarti. Scusa, adesso potresti passarmi mio fratello, che devo dirgli una cosa?

1 STAMATTINA

*tribunale, o un Trattamento Sanitario Obbligatorio. Se fossi Enoch potrei portarlo in Africa con me... - Se non altro stamattina non **vado** in ufficio. Meno tempo ci passo, in quella gabbia di matti, meglio sto. Va sempre peggio, laggiù. Sempre peggio

13 DOMANI

scuola di mia figlia. - Ah - ripete, e fa di nuovo la sua espressione sbigottita. - Ciao, Annalisa - le dico - Ci **vediamo** domani . - A domani, dottore. Chiudo il telefonino e sento di avere fatto la cosa giusta. Dire a Claudia che sarei rimasto tutto

. - Non ha mai funzionato, Annalisa - rispondo - A pensarci bene forse non c'è nemmeno la carta. Non si **può** aspettare domani ? Un giorno in più o in meno che differenza fa? Annalisa esita, poi dice che in effetti non fa nessuna differenza, voleva

problema è capire se il mio è un ordine o una proposta che si possa discutere. - Ma no, dai, lascia stare - le dico - Li **firmo** domani . Anzi, già che ci siamo prenditi pure il pomeriggio libero. Annalisa mi ringrazia ma dice che resterà in ufficio.

. Emanò. E ti >benedico, Lara. Ti benedico per essermi stata vicina nel >momento del bisogno, come sempre. Ci **sentiamo** > domani per telefono. Al matrimonio non ci posso >venire, lo sai, ho Franceschino per tutto il weekend, E >poi mi rode il culo che

così, i gusti sono >gusti, contenta tu contenti tutti, Sean Connery è più >bello da vecchio che da giovane - ci **sentiamo** domani , >per telefono. Come se nulla fosse, perché in fondo non >è stato nulla. Come hanno detto agli astronauti qualchE >

. Tutto qui. - Tutto qui? - Tutto qui. Piuttosto, quand'è che venite a cena, tu e i bambini? - Non lo so... - **Siete** liberi domani sera? - Sì... - Allora venite domani sera. - ... - Fissato? - Va bene. Grazie... - E di che? A domani, allora. - Pietro? - Sì?

? - Non lo so, ma è strana. - No, macché strana. È normale. - Oh, tocca a me. Devo andare. - Ecco, brava. Vai. Ci **vediamo** domani . Ciao. - A domani. Ciao. Riattacco. In effetti ha ragione Marta, è stata una telefonata strana; ma è stata anche

plebe romana - Alberto Sordi che magna i macaroni - che qui a Milano viene scambiato per cattiva educazione. - E così domani **torna** a Roma? - dico io, tanto per dire qualcosa; ma lo faccio proprio nel momento in cui lui mi chiede se mi piacciono i

E chi è, questo tizio che ti invita a pranzo proprio qui? - È uno, un brav'uomo. Ha fatto degli spaghetti buonissimi. Però domani **trasloca**. Ma sei sicura che così non fai peggio? - Infatti. Ho fatto peggio. - Ecco... - Scusa. È che io virtù domestiche

*, e i bambini erano stanchi, e da un po' di giorni dormono poco, e Marta stessa con questo caldo stenta a dormire, e domani mattina **ha** un'audizione e doveva cercare di riposarsi per non essere proprio un mostro, e insomma in cinque minuti ha

telefonino. Le ho mandato una cosa. - Va bene, glielo dico. Cos'è? - È un segreto fra me e lei. - Ah. OK allora. Ci **sentiamo** domani . - Sì. Domani. - E stai tranquillo, qui è tutto sotto controllo. - D'accordo. Divertitevi. - Anche tu. E salutami Bjork.

tanta, nell'ottantasei? - Parecchia, sì. - È fantastico. Non lavora più nessuno. - Me l'immagino. Beato te. - Dai, che domani magari **nevica** anche lì. - Ma qui è diverso. Nel senso che qui si paralizza tutto lo stesso, però la gente s'incazza. - Cosa

l'ho, ma è sull'elenco. Oh, fammi sapere... - Certo. - E insomma in ufficio non ci vieni. - Non ci penso proprio. - Nemmeno domani, che **viene** Boesson? - Soprattutto domani. - Ma non hai paura che ti seghino? - Se mi segano mi segano, Marco. Non cambia

1 STASERA

. - Oh, ciao Carlo. - Come va? - Bene. Tu? - Un po' fiacco ma bene. - Dove sei? - A Roma, la metropoli equatoriale. - Già, che stasera **partecipi** ai premi di MTV. Ho letto l'intervista su "Repubblica". - Quale intervista? - Come, quale intervista. L'

1 DOMATTINA

di scatoloni, mobili smontati, poltrone impacchettate, oggetti incellofanati... - Mi scusi per il macello, ma domattina **ho** il trasloco. Torno a Roma, sa, dopo trentasei anni... Si dirige verso una tavola apparecchiata per due, proprio

1 DOPODOMANI

*scuola ha giocato a pallate di neve con i suoi compagni - maschi contro femmine. Io l'ho lasciata fare, anche se domani e dopodomani **ha** le gare e poteva farsi male; e ho lasciato anche che si sedesse in macchina tutta bagnata: non importa se sciupa la

2007S – 28 (7 diegesi, 21 mimesi)

18 DOMANI

. <<E a me cosa me ne frega se quel cane è scemo?>> riprese Rino dopo averci pensato un po' su. <<Mi ha rotto i coglioni. Io domani **devo** lavorare...>> Si avvicinò al figlio e si sedette sul bordo del letto. <<La sai una cosa che mi dà veramente fastidio

*spense la lampadina, si acquattò e attese che passasse. Aveva i lampeggianti gialli e stava spalando la neve. Forse domani non si **va** a scuola. Grande! Quando il camion si fu allontanato abbastanza, Cristiano fece gli ultimi metri e si fermò

venuto Beppe Trecca, l'assistente sociale, per il solito controllo e la casa era ridotta una merda. <<Papà, andiamo? Domani è sabato. Viene Trecca. Bisogna mettere in ordine.>> <<Altri cinque minuti. Perché non vai a giocare?>> Dal tono con

c'era quel documentario sulle balene. Sentì la voce di sua moglie che lo ringraziava. Non c'è di che... Ti va di vederci domani? (Certo.) Che ne dici se ci **vediamo** al Rouge et Noir? Ho un sacco di novità da raccontarti. (Alle quattro?) Alle quattro.

. Certo! Il camper del marito di mia cugina. Tirò fuori il cellulare e scrisse rapido: perfetto! ci si **vede** domani intorno alle 22 al campeggio bahamas. Stava per inviare l'SMS quando ci ripensò e trepidando aggiunse: ti amo. smile.

*dalla vaschetta all'ingresso dell'appartamento di sua cugina Luisa, senza dire nulla. Vabbè, e che problema c'è? Domani mattina glielo **rimetto** a posto e nessuno si accorgerà di niente. L'idea di chiedere a Ernesto se gli prestava il camper

a 'fanculo Rino, vero? A me non mi devono cagare il cazzo, non lo vogliono mica capire. L'unica cosa che mi dispiace è che domani quelli **vengono** con il quadro e io non ho i soldi. Mi dispiace da morire.>> Cercò a terra con la mano la bottiglia di Cynar

*pagliaccio scalatore, un oggetto di quel valore tutti avrebbero cercato di rubarglielo... La prima cosa che **devo** fare domani è montare una porta blindata con un mucchio di serrature. Ma intanto era senza chiavi. Sono molto stanco. Forse è meglio

! Mi scusi tantissimo.>> <<D'accordo.>> Danilo assunse un'espressione soddisfatta. <<Dammi il tuo giubbotto. Domani te lo **rendo**.>> <<Il mio giubbotto? Ma è un Avirex originale... Me lo ha reg...>> Il ragazzo doveva tenerci, al suo

.>> L'assistente sociale deglutì. <<E io starò male fino a quando non rimetterò le mie labbra sulle tue.>> <<Ti **chiamo** domani ?>> <<Certo.>> <<Ti amo.>> <<Io di più.>> Mentre l'automobile di Ida metteva la freccia a destra e imboccava la

*con i suoi amici. Cristiano Zena non capiva che cosa ci trovasse di tanto divertente in quello scherzo idiota. Da domani **devo** stare attento a come mi muovo. Si accucciò sul divano e si prese gli alluci con una mano. Tekken non me la farà passare

. Non reagiva. <<Ascoltami. Io posso venire qui solo per poco tempo ogni giorno. Quindi adesso me ne **vado** a casa e **torno** domani .>> Fece per alzarsi, ma poi ci ripensò. Si avvicinò all'orecchio di suo padre e gli disse a bassa voce: <<Lo so che non

chiamarlo tantissimo, ma non risponde né al cellulare né a casa. Tu l'hai sentito?>> <<No.>> <<Vabè. Allora ci **vediamo** domani .>> Ti devo dire un mucchio di cose. <<A domani.>> 202 Giovanni Pagani, un giovanotto alto e un po' a corto di materia

letto il foglio con gli orari?>> <<No. Ho trovato la porta aperta e ho pensato...>> <<Mi dispiace, ma deve uscire. Torni domani .>> <<Sono venuto a trovare il mio amico. Adesso me ne **vado**, non si preoccupi.>> Il medico si avvicinò. Era mezzo pelato,

*piena di tagli e ferite. Devo chiamare Cristiano e dirgli che oggi non ce la faccio ad andare a Milano. Se **possiamo** fare domani ... <<Non posso chiamarlo! Verrebbe qui... Scoprirebbe il presepè>> sospirò. Durante la notte aveva cominciato a

di cartone di Brad Pitt. Pietrolin gli diede una gomitata. <<La Guerra leggerà una poesia che ha scritto per Fabiana. E domani alle tre e mezzo **va** anche alla Vita in diretta.>> Dall'altra parte, in piedi accanto a un confessionale, c'era Tekken

8 OGGI

! si disse e fece per andarsene quando sentì un gemito che non si capiva se venisse dall'oltretomba o dal fagotto. <<No, oggi ... oggi... **vado... devo...** Danilo... Quattro...>> <<Vabè. Ci **vediamo** dopo. Scappo che perdo l'autobus.>>

nuvola bianca. <<Stanotte ho sognato che ci mangiavamo le lasagne. Non mi ricordo dove, ma erano buone. Sai che faccio? Oggi le **preparo**.>> Ma perché spara queste stronzate? si chiese Cristiano. Sapeva a malapena cucinare due uova all'occhio

odiava andare in motorino con Quattro Formaggi, che guidava come un pazzo e passava con il rosso e in più non si lavava. << Oggi **montiamo** il rostro al trattore e poi così dovremmo aver finito, giusto?>> urlò Danilo in un orecchio a Quattro Formaggi

, quindi compila con grande sincerità questo questionario. So che bevi pesante, non devi nascondermelo. Anzi, oggi **dobbiamo** fare una cosa. Un gesto simbolico davanti a tuo figlio.>> Aprì la ventiquattre e tirò fuori una bottiglia di

: <<Io sono l'Uomo delle Carogne>>. Cristiano si scostò e lo guardò negli occhi. <<Come?>> <<L'Uomo delle Carogne. Da oggi questo è il mio nuovo nome.>> Eccoci. Ha sbroccato. Rino era in coma. Danilo era morto. E Quattro Formaggi era uscito

*i denti per il freddo. Aveva la bocca secca e la lingua piena di tagli e ferite. Devo chiamare Cristiano e dirgli che oggi non ce la **faccio** ad andare a Milano. Se possiamo fare domani... <<Non posso chiamarlo! Verrebbe qui... Scoprirebbe il

2 STASERA

spuntò dal sacco a pelo sbadigliando. Il segno della zip su una guancia. <<Madonna, che schifo il pollo di ieri sera... Stasera **cucino** io... Faccio le lasagne, cosa dici?>> Cristiano lanciò il pacchetto al padre, che lo prese al volo. <<Dai, che ho

a buttare giù il Bancomat però molliamo. La polizia arriverà in pochissimo tempo.>> <<Va bene. Ma quando?>> << Stasera . Glielo **dici** tu a Danilo?>> <<No, diglielo tu.>> <<Glielo diciamo dopo. Gli facciamo una sorpresa.>> E poi rimasero in

2008S – 9 (5 diegesi, 4 mimesi)

3 OGGI

padre. Alice ingurgitò tre dita di latte bollente, che le bruciò prima la lingua, poi l'esofago e lo stomaco. <<Bene. E oggi **fai** vedere chi sei>> le disse. E chi sono?, pensò lei. Poi la spinse fuori, mummificata nella tuta da sci verde,

*la serranda, ma poi si era sentito così male che non aveva cenato e il giorno dopo l'aveva mandata a casa dicendole oggi **sei** in vacanza, non voglio nessuno fra i piedi. Alice frugò tra i fogli impilati sotto il banco, più per ingannare l'

*. Comprava gli assorbenti e poi li gettava via intatti. Nei giorni giusti respingeva Fabio al buio, dicendogli oggi non si **può**. Lui teneva lo stesso conto, di nascosto. Il segreto di Alice strisciava viscido e trasparente fra di loro,

3 DOMANI

*indicato le firme che aveva falsificato, tutte le volte che non aveva avuto voglia di entrare. Tanto alla prima ora di domani c'è la Follini, aveva detto, quella non ci vede. Viola si era messa a parlare della scuola, di quanto non le importasse

*aveva detto per stanotte mi fermo qui, come una decisione già presa, e lei aveva ribattuto per me **puoi** fermarti lì anche domani e quanto **vuoi**. Poi, una volta chiariti questi faticosi dettagli, Fabio aveva aggiunto Ali mi dispiace e lei aveva

2 STASERA

spalla di Mattia e lui l'avvertì pesante e rassicurante allo stesso tempo. <<Stavolta niente stronzate>> gli fece. << Stasera **sei** a cena da me, che c'è da festeggiare.>> Mattia sorrise appena. <<Okay>> disse. Insieme cancellarono la lavagna.

1 STANOTTE DIEGE

*, proprio come non andava a lei. Era stata una chiamata breve, nonostante i silenzi trascinati. Lui aveva detto per stanotte mi **fermo** qui, come una decisione già presa, e lei aveva ribattuto per me puoi fermarti lì anche domani e quanto vuoi. Poi,

2009S – 1 (mimesi)

1 OGGI

*che è molto più disincantato amare che essere amati. Non aspettarsi niente da nessuno. Non so che santo si **festeggia** oggi, dovremo suonare per la prima volta in pubblico i nuovi concerti di don Antonio. La chiesa è piena di teste, dall'alto

2010S – 28 (3 diegesi, 25 mimesi)

13 OGGI

era mai stato neanche quando erano nati tutti gli altri. Lui, quando la mattina vedeva la nonna che alzandosi diceva << Oggi non **vengo** in campagna>> e cominciava a mettere pentoloni d'acqua sul fuoco e a tirare fuori federe, lenzuoli e

Giolitti, un filibustiere figlio di buona donna che ti rigirava come voleva. È stato al governo tra alti e bassi - << Oggi **sto** al governo io e domani ci stai tu, però solo di nome perché sempre io comando>> - una ventina d'anni. All'inizio, nel

via. Ma un conto è che lo decido io - ovvero mia nonna - quand'è che serve davvero, un altro conto è che arrivi tu e dici: <<Da oggi in poi **devi** mettere a lavorare in campagna Tizio e Caio>>. E se a me non serve? Ti chiamo a lavorare a te - e ti debbo dare pure

oramai, faccia conto, 150 lire a sterlina. Be', lui - il Duce - dalla mattina alla sera ha detto: <<Rivaluto la lira, da oggi in poi è a quota 90, mai più di 90 lire per una sterlina>> e subito il cambio scese a meno di 86 lire per una sterlina. Come

testa - man mano che parlavano - faceva segno di sì: <<Ho capito>>. Alla fine gli ha detto: <<Tornate domani, che intanto oggi mi **do** un'occhiata in giro, ci **penso** sopra e **vedo** quello che **posso** fare>>. E il giorno dopo i miei zii sono ritornati –

che erano già due ore che si andava sbatticchiando sulle mani il mestolo della grappa: <<Ma quando **arrivano** questi oggi ?>>. <<Adesso, adesso>> faceva il capostazione, e invece non arrivavamo. Lei allora riponeva i mestoli e ordinava

e ha chiesto: <<Ma anca mì?>>. <<Anca tì, anca tì!>> ha ricominciato a strillare mia nonna: <<Terra nuova vita nuova. Da oggi in poi i Peruzzi i **va** sempre a messa la doménega>>. <<I Peruzzi?>> faceva lui: <<Ma son mì Peruzzi! Da quando in qua sei

partisse con il Barany e la compagnia <<Littoria>>. Non è che a casa dei Peruzzi uno si svegli la mattina e dica: <<Oggi me ne **vado**>>. La gente discute, ci pensa e ci ripensa, e solo alla fine si decide. E mio zio Pericle era da un pezzo – da

no!>>. La Germania nazista, invece, subito s'era messa a dirci: <<Ma come no? Voi avete ragioni da vendere, da oggi in poi **siete** amici e fratelli nostri, andate avanti che noi vi aiutiamo>>. Ora lasci perdere che poi - mentre noi

*botte. Uno solo. Non di più. Uno fa ridere e tanti fanno botte, perché uno solo ricorda comunque a tutta la compagnia che oggi è Natale e **mangi** a crepapelle, ma fa' attenzione perché la disgrazia è sempre in agguato, non c'è niente di gratis a

14 DOMANI

gli usciva a rivoli il latte dalla bocca, finché non s'è addormentato come un sasso, sulla tetta. <<Ora **dorme** fino a domani >> aveva detto allora mia nonna e l'aveva messo nella culla, e subito alle tette ci si era messo il nonno, fino a stancarsi

figlio di buona donna che ti rigirava come voleva. È stato al governo tra alti e bassi - <<Oggi sto al governo io e domani ci **stai** tu, però solo di nome perché sempre io comando>> - una ventina d'anni. All'inizio, nel 1892, quando il partito

padre?>> e tutta questa roba qua e poi - salutandosi prima di andare via ognuno per la sua strada - il Rossoni ha detto: << Domani ti **aspetto** a piazza San Sepolcro. Anzi>> e s'è rivolto agli amici di mio zio, <<venite anche voi altri>>. E il giorno dopo

sotto la guerra - lui non c'era mai andato. Gli altri partendo dicevano anche a lui: <<Vieni?>>. Ma lui: <<No>>. <<Ma domani **possiamo** morire.>> <<E moriremo>> diceva zio Temistocle. E quando però è tornato a casa in licenza e ha visto questa

la faccia dietro le sue spalle, mentre lei fronteggiava il figlio, e allora ha detto: <<Ma io la caccio, la **caccio** subito domani . In mezzo alla strada la butto. Non tèa fasso più trovar>>. <<E mì av cópo>> le ha sibilato zio Temistocle a voce bassa, e

alla porta: <<Noi siamo Santaromanachiesa e abbiamo sempre tenuto il piede almeno in due staffe, vuoi vedere che un domani **vengono** buoni anche quelli là? Sarò mica matto ad andargli a dire qualcosa>>, perché lui oltretutto - il vescovo di

minima cosa. Con la testa - man mano che parlavano - faceva segno di sì: <<Ho capito>>. Alla fine gli ha detto: <<**Tornate** domani , che intanto oggi mi do un'occhiata in giro, ci penso sopra e vedo quello che posso fare>>. E il giorno dopo i miei zii sono

*, tà-pum. Cimitero di noi soldà, forse un giorno ti vengo a trovar. Tà-pum, tà-pum, tà-pum. Tà-pum, tà-pum, tà-pum. E domani si **va** all'assalto, soldatino non farti ammazzar. Tà-pum, tà-pum, tà-pum. Tà-pum, tà-pum, tà-pum. I miei zii si sono

. Un tremolio convulso, irrefrenabile. <<Qui dobbiamo cercare di riposare>> disse al ora mio zio Adelchi, <<se no domani come **facciamo** a riportare a casa la pelle un'altra volta?>> Così si sedettero vicini stretti stretti nel fondo della

loro e l'Opera non voleva fare concorrenza ai produttori di vino dei Castelli Romani, ai velletrani - <<oppure da domani i coloni **entrano** in sciopero>>. Come sentirono <<sciopero>>, all'Opera gli venne la febbre terzana. Era proibito per

*, ma fa' attenzione perché la disgrazia è sempre in agguato, non c'è niente di gratis a questo mondo e in ogni caso da domani non è più Natale e la vita vera è quella lì, quella di domani, dolore e sacrificio, tanta fame e poco vino. Ecco a che serve

del 25 luglio. Dei cosiddetti <<congiurati>> - quando uscirono fuori - alcuni erano tranquilli e soddisfatti: << Domani ci **pensa** a tutto il re, e noi siamo di nuovo a cavallo>>. Altri - come Ciano - erano preoccupati: <<Quello ci fa arrestare

- però - se ne andarono tranquilli a casa, manco fossero usciti da una partita a poker al bar dell'angolo: <<Ci **vediamo** domani >>. Il Rossoni invece era montato in macchina: <<Voi siete matti, compari. Statemi bene>> e da piazza Venezia era

parte di là - che mia nonna s'è seduta un momento a fianco di qua, e mio nonno l'ha guardata e ha detto: <<Che dici tosa, se domani **sto** meglio e mi **alzo**, tu che dici se rivado a comprarmi un cavà?>>. <<Un cavà? Tuti i cavài che ti vól, toso, tuti i cavài

1 DOPODOMANI

chiacchierando, aveva detto che sarebbe tornato presto, era stanco, aveva bisogno di un po' di riposo: <<**Debbo** andare dopodomani a Piacenza per un processo, ma dopo torno e ci rivediamo, perché mi voglio fermare da mia mamma per un bel pezzo>>. Il

2011S – 0

2012S – 9 (mimesi)

3 OGGI

. Accompagnami. Dice sempre che vuole conoscerti.>> <<Stai scherzando, vero?>> <<No, Semi, non sto scherzando. Oggi proprio non ce la **faccio**. Ogni volta che mi abituo alla sua assenza, rivederlo è un trauma. E lui non mi rende certo la vita

voglio godermi questi ultimi mesi di scapolaggio e riversarti addosso tutte le mie paranoie. A proposito, che **fai** oggi ? Mi sono ricordato di non avertelo chiesto.>> <<Che t'importa?>> <<Te l'ho detto: non dovrebbe importarmene niente,

. Voglio coordinare i nostri orologi.>> <<E che siamo, due agenti segreti?>> <<No, dà, a parte gli scherzi, che **fai** oggi ?>> <<Cosa vuoi che faccia? Sono in studio, poi vado in tribunale. Nel pomeriggio ho un appuntamento con la Thorà. Più

5 DOMANI

maltrattarla: <<Tesoro?>> <<Mamma, che c'è?>> <<Volevo solo sapere se **hai** bisogno che ti accompagni all'aeroporto domani mattina.>> <<No, grazie. Ho l'aereo alle otto. Devo stare lì un'ora prima. Per accompagnarmi dovresti accamparti qua

inconfondibile sferraglio di chiavi che giungeva da dietro la porta di casa. <<Mamma, scusami, c'è Anna. Ci **sentiamo** domani .>> <<Sì, ricordati di mandarmi un messaggio quando atterri.>> <<Mamma, a domani.>> Guardò di nuovo l'orologio. Un'

prima di venire a Roma. Così scegliamo il colore nel weekend e io lunedì ordino tutto. Tu l'aereo per Roma ce l'**hai** domani pomeriggio alla solita ora, no? Dimmelo, perché mi sto mettendo d'accordo con tua madre su chi ti viene a prendere.>>

<<È un segreto da iniziate.>> <<Di' un po', tu non puoi proprio vivere senza segreti.>> <<Se mi prometti che ci **vediamo** domani , giuro che mi troverai molto meno introversa del solito.>> <<È un ricatto?>> <<Considerala una minaccia piena di

inventate io... Dài, promettimi che ci proverai.>> <<Ti posso promettere quello che ti pare, ma te l'ho detto che domani **devo** andare a Roma.>> <<Ma ci devi proprio andare?>> Questa domanda spiazza Samuel, e lo irrita anche un po'. A pensarci

1 STASERA

evitare di dire stronzate, almeno oggi?>> <<Che cos'ha oggi di speciale?>> <<Sono nei casini. Anzi, è un bene che stasera poi **andiamo** a cena insieme. Perché te ne voglio parlare.>> <<Chissà se esisterò ancora per cena!>> <<O la pianti e mi

2013S – 20 (1 diegesi, 19 mimesi)

3 OGGI

?>> <<Be', mille e cinquecento franchi quanto fa? duecento e qualcosa euro.>> <<Ti ho chiesto quanti soldi ci **beviamo** oggi , non allora.>> <<Ah già, bisogna calcolare l'inflazione a partire dall'ottantotto... anzi no, no no, mi stai

nipotina>> ed è vero, non hanno bisogno di porcherie per maneggiare il piacere. <<I soldi non sono importanti, perché oggi ci sono e domani non ci **sono** più... i miei amici sono persone, non conti in banca.>> <<Se c'è da sparecchiare la tavola non

bene a mutilare il mio patetico amore per te.>> <<Stendiamo un velo pietoso su quello che in me vedevi tu.>> <<Quindi oggi non si **scopa**...>> <<Se ti interessa ti do un po' di indirizzi... le mie assenze potevano anche essere una strategia, non

9 DOMANI

che non ci fa più caso, ormai s'è abituata a un figlio mostro. Tommaso invece recalcitra, si pente e fa propositi: "da domani mi **cuocio** un po' di pesce con le verdure, poi vado a dà du' calci ar campetto". In fondo gradirebbe essere come tutti, non

*che di punto in bianco venne avvicinato in palestra (faceva l'istruttore di aerobica) da un tizio che gli propose vieni domani all'indirizzo Tal dei Tali, ti **trasformiamo** in un cantante pop. Lui era pure stonato, aveva soltanto una bella

"found better, sorry" il panico t'ha innervosito la manina, t'ho visto.>> <<Scoliamoci un armagnac, vai, domani ci **concentriamo** e **recuperiamo** alla grande.>> Folco è più portato a comprare (<<ci mettiamo il quindici, queste fra un

niente, hai solo scommesso su delle curve; sono quelli che hanno creduto nella realtà che han fatto morire la gente. " Domani **telefono** e le **ordino** la Birkin di Hermès, quella di coccodrillo... così la smette di nominarmela ogni cinque minuti."

Olgiate, a proposito di un broker in odore di truffa. <<Una mano lava l'altra, per la tua amichetta mo' vediamo, **passo** domani dalle tue parti perché **devo** benedire la tivù di D'Alema, ti suono e ci andiamo a prendere un caffè>>; ma Tommaso è sceso

?>> <<Nemmeno se m'ammazzi... se vuoi, puoi avere l'esclusiva.>> <<Quanto mi costerebbe?>> <<**Possiamo** parlarne domani ?>> <<Sì, è meglio che torni a casa tua stanotte...>> (accarezzandola) <<la tua pelle mi dà fastidio.>> <<Non ho niente

4 STASERA

che fa schifo... nell'ottantotto chi me l'ha regalato lo pagò mille e cinquecento franchi... quanti soldi ci **beviamo** stasera ?>> <<Be', mille e cinquecento franchi quanto fa? duecento e qualcosa euro.>> <<Ti ho chiesto quanti soldi ci beviamo

dal pianeta dei trichechi. <<Secondo i dottori, io dovrei essere morta da cinque anni.>> <<Forse lo sei...>> <<Allora stasera **vengo** a mangiarti il cuore...>> Prima che papà Sante lo richiamasse di là, lei aveva fatto in tempo a dirgli non avere

flaianesca per pretendere che Tullio la cogliesse, e invece la gomitata era arrivata di sorpresa: <<ha ha, questa stasera la **diciamo**...>>. Un movimento brusco del braccio e tràc, il disastro: il rum era finito sui revers del tuxedo, magari

parola "rutti" si becca uno schiaffo. <<Scusate ma davvero devo scappare, **ho** appuntamento a Falconara per le quattro e stasera al porto di Ancona.>> Isabella infuriata si è chiusa in camera e non esce a salutarlo; andando in bagno Tommaso ha notato

2 STANOTTE

sul grugno d'un nemico; sfoggiava una scollatura meno invitante, un grembiulaccio da pezzente. <<M'han chiesto se stanotte **vado** a aiutarli per i cornetti...>> <<E domattina chi s'alza, Gesù?>> <<Gliel'ho promesso, mà, se li accontento c'è il

avere l'esclusiva.>> <<Quanto mi costerebbe?>> <<Possiamo parlarne domani?>> <<Sì, è meglio che **torni** a casa tua stanotte ...>> (accarezzandola) <<la tua pelle mi dà fastidio.>> <<Non ho niente da rimproverarmi.>> <<Ah, dato il

1 DOPODOMANI

è ancora un indice volatile, soggetto alle fluttuazioni. <<Fiiuuu, lo stress test è stato rimandato... meno male, dopodomani **scadono** le mie stock.>> <<Come dopodomani? non mi tornano i conti...>> <<Me le sono fatte retrodatate, Tommy, tu no?>>

1 DOMATTINA

meno invitante, un grembiulaccio da pezzente. <<M'han chiesto se stanotte vado a aiutarli per i cornetti...>> <<E domattina chi **s'alza**, Gesù?>> <<Gliel'ho promesso, mà, se li accontento c'è il caso che per quest'estate...>> <<E allora

2014S – 5 (2 diegesi, 3 mimesi)

1 OGGI

, racconta tutta la storia, spiega che i porcospini del disegno in realtà sono delle praline, e dice: avevo ragione, oggi lo **prendiamo**. Il commissario, che ha sempre ritenuto Matthài il suo uomo migliore, deve ammettere che la storia è

2 DOMANI

il foglio con la richiesta di petizione a Tomàs, che è imbarazzato, esita, cerca di prendere tempo, ma tempo non c'è: domani il testo **deve** essere consegnato. Di fronte a lui ci sono suo figlio e il redattore; lo guardano; hanno appena detto che

sedute e in piedi che li ascoltavano. Noi girammo e chiacchierammo fino allo sfinimento. Poi dissi: <<Ci **vediamo** domani mattina sotto casa mia>>. Ero uno dei pochissimi che era tornato a casa. Quando mia madre seppe che i miei amici

1 STAMATTINA

*in una sorta di perfezione spirituale - definisce con una frase, in modo didascalico, quello che è successo. Se, come stamattina, nostro figlio prendendo la tazza **fa** cadere il latte a terra inondando il pavimento, e io mi **arrabbio**; lei dice soltanto

1 STANOTTE

*, davanti al mondo, che stava dicendo ai presidenti dei Paesi più importanti: che serata frizzantina, attenti che stanotte si **scopa**. E la questione delle scopate, in seguito, sarà una parte non irrilevante della vita privata e pubblica - della

2015S – 8 (1 diegesi, 7 mimesi)

1 OGGI

*telefona in caserma. Un ragazzo con la voce da castrato le dice di rispondere dall'ufficio maggioranza. La informa che oggi non è possibile parlare con i soldati di leva, ma poi (come fosse la logica conseguenza di ciò che ha appena detto) le

1 STANOTTE

. 10 retweet 2 preferiti @pablito82: @ClaraSalvemini Dovrebbe essere il contrario. @ClaraSalvemini: @pablito82 Stanotte ogni cosa è possibile. 19 retweet 10 preferiti - Il medico legale si chiama Gennaro Lopez e ha una fama pessima, - disse

1 DOMANI

mossa, pensa Clara mentre Giannelli, dopo averle quasi sfiorato una guancia, fa un passo indietro e dice: - Ci **vediamo** domani . Non è chiaro come la tanica di benzina sia comparsa in casa. Nascosta da una settimana nel mio armadio, pensa Clara.

3 STASERA

, - eravate più lente del solito, no? Voglio dire... gli schemi. - In che senso? - fece Clara perplessa. - Tuo fratello. Stasera secondo me è più contento se lo **lasciamo** per i fatti suoi. Perché, senti... - e senza che la frase fosse terminata capì di

un'ora prima della chiusura, si metteva a lavorare di cyclette, e come io ero a portata d'orecchio sussurrava: << Stasera **ceno** con Alberto>>. Il mio cervello doveva solo elaborare l'informazione. Dovevo controllarmi per non mettermi a

1 DOMATTINA

la raggiunse, la trovò che affettava le patate sul tagliere. - Senti, ho un mal di testa terribile. Ne **parliamo** con calma domattina . Lo indisponeva venire escluso sul più bello dalle faccende di famiglia. Lo riempiva di un malumore che aumentò non

1 DOPODOMANI

consegnare i fogli. Diede una scorsa a incipit, parte centrale e ultime tre righe. - Va bene, - disse, - lo **mettiamo** per dopodomani . Ripensandoci adesso, era incredibile come - avendo a che fare con lui, e successivamente con sua sorella - non si fosse

2016S – 6 (3 diegesi, 3 mimesi)

5 DOMANI

, le nostre inadempienze e le nostre bugie non hanno fatto crollare un palazzo, e gli spiccioli rubati dal cassetto, domani , volendo, **possiamo** rimetterceli senza che nessuno si accorga di niente. E infatti questo succede quasi sempre: noi

. È per questo che sono giuste, perché ce ne sono altre uguali a loro. Non abbiamo mica finito. **Possiamo** ricominciare domani . Daccapo. Daccapo?! Non hai voglia? Io non credo che mi piacciono più di tanto. Non ti piacciono chi, loro due? Le donne.

*qui, dunque, perché questo saluto teatrale, questa cerimonia di addio? Forse perché in galera non si sa mai, magari domani ti **trasferiscono**, o ti **mandano** al processo, ti scarcerano, oppure... Una certa prudenza suggerisce di non dare nessun

*E ci strizzò un occhio. <<Quello semmai vene dopo.>> Siamo tornati in quella chiesa perché oggi si festeggia la Santa e domani F. **entra** in ospedale. Ci siamo andati a pregare. A cosa serve questa attività, non saprei, ma come in molti casi analoghi

1 STASERA

, i "quando sarai grande", gli "impara a stare al posto tuo", i "non ti permetto di usare questo tono con me", i "che **danno** stasera in tv?", i "ce la faremo, cara", "lasciatemi in pace", "sono stufo di ripeterlo mille volte", "che ne dite di un uovo à la

2017S – 10 (mimesi)

8 OGGI

ghiacciaio c'è stato? - No. Mai avuta l'occasione. Ma mi sarebbe piaciuto, - ammise lo zio di Bruno. - Io penso di andar su domani , - disse mio padre. - **Porto** il ragazzo a pestare un po' di neve. Se per lei va bene, **posso** portare anche il suo. Ecco dove

la pendenza e l'attrito. Si fa prima a fare una prova. - E come? - Ah, questo è facile. Vedi quei crepacci là in alto? Domani **andiamo** su, **buttiamo** dentro una monetina e poi ci **sediamo** sul torrente ad aspettare che arrivi. Mio padre rise. Bruno

più alcun segreto. - La pancia come va? - mi chiese. - Abbastanza bene. - E le gambe? - Quelle benissimo. - Ottimo. Allora domani ci **divertiamo**. Mio padre sollevò il bicchiere. Lo feci anch'io, assaggiai il vino e sentii che mi piaceva. Mentre lo

. Ho baciato due ragazze in una sera sola. Invece gli dissi che sarei tornato a Grana a piedi. - Sei sicuro? - Sì, è che domani **parto**, mi va di camminare. - Giusto. Allora ciao. Era il mio rito di fine estate: un ultimo giro da solo per salutare la

pronunciare da Bruno mi fece piacere, anche se a volte mi pareva che avessimo conosciuto due persone diverse. - Domani **tiriamo** su i travi? - chiesi. - Prima bisogna tagliarli a misura. E fare la sagoma per la staffa. Per issarli ci vorrà il

2 OGGI

, e ora aveva di nuovo l'aspetto di un bel giardino. - Non metti il filo? - chiese sua madre. - Il filo domani, - disse lui. - Oggi le **lascio** far festa. - Ma rovinano l'erba, - protestò lei. - Ma no, - disse Bruno. - Non rovinano niente, non ti

appena. - Non mangi? - mi chiese, sconsolato. - È troppo forte per me, - risposi. Allontanai il piatto e aggiunsi: - Oggi **scendo**. Ho un po' di cose di lavoro da sistemare. Magari torno a salutarti prima di partire. - Sì, certo, - disse Bruno,

2018S – 6 (1 diegesi, 5 mimesi)

3 OGGI

. E mentre lei continuava a illustrargli la perfetta ragionevolezza dei suoi sogni (<<non sono cose che si **fanno** dall' oggi al domani>>), a Willy era tornato in mente un dettaglio delle loro ripetizioni all'École normale, a cui, già

*j'arrive tout de suite>>, da buon garzone di bottega che non può lasciare un lavoro già iniziato, e non aggiunge altro. Oggi però, quando **compare**, non ha le mani umidicce come al solito. Appena la vede le porge una rivista illustrata. <<

>> Ruth, sollevata, torna allo scaffale dei negativi, e Csiki, invece di immergersi nel laboratorio, la segue. <<Capa oggi non **passa**. C'è Kati Horna in albergo. Le ho raccomandato di non muoversi finché si sveglia, così è sicura di trovarlo.>>

3 DOMANI

>> aveva detto, <<più una stupida nausea che non mi passa.>> <<Magari dovresti andare da un medico.>> <<Infatti. Domani **vado**.>> Ruth era rientrata nel pomeriggio e aveva trovato Gerda già a casa: struccata e pallida, ma con gli occhi accesi

sta dirigendo verso l'ingresso con i suoi balzi da cameriere di un caffè turistico. <<Devo scappare a fare le consegne. Domani ci **vediamo**?>> <<Certo, e anche i prossimi giorni. Il '36 l'ho finito e sto andando avanti, ti prometto che prima di

finché vivo...>> Nella foga di scacciare l'ingratitude, la voce del fratello è scomparsa. Cornell Capa si dice << domani ci **ripenso**>>, si aggiusta la coperta e si riaddormenta. Discendenti dello stesso verbo, <<rinvenire>> e <<inventare

2019S – 14 (9 diegesi, 5 mimesi)

10 DOMANI

*. "Ma come, fino a ieri dicevi che mai ti saresti candidato a questa buffonata delle elezioni!?" Sì, certo, ieri... Ma domani è un altro giorno. Gabriele D'Annunzio Fiume, 24 ottobre 1919 I marinai del piroscampo Persia, salpato da La Spezia,

*di un corteo di circa tremila persone. Di questi tempi le cose si muovono in fretta: si entra oggi in carcere e si **esce** domani in trionfo. Benito Mussolini Milano, 23-27 marzo 1921 Sono le ventitré, è quasi ora di andarsene a dormire per i bravi

*è la guerra al terrorismo. L'articolo per il giorno dopo è già pronto. E anche quello per il giorno dopo ancora. Da domani ci si **candida** a governare la nazione. Il corteo funebre si svolge il lunedì di Pasqua. Sono trascorsi cinque giorni

* , un partito-milizia. Anche una cosa del genere, d'accordo, non si è mai vista ma i tempi sono nuovi, incerti, il domani è misterioso e impensato. Lui, il Duce tornato gregario, si prepara, intanto. Si prepara al salto nel buio alzando la

Aldo Finzi subentra a Cesare Rossi. Sono le due e quarantacinque. Allude alle dimissioni del gabinetto Facta. Milano - Domani è certo il trapasso? Roma - Io credo di sì. Milano - Va bene, va bene. Roma - Quanto a noi, non dobbiamo recedere di un passo.

. Io posso anche comunicare questo a nome tuo? Mussolini - Aspetta prima... Sentiamo quello che dice Lusignoli... domani **vediamo** di riparlarci. Bianchi - Va bene. Mussolini - Così perché tu possa essere a giorno di tutto il movimento, ti dirò

si riprende. Federzoni - Ma siamo d'accordo, non c'è dubbio. Ma bisogna evitare una situazione d'armistizio. Entro domani sera io personalmente mi **impegno** di ottenere quello che desideri. Mussolini riattacca il ricevitore. Esce dalla

*squadristi venissero caricati a forza sui treni. Roma doveva essere sgombrata, l'Italia normalizzata. Domani è un altro giorno. Ora, nella sua stanza all'Hotel Londra, il Duce del fascismo si allunga sulla poltrona, sgranchisce

*. Chiudete gli occhi, fate bei sogni, sogni di grandezza, di potenza mediterranea, sognate pure il domani, perché il domani ci **attende** e noi lo stiamo raggiungendo, perché il nuovo anno comincia nel suo nome, nel nome di Benito Mussolini, l'

*degli interni." Italo Balbo Inizio ottobre 1923 La massa è gregge, il secolo della democrazia è finito, la massa non **ha** domani . Le direttive del Duce sono chiare. Gli individui, lasciati a loro stessi, si agglutinano in una gelatina d'istinti

3 STASERA

*le sorprese. Alza il ricevitore del telefono e chiede alla segretaria che gli riservi un palchetto al Manzoni. Stasera **danno** Il cigno di Ferenc Molnár, un dramma di cui si fa un gran parlare. Ci andrà in compagnia della signora Sarfatti. "

un rifugio domestico nell'occhio del ciclone, dubitare di se stesso: "Pare che la tragedia-farsa sia finita... Stasera solo **ripartono** i treni e se potessi verrei io per vederti prima, per consigliarci poi. Di fronte ai sommovimenti, che io

*vuota. Se dalla piazza salisse a pistole spianate un vendicatore di Matteotti, non troverebbe nessuno a fermarlo. Per stasera si **attende** il ritorno del re nella capitale, il Paese e Mussolini sono di nuovo nelle sue mani. Il Duce aspetta da solo, in

1 DOMATTINA

ai funzionari il permesso di andare a dormire. "Tanto siamo dimissionari," aveva detto, "c'è la crisi. Ci **rivediamo** domattina ." Il direttore generale di pubblica sicurezza si era detto dello stesso avviso. "Tanto" aveva aggiunto "in ogni caso,

2020S – 14 (mimesi)

2 OGGI

e il giovedì, alle tre e un quarto, come sempre, io vado a prendere Adele a scuola perché Marina deve venire da lei. Anche oggi pomeriggio **devo** andarci. - Che menta a lei non mi sorprende affatto, dottor Carrera. Il problema è che ha mentito anche a

e dato e dato, e se una volta mi chiedi una cosa, anche enorme come questa, io te la darò. Scusami, per ieri. Dimentica. Oggi è oggi, e **sono** a tua disposizione. Tra qualche giorno sarò di nuovo da te. Mi sono sospesa dal programma e mi dedicherò a te

3 STASERA

? 16:50 Eh, non bene, purtroppo. Naufragio anche qui. Ho bisogno di chiederle consigli 16:51 Mi dispiace. Se mi **chiama** stasera **sono** a sua disposizione 16:51 Grazie, dottore. A più tardi 16:52 Arrivederci. A dopo 16:54 Mascherina (2012) - Pronto?

che si porta appresso è compatibile con gli esiti di qualunque malattia. - Dammi retta - ripete - È meglio se non **giochi**, stasera . Tuttavia, proprio a causa dell'apparente difficoltà che deve superare, sembra pronunciare le parole più

7 DOMANI

di fare come se non le avessi mai scritto. Diversamente, la pregherei di indicarmi un'ora nella quale **posso** chiamarla, domani o quando preferisce, perché avrei bisogno di parlare con lei 20:45 Può chiamarmi domani mattina verso le 9,30, ma a una

nella quale posso chiamarla, domani o quando preferisce, perché avrei bisogno di parlare con lei 20:45 **Può** chiamarmi domani mattina verso le 9,30, ma a una condizione 20:49 Quale condizione? 20:49 Che ritiri immediatamente quel "mi" davanti

c'è sempre, con l'hot spot che scoppia e i superstiti del naufragio tutti ancora qui. Ma se lei mi dà i riferimenti, io domani **riprendo** l'aereo, **vado** a Palermo, poi **vado** a Monaco e **parlo** con queste persone. Nessun incarico potrebbe essere più

è peggiore del segnale Internet. Prima lo fa, prima parto. - Lo faccio subito, dottor Carradori. - Bravo. E io **parto** domani . - Grazie davvero. - Ha fatto la cosa giusta a chiamarmi, sa? - Me ne sto accorgendo. - E questo significa che lei questa

1 INDOMANI

se andare o no, ieri sera. A quel punto uno che fa, secondo lei? - Che fa? - Prende e va via, ecco che fa. E poi, con calma, l' indomani , **cerca** di capire come stanno le cose. Giusto? - Giusto. - **Cerca** di capire se è vero o no che il suo compagno di doppio ha

1 DOMATTINA

di seguirlo. - Mi raccomando. E mi mandi per sms i nomi e i recapiti delle persone che devo contattare in Germania, così io domattina **parto**. - Questo mi tocca il cuore, dottor Carradori. Davvero. - Come le dicevo, è il mio lavoro. - Infatti ho intenzione

2. Occorrenze premio Campiello

1980C – 14 (mimesi)

10 DOMANI

strade sono velluto. Se non abbiamo montagne da scalare e voi mi dite la strada così liscia, **posso** accompagnarvi fino a domani a mezzogiorno. voi. Quale nuvola ti avrà sputato, avrebbe volentieri chiesto Botero, ma tacque. -- Dieci minuti all'

dal ginocchio ferito. -- Vada a cantare in un altro cortile, -- quegli occhi di tassista si socchiusero, attenti. -- Domani la **denuncio**, -- ripeteva Botero. -- Ma sì. Domani mi denuncia poi andiamo tutti allo zoo a raddrizzare banane con le

cortile, -- quegli occhi di tassista si socchiusero, attenti. -- Domani la denuncio, -- ripeteva Botero. -- Ma sì. Domani mi **denuncia** poi **andiamo** tutti allo zoo a raddrizzare banane con le scimmie. -- Barbarie, -- si confuse Botero. Avrebbe

non m'intendo, annusava Cardoso: -- Al paese mio, una volta, sapevo. Mi bastava guardare una foglia per scommettere: domani **piove**. Poi ho perduto il mestiere Campagnolo. Botero tacque, pur sapendo di peccare. Squittii rapidi crepitarono

col pollice verso il maestro Botero. -- O santa vergine, -- sbigottì costui. -- Carte da cento. Per quella moneta. Voi domani me la **cercate**, saprete voi dove. Ho fatto bene a confidarmi.. Siete voi l'unica grazia ricevuta in tutta la malasorte

, oggi. L'eccellenza ha il mal di capo. E m'ha dato ordine: non v'è trippa per gatti, oggi. Parole sue precise. **Tornate** domani . Con occhi d'antracite soppesava Carlo Botero, figura troppo diversa, lì sulla panca. -- Domani potrei stare all'

, non ci faremo certo degli amici. -- Quello è lupo e io lo sparo, -- ruggì Cardoso. -- Già. Poi ce ne **andiamo**, per tornare domani . E con quale faccia? Lasci perdere le idee di tirassegno, -- rifletteva Botero: -- Mica siamo venuti qui per far fuori

tipo molto riservato, Stalin. Non gli piace che i giorni escano dai binari. È l'ultima creatura amante dell'ordine. -- Domani è domenica. Porti alla pastura quel tuo orso da balcone o vai a spassartela? -- domandò la donna, ritrovando il dialetto

funerali in un anno. Ma già. Indifferente, Cardoso ribollì nella sua tosse. -- **Devo** ricordarmi di comperare il caffè, domani , -- fu il sospiro del maestro. -- Lo fate buono, -- ebbe in approvazione da Cardoso. -- O sì. Sempre stato maniaco della

1 OGGI

da un angolo all'altro della bocca, fino a inumidirla. La dovette gettare. La pestò col piede. -- **Pago** io il mangiare, oggi , aveva bofonchiato Cardoso. -- Ah? Già. Se si riapre lo stomaco, -- rispose Botero, cercando un qualche aggancio per

1 STANOTTE

nera andava e veniva per la terrazza e i talloni rosei nudi sembravano covare nodi luminosi. -- Non mi dirà che anche stanotte si **mette** in giro per esplorazioni, -- domandò Botero, al caffè. Cardoso gli rispose con un cenno. -- Faccia un po' come le

1 STASERA

non riusciva a districare le mani annodate dietro la schiena. -- Ma già, -- disse, odiandosi. -- Vi **fate** spaghetti, stasera ? -- e Cardoso tentò di sorridere. -- Oh. Il mangiare. Per quello che conta, -- fu il borbottio di Botero. -- Meglio che

1 STAMATTINA

strofinando il rubinetto dell'acquaio. -- Calma, maresciallo, -- Io ammoni sottovoce Botero: -- Non **esco** nemmeno, stamattina . Coscia di pollo: nisba. Tonno e pomodori nel menu. Avrai il tuo tonno all'ora giusta. Se non ti va, telefona a Mosca. Ma

1981C – 3 (mimesi)

1 DOMANI

morte, come diceva Marta? <<Credi agli occhi soltanto>> mi risposi in silenzio. <<E a questi uomini, se ti salvi, **cerca** domani di somigliare>>. Ma sapevo che non l'avrei fatto. Quando un'ultima unghia di luce si fu spenta e il volume della notte ci

1 STANOTTE

. Oppure: <<Perché non rispondi quando ti parliamo, perché non vieni alla sezione stasera, perché non **vieni** a serenare stanotte ?>>. Smisi di vederli, li barattai con una banda di giovani ladri, con un dolcissimo ubbriaco, con loro mi piacque

1 STASERA

tutto il giorno, come sei cambiato>>. Oppure: <<Perché non rispondi quando ti parliamo, perché non **vieni** alla sezione stasera , perché non vieni a serenare stanotte?>>. Smisi di vederli, li barattai con una banda di giovani ladri, con un

1982C – 11 (mimesi)

8 DOMANI

ospiti. Non penso che vogliate continuare subito il vostro cammino; fermatevi qui, fate i vostri piani, e **ripartite** domani più tranquilli. Sempre che non abbiate ragioni di avere fretta. Dividerete la mia giornata: voi vi riposerete, e io per

perché aveva parlato in polacco, ma gli avevano dato solo uova e pane chiedendo un prezzo esorbitante. - Per oggi e per domani ce n'è abbastanza, e poi vedremo, - disse Gedale. - Vedremo quale strategia seguire. Si era levato il vento, e sembrava

l'oggetto di cui si parla ripetendolo distorto: - kòscher-schmòscher, io se avessi una lepre la mangerei. Anzi, domani **metto** su qualche trappola. Da ragazzo ero bravo per le trappole; bisogna che mi rifaccia la mano. Piotr stava a sentire a

è il mulino, - disse il sindaco, - e pare che funzioni. Falci ce ne sono, quelle ce le hanno lasciate. **Potete** incominciare domani . Andarono a mietere tutti gli uomini di Blizna e di Ružany, e in più Arié, Dov, Line e Ròkhele Nera, a cui si aggiunse Piotr

Nera; per l'altra Ròkhele, Line e Bella erano troppo grandi. Pavel fece tacere il brusio: - Niente, non ha importanza, domani le **cambio** o ne **porto** delle altre. Ho altro da dirvi, ho trovato un camion! - Lo hai comperato? - chiese Isidor. No, non lo

di gente che va e viene, proprio stamattina ho visto due ragazzi che si portavano via una motocicletta. Chi **viene** con me domani mattina? Avrebbero voluto andare tutti, se non altro per il diversivo. Line ed Arié fecero sapere che avevano guidato

si diresse lentissimo verso il fondo del campo, lungo una corsia sgombra. - Non sperare che io cambi marcia. **Cambio** poi domani : per oggi andiamo avanti così. Il camion navigò fino al fossato, si inclinò in avanti e puntò maestosamente verso il

2 OGGI

Leonid, come se lo vedesse per la prima volta: - E voi due, da dove saltate fuori? Russi? Proprio russi non mi sembrate; ma oggi ci **passiamo** su, anche se avete sfasciato la radio, perché oggi è un giorno di festa - . Mendel disse a Leonid: - Vedremo

lentissimo verso il fondo del campo, lungo una corsia sgombra. - Non sperare che io cambi marcia. Cambio poi domani: per oggi **andiamo** avanti così. Il camion navigò fino al fossato, si inclinò in avanti e puntò maestosamente verso il cielo. -

1 STANOTTE

a diciassette anni? - Forse non è giusto diventare padri mai, - disse Mendel. - Taci, Mendel. Scaccia questi pensieri. Stanotte **deve** nascere un bambino. - Tu credi che i nostri pensieri lo possano toccare? Farlo nascere diverso? - Chi sa? - disse

1983C – 1 (mimesi)

1 DOMANI

. Immaginano grandi imprese, ma non viene mai il giorno in cui cominciano a metterci mano. Tutto qui **viene** rimandato al domani , perché mettersi a lavorare davvero li spaventa, e minaccia di costringerli al risveglio. Tutti in Russia sentono l'

1984C – 4 (1 diegesi, 3 mimesi)

2 DOMANI

soltanto tavole e assi di legno, rivelava in lui il vero artigiano. "E poi," concluse Giuseppe, "i soldi oggi ci sono e domani non ci **sono**, ma l'arte resta, non ti pare?" "Scendemmo; lui si ritirò in una stanza, dove avrebbe dormito con altri due

*, piantando un palo al cancello che si apre nel muretto del cortile e appendendovi come insegna una vecchia scure. Domani s'**incomincia**. Il primo cliente capita il giorno stesso, prima che faccia sera: è Maria. Entra in cortile e si affaccia a

1 OGGI

, chiede incoraggiamento: "Tu, che dici?" "La bambina non ha dubbi: "Oh, sì, resta. Qui si sta bene. C'è molto miele. Oggi a casa mia **mangiamo** la coda di montone. C'è anche molto legno, alberi grandissimi sulle colline. Giuseppe promette: "

1 STASERA

, risolve tutto a pugni. Suggesto a Giuseppe di star lontano dalla casa di Tamar, almeno per qualche tempo. " Stasera ci **devo** andare, ' sostiene, "se non altro per avvertirla. "Posso Andarci io." Giuseppe mi guarda con un sorriso, che

1985C – 4 (mimesi)

2 OGGI

impose silenzio alla sequela dei << dimmi di sì >> e scosse il capo in segno di diniego. << No, cara sorellina >>, disse. << Oggi la bambina asinella **rimane** a casa. Si studia. Si finisce il libro francese e si impara a memoria la poesia. Anche questo

cosa ha escogitato ancora il tuo fervido cervello, visto che fuma? >> << Un'idea molto semplice, Maria. Con le nozze di oggi la povera Emma Lucini **rimane** sola in casa. Completamente zitella, a ventiquattro anni... Ti prego: non dirmi che sono

2 DOMANI

, tutto coperto di polvere... Ma come mai sei a piedi? Dove hai lasciato il cavallo? >> << Da Marco, sorellina. Domani **viene** il maniscalco a vedere Melampo e voglio che dia un'occhiata anche ai ferri di Bixio. Tanto, se è vicino a Melampo,

siete al sicuro nel bosco, fate saltare tutto. Sarà un bel fuoco di artificio. In culo alla balena, ragazzi. Vi **aspetto** domani al comando. >> << Agli ordini, signor colonnello, ma non so se le condizioni del tempo... >> << Le condizioni del tempo

1986C – 5 (mimesi)

1 DOMANI

della chiesa. <<Non abbiamo tempo da perdere. Devo consegnare i soldi a Teresa Bosco stasera perché la visita è per domani mattina. Non so ancora a che ora ma credo che sarà entro mezzodì. Il barone dal Moro arriva oggi nel primo pomeriggio e io

1 OGGI

perché la visita è per domani mattina. Non so ancora a che ora ma credo che sarà entro mezzodì. Il barone dal Moro **arriva** oggi nel primo pomeriggio e io per allora dovrò essere a casa.>> Avevamo appena messo piede nella piazza che circonda la

1 STASERA

la mano e mi guidò verso l'uscita della chiesa. <<Non abbiamo tempo da perdere. **Devo** consegnare i soldi a Teresa Bosco stasera perché la visita è per domani mattina. Non so ancora a che ora ma credo che sarà entro mezzodì. Il barone dal Moro arriva

2 STANOTTE

il confine.>> Fece un cenno con la testa. <<Sì, ma non questa notte. Non porto di là mai più di due persone alla volta. E stanotte **ho** l'abate e un tale che mi **aspetta** qui vicino. Dovremo farlo domani sera.>> Tentai di insistere anche se mi pareva che il

1987C – 6 (mimesi)

3 OGGI

Fetide e a prim'ora si portarono sulle alture di Gaudio dove arrivavano, appena percettibili, rulli di tamburi. <<Oggi >> disse il Cidognese, <<ci **godiamo** da sopra questa montagna una scaramuccia.>> I rulli di tamburo crescevano man

ha avuto una morte degna di te e di nonno Bartolomeo. Io non ho bisogno di parole, voglio vivere dei miei errori. Perciò da oggi **pensate** alla vostra strada che io **penso** alla mia.>> E se ne andò. Salì passo passo fino all'altopiano di Chiatramone e

2 DOMANI

che usava per gruccia e riprese la via. <<Pagatevi la diligenza>> gli gridò sconfortata Concetta Libera. <<**Passa** domani o dopodomani.>> <<Le diligenze sono stracariche>> disse Acquatetta. <<Sono preda per banditi. Se ho fortuna, arrivo

siamo un branco e non un battaglione. Chi non possiede un'arma la ritiri dalle casse del signor Langlois, all'armeria. Domani **vendichiamo** i torti patiti e il re. Viva Dio e viva Francesco.>> Crocco rientrò verso le stalle Allamprese per

1 DOMATTINA

latifondisti borbonici non avevano neppure il sospetto che un giorno sarebbe stato loro strumento. «Compagni, domattina **partiamo** per Avigliano. Non ci sono difese e il comune ci cadrà in mano come

1988C – 2 (mimesi)

2 DOMANI

, una città. Afferra il grembiule e chiede dove è mai questo..., è tardi, lei deve rientrare a casa. Perché non **torni** domani, le dice lo Zuavo, così te lo **spiego**, io non sono un Dragone ma per certe cose, ti giuro, io sono più adatto. Prova e vedrai.

1989C – 4 (3 diegesi, 1 mimesi)

1 OGGI

*per l'uomo non essere insieme a ciò, senza cui non può essere. S. Prospero Aquitano, Il libro degli epigrammi È sabato e oggi **scade** il mio visto. Ho fatto le valigie e caricato l'auto. Ante ha lezione fino alle undici; a quell'ora lo passerò a

2 DOMANI

*non può essere quella cosa tanto celebrata che la gente chiama 'vita'. E "forse" domani cambierà qualcosa. Forse domani si **comincia**. Ora sento che non posso più rimandare, accumulando giornate di nulla in attesa che qualcosa cominci

*. Ora sento che non posso più rimandare, accumulando giornate di nulla in attesa che qualcosa cominci domani. I domani **sono** sempre meno, e sento avvicinarsi il giorno in cui li potrò quasi contare, come fa un condannato nella cella della

1 DOMATTINA

avrei il coraggio di rimanere. Dovrei dire ad Ante: "Portami da lui e io forse rimarrò con te". Ma non posso farlo. << Domattina >> dico <<**vado** per l'ultima volta a tentare di parlare con Vojtec Miciàn. Poi ti dirò quello che avrò intenzione di fare.

1990C – 1 (mimesi)

1 DOMANI

stai facendo curiusazza... che vuoi sapere cucuredda? il tradimento di Bagheria? ma è una lunga storia, te la **racconto** domani .>> Domani era ancora domani. E poi magari nel frattempo arrivava il suo "ma" e la nonna si chiudeva in camera al buio per

1991C – 8 (3 diegesi, 5 mimesi)

3 OGGI

. Quando non veniva ti scriveva, letterine un po' troppo asciutte, senza frasi da rileggere o da tenere in mente: Oggi non **posso** venire perché devo andare a B. con mio padre, Sono un po' raffreddato ma senza febbre; abbi cura di te in questi

*erano gli unici beni che ella possedesse, a parte i gioielli e i vestiti, gli unici di cui potesse disporre a suo piacere. Oggi **mettiamo** sul tavolo la grande fiandra e dopodomani il lino con l'à jour. In camera degli ospiti gli asciugamani di

*delle lettere di mia sorella, delle sue vacanze in giro con la mamma, hanno fatto questo, hanno fatto quello, oggi vanno qui, fra tre settimane **tornano**. E prima che tornassero andai una volta in città da lui; su suo invito, di

2 DOMANI

, porta di là, e a tavola papà spiava se mangiavi, se avevi colore, se avevi pianto: Sei stanca? **Vuoi** venire in città con me domani ? Che ne diresti di qualche giorno a Venezia? Beppina era più assidua che mai e la signorina Paula ti ricamò un fazzoletto

casa, via dalla campagna, dalla provincia modesta per trasferirsi a Venezia. Nel diario trovasti scritto soltanto: Domani **sposo** Giorgio. Il vestito non è bianco del tutto ma un poco crema . Il giorno prima aveva fatto una lista dei regali

1 STASERA

sorriso. Non doveva esserci Clara quando ci parlavamo, neppure per chiederci: Come ha dormito? oppure: Si ricordi che stasera **mangiamo** un po' prima . Non diceva niente, mia sorella, ma mi guardava con certi occhi che mi facevano scappare via come

1 STANOTTE

. La sera quando se ne va le dici anche: Chiudo a chiave senza mettere il chiavistello perché tu possa entrare se **muoio** stanotte . Lo ripeti ogni sera e Beppina non s'infastidisce più come i primi tempi, né più spreca fiato a risponderti: Non dica

1 DOPODOMANI

*la prima volta, con più viaggio che soggiorno, per non dover giustificare con mamma una notte fuori casa. **Vado** in città domattina , avevi detto, cerco libri e una stoffa; tornerò tardi. Verrai per cena, affermò tua madre, già in allarme, pronta però a

1992C – 3 (mimesi)

2 OGGI

, sarò puntuale come un treno svizzero>> disse Marco. L'indomani Maria Luisa Sabot venne a prenderlo a Rivignano. <<Oggi non **abbiamo** tempo>> disse, <<ma un giorno voglio mostrarti la Bassa>>. Nutriva, così parve a Marco, quel cauto

si tratta di imbrigliare una spaventosa quantità di energia... Recentemente hanno scoperto i pannelli solari. Noi oggi **dobbiamo** scoprire i pannelli per il vento>>. <<Ma l'autunno>> dirà banalmente Marco, <<è bello anche davanti al

1 DOMANI

percepì il suo improvviso riserbo, ma non capiva. <<Non mi dai niente da bere?>> domandò. <<È tardi>> disse Irene, <<e domani **ho** un sacco di cose da fare. Un'altra volta. Non è il tempo che manca, per vederci>>. Commessatti rimase in bilico. Era il

1993C – 1 (mimesi)

1 DOMANI

o dei passerini che sperano in una manciata di miglio. <<Come va, Ettore?>> gli ho chiesto. <<Male>> ha risposto. <<Ma domani , se ci **arriviamo**, andrà meglio>> 4 Ettore era il necroforo di Cerré, il guardiano del nostro cimitero rettangolare,

1994C – 25 (15 diegesi, 10 mimesi)

3 OGGI

quando anche a me cadeva una ciocca di capelli sulla fronte?, era al tempo di Coimbra, beh, non so che dirti, vedremo, oggi **viene** a trovarmi in redazione, ha detto che mi porta un necrologio, ha una bella ragazza che si chiama Marta e che ha i

. Il dottor Cardoso sputò il filo d'erba che teneva in bocca, fece un gesto perentorio con la mano e sentenziò: da oggi è finita con le limonate, le **sostuiamo** con acqua minerale, meglio se non gassata, ma se preferisce acqua gassata va

*scandali, disse il tipografo, che ci sono in giro dei malfattori che vanno denunciati e che il suo articolo **deve** uscire oggi, dottor Pereira, è quanto mi ha detto. E poi continuò: e mi ha detto anche: dica al dottor Pereira di scrivere un articolo

14 DOMANI

lei non mi potrebbe anticipare qualcosa?, ho bisogno di comprarmi dei pantaloni nuovi, questi sono tutti macchiati, e domani **devo** uscire con una ragazza che mi viene ora a cercare e che ho conosciuto all'università, è una mia compagna e a me piace

. Invece restò a guardare Monteiro Rossi con le braccia incrociate e Monteiro Rossi disse: lo riscrivo, per domani lo **riscrivo**. Eh no, trovò la forza di dire Pereira, niente Garcia Lorca, per favore, ci sono troppi aspetti della sua

e io che speravo di passare un paio di giorni in tua compagnia. Scusami, menti Pereira, ma devo essere a Lisbona stasera, domani **devo** scrivere un articolo importante, e poi sai, non mi va di avere abbandonato la redazione alla portiera dello

*in un posto tranquillo, magari a casa sua. D'accordo, disse Pereira, ma non a casa mia, a casa mia basta, ci **vediamo** domani alle tredici al Café Orquidea, che ne dice? D'accordo, rispose Monteiro Rossi, alle tredici al Café Orquidea. Pereira

a mangiare. Pereira si annodò il tovagliolo intorno al collo, prese una fetta di omelette e disse: senta Marta, io **parto** domani per una clinica talassoterapica vicino a Cascais, ho problemi di salute, dica a Monteiro Rossi che il suo articolo su D'

*. I bagni d'alghes sono alle diciassette, disse la cuoca, ma se lei non se la sente e vuole fare un pisolino **può** cominciare domani, il suo medico è il dottor Cardoso, la verrà a trovare in camera sua alle sei del pomeriggio. Perfetto, disse Pereira,

*francesi dell'Ottocento, sa, io ho studiato a Parigi, sono di cultura francese, stasera le descriverò il programma di domani, ci **vediamo** nella sala ristorante alle otto. Il dottor Cardoso si alzò e lo salutò. Pereira restò seduto e si mise a

*avrei spento il sigaro, ma ho voglia di fumarmelo fino in fondo. Faccia pure come vuole, riprese il dottor Cardoso, da domani **cominciamo** la dieta. Pereira restò solo a fumare. Pensò che il dottor Costa, che pure era un suo vecchio conoscente, non

*, non sa cosa mi sia successo, magari pensa che hanno arrestato anche me. Senta, Monteiro Rossi, disse Pereira, domani a Marta **telefono** io, ma da un telefono pubblico, per stasera è meglio che lei stia tranquillo e se ne vada a letto, mi

*: ci sono novità interessanti? Me le danno stasera alle otto, disse Manuel, ho un amico che prende radio Londra, se vuole domani le **racconto** tutto. Pereira bevve la sua limonata e pagò il conto. Uscì e si diresse in redazione. Trovò Celeste nel suo

*, disse, io me ne vado a casa perché non mi sento bene, se telefona qualcuno per me le dica di chiamarmi a casa, forse domani non **vengo** in redazione, mi prenderà la posta lei. Quando arrivò a casa erano quasi le sette. Indugiò a lungo al Terreiro

*del suo aiuto, dottor Cardoso. Mi dica in che modo, disse il dottor Cardoso. Ebbene, dottor Cardoso, disse Pereira, domani a mezzogiorno le **telefono**, lei deve farmi un favore, deve fingere di essere un pezzo grosso della censura, deve dire che

*non ha paura di scandali, che è una polizia pulita e che non ha paura di scandali. Ho capito, disse il dottor Cardoso, domani a mezzogiorno **aspetto** la sua telefonata. Pereira rientrò in casa. Andò in camera da letto e tolse l'asciugamano dal

*anima, che ne abbiamo bisogno tutti, così mi ha detto, dottor Pereira. Avrà voluto scherzare, disse Pereira, comunque domani ci **parlo** io. Lasciò il suo articolo al signor Pedro e uscì. Si sentiva esausto e aveva un grande rimescolamento negli

6 STASERA

*Silva, e io che speravo di passare un paio di giorni in tua compagnia. Scusami, mentì Pereira, ma **devo** essere a Lisbona stasera, domani devo scrivere un articolo importante, e poi sai, non mi va di avere abbandonato la redazione alla portiera

. Si asciugò e si infilò il pigiama. Andò fino all'ingresso, si fermò davanti al ritratto di sua moglie e gli disse: stasera **vedo** Monteiro Rossi, non so perché non lo licenzio o non lo mando a quel paese, ha dei problemi e vuole scaricarli su di me,

*è limitrofo, diciamo che mi ci sono riconosciuto in modo limitrofo. Il dottor Cardoso fece un cenno alla cameriera. Stasera **mangiamo** pesce, disse il dottor Cardoso, io preferirei che prendesse pesce ai ferri o bollito, ma si può fare anche in

: Marta, come sta, come sta Monteiro Rossi? Poi le racconterò, dottor Pereira, disse Marta, dove la **posso** incontrare stasera? Pereira ci pensò un attimo e lì per lì fu per dire che passasse da casa sua, poi pensò che a casa sua era meglio di no e

*arrestato anche me. Senta, Monteiro Rossi, disse Pereira, domani a Marta telefono io, ma da un telefono pubblico, per stasera è meglio che lei stia tranquillo e se ne vada a letto, mi scriva il numero di telefono su questo foglio. Le lascio due

*arrivando sollecito. Pereira ordinò una limonata con zucchero, poi chiese: ci sono novità interessanti? Me le **danno** stasera alle otto, disse Manuel, ho un amico che prende radio Londra, se vuole domani le racconto tutto. Pereira bevve la sua

1 DOMATTINA

: me ne occuperò domattina, però suo cugino non lo mandi o non lo porti in redazione, per via della portiera, lo **porti** domattina alle undici a casa mia, ora che le do l'indirizzo, ma niente telefonate, per favore, e cerchi di esserci anche lei, forse

1 DOPODOMANI

parli della morte e mi paga, così come mi hanno pagato stasera per cantare una canzone napoletana, io posso farlo, e per dopodomani le **scrivo** un elogio funebre di Garcia Lorca, che ne dice di Garcia Lorca?, in fondo ha inventato l'avanguardia spagnola

1995C – 2 (mimesi)

1 DOPODOMANI

della consistenza di una polentina. <<Quale mistero?>> <<Dio, Saverio, non **possiamo** mica stare qui fino a dopodomani. Andiamo, che cazzo di mistero non sai risolvere? Te lo risolviamo noi se non ce la fai da te.>> Nessuno che si rendesse

1 DOMANI

questa gentilezza>>. Parlava senza smettere di ridacchiare. <<Io, io **sono** in albergo, a questo albergo, almeno fino a domani, credo di sì, fino a domani.>> E gli ho dato il bigliettino che l'eritreo mi aveva rifilato perché non mi perdessi nella

1996C – 0

1997C – 1 (mimesi)

1 OGGI

e, con un tono tra il disgustato e il divertito: <<Puzzano come capre! Se non fate in tempo a lavarvi, non **mangiate** con me oggi, chiaro?>> Poi, rivolto al veterinario ancora seduto a cassetta: <<Non so lei in che condizioni sia, comunque se le

1998C – 11 (mimesi)

7 DOMANI

a dormire, fammi il santo piacere. È andata come è andata. I tuoi arzigogoli non valgono un minuto del mio sonno, e io domani **ho** un'altra giornata campale." Il buco della serratura scomparve, io restai cieco nel corridoio senza termine. Fino a

un improvviso zampillo di saliva, i suoi occhi neri risero con accasciante dolcezza. "**Vuoi** venire a trovarmi domani sera?" A questo sussurro io risposi senza voce, con un cenno della mia vertiginante testa. "Dopo le dieci, qui, sopra il

il copriletto, poi tornarono a distendersi. "Vai adesso", mi si rivolse mia madre in tono quasi mite, sennò si agita. Domani **chiamiamo** il medico. " Solo e con un fastidio nello stomaco, uscii nel rigoroso silenzio della città inanimata e senza

, benché io non mostrassi la minima intenzione di replicare: "E stai bene attento a quello che ti **fai** uscire di bocca, domani , perché fra gli amici c'è un giudice penale, e a lui sono sicuro che fesserie come quelle che appena sparato non

messo di gran lunga meglio di me? Fai mente locale e dimmi se non ho ragione: io vivo di un lavoro dipendente, che oggi c'è e domani **può** finire: una cosa aerea, aleatoria; mentre tu hai muri e pavimenti, saldissima pietra: e su questa pietra poggia la

mi piace." (Ma non piaceva a me; soffrivo, io, e con le mani mi spingevo tra i denti l'orlo stropicciato del lenzuolo.) " Domani tu **dai** lo sfratto al tuo... come vogliamo chiamarlo, ex marito?... e io passo dalle banche a regolare la faccenda. "

2 STASERA

poi davvero... cosa ne dici, Rodolfo?" "Per esistere, esiste", opinò benevolmente il giudice. "Il punto è che forse stasera **ha** di meglio da fare... Eh Giulio, eh?" E mentre scherzava così, un sorriso gli faceva tremolare la poetica testa. Una

l'altro non poteva arrivare. "Lo vuoi sapere?" disse Giulio bruscamente. "Lo vuoi proprio sapere? " "Certo! sennò stasera non **bagni** più il becco! " "Avanti, sentiamo!" insisté anche Saverio. Il piccolo intellettuale fece un passo indietro,

1 STANOTTE

mi sfolgoravano contro severi, anche mentre mi sussurrava l'ultima concessione: "Lo so che **abbiamo** appuntamento stanotte . Be', vieni pure" Andai da lei, infatti: fu la notte in cui mi chiuse nell'armadio e io mi vidi costretto a lasciarla.

1 DOMATTINA

. "Allora", ho detto al mio accompagnatore, "sia così gentile da chiamarlo lei subito." "Guardi che tanto prima di domattina non lo **vede**. " L'ho pregato di telefonare ugualmente, e lui si è rivolto al suo collega seduto a una scrivania: "Chiama tu

1999C – 5 (1 diegesi, 4 mimesi)

1 STASERA

*. Mélanie dice che quell'odore fa parte del suo fascino: bella cosa la gioventù. Caro Martino, scommetto che anche stasera **hai** qualcosa da raccontarmi. Un sogno? Mi guarda con i suoi occhi limpidi, senza un'ombra di imbarazzo, annuisce.

4 DOMANI

generiche rassicurazioni, parole prudentissime e basta. Quando se ne andò era ormai buio. Disse: <<Martino, **torno** domani di buon'ora; magari starai ancora dormendo>>. Per anni mi sono chiesto: ma perché quella frase, quella promessa?

che pensa a lui. E poi non siamo in guerra? Io devo andare a Genova. Se vuoi, anticipo la partenza e ce la **filiamo** assieme domani stesso>>. Tutto qui, Martino. E non chiedermi, per favore, se in treno, correndo verso Genova, io pensassi a te. No, non

buona per sapere perché è fuggita, che cosa ha in testa, quali scopi insegue, che cosa la lega a Frau Rosemarie. Quella di domani è la tua sera, Martino.>> 25. La voce di Martino che narra in prima persona. In visita a casa di Arcangelo Pantaluccio. Il

, il petto rigoglioso esposto quel tanto che basta. Si ritirò con i figli subito dopo mangiato. Disse Martino: << Domani **parto**>>. <<Lo so.>> <<Non te ne importa niente?>> Cilla-Bellezza lo guardò tenera. <<Non ho pianto quasi mai>> disse.

2000C – 6 (3 diegesi, 3 mimesi)

4 DOMANI

*in attesa di scoprire se si tratta solo di una pausa più lunga o se, semplicemente, per oggi è tutto e l'appuntamento è per domani alla stessa ora. Ed è ovvio che è così, perché in questi due giorni la Voce è stata chiara: non esistono pause più lunghe o

con una leggerissima montatura di metallo che scintilla alla luce. Ne aveva un paio così anche mio padre. - Senti - dico - domani **vegno** a Viareggio e ti spiego tutto, ma l'importante era che tu lo sapessi. Anzi, ti richiamo più tardi, se vuoi... Va

con mia moglie. Però intanto non va via, e infila la cassetta nel videoregistratore. - No, no - dice Anna - Ci **sentiamo** domani ... - Allora stai tranquilla, per piacere... - Sì. Buonanotte. Butto giù e ora, se fossi solo, resterei chissà quanto

*l'ha fatta tra una telefonata e l'altra al suo ganzo pissipissi baubau lui è lì no non c'è ma sta per tornare ci **vediamo** domani al solito posto sì amore ciao riattacca prima tu no tu no tu no tu no tu che poi io vorrei sapere chi è questo bastardo vorrei

1 STASERA

non insiste, scompare, e la porta si richiude. Torno a guardare mia madre, e sorrido di nuovo. - Non **posso** mangiare fino a stasera - m'invento. In effetti è vero, non posso. Non è il momento di mettersi a mangiare, adesso. Adesso è il momento di fare un'

1 STANOTTE

*. E mentre, appena piombato a casa, prima ancora di spiegarle il perché, dico ad Anna che **bisogna** partire, subito, stanotte stessa, metterci al sicuro, mi punge il dubbio che tutto questo vortice sia generato dal lieve battito d'ali della

2001C – 1 (mimesi)

1 DOMANI

vorrai dire che ha problemi per un libretto di poesie. So che **devo** prevenire i suoi ricatti per non subirne di più pesanti domani ." "Può darsi che un altro al suo posto lo farebbe" gli rispondo. "Ma lui no." "E' un uomo tutto d'un pezzo" suggerisce. "

2002C – 3 (mimesi)

1 STASERA

, i miei oggetti, fisso i miei occhi e ho paura". Mi disse ancora: "Ti prego, non ti dispiacere, sono troppo stanca stasera , non **torno** a casa con te. Devo rimanere qui. Dai un bacio lungo e profondo alla nostra bimba. La amo tanto". L'aspettai

2 DOMANI

in una società dove non c'è giustizia, ci sono profughi e prigionieri, gente dimenticata da tutti che **attende** un domani migliore. Il ruolo di uno come me è essere testimone della fiducia di Dio verso tutti gli uomini. Sono melchita per

penitenza a Cipro.>> Gli domandai: <<Ha mai sentito parlare di un tale che chiamano lo Sceicco?>>. Fece una smorfia. << Domani **inizia** il Capitolo. Stia tranquillo.>> Lo salutai. Fece un gesto, come per trattenermi. <<Reverendo Padre, che cosa

2003C – 1 (mimesi)

1 STASERA

. Per nessun motivo può rimettere piede in Frignano. Cinin, non sei più un servo. Questa sì che è una notizia, eh ! Stasera si **fa** festa>>. E si era messo a chiamare a gran voce la Lucina perché iniziasse i preparativi. Giberto aveva trasmesso a

2004C – 23 (20 diegesi, 3 mimesi)

3 OGGI

*. Poi ho capito: fa le tacche. Ogni giorno una tacca, così sa sempre quanti giorni **restano** ancora di scuola. Oggi mi ha detto che ne **restano** duecentodieci. Mi è sembrato tantissimo, ma gli ho sorriso lo stesso perché lui che colpa ne ha?

e spedisco. Poi torno a casa fischiettando e dico a mia madre, che sta strofinando le padelle per le polpette: <<Da oggi mi **chiamo** Felix>>. Sbagliato. Sbagliato a dirglielo. Mi fa: ma cosa sono 'ste storie, e continua a strofinar padelle.

*più. È settembre. Un settembre caldo in pieno giorno e fresco quasi freddo al mattino presto. **Devo** andare a iscrivermi, oggi , e non so a quale facoltà. Giro a vuoto per le strade vuote, sono solo le sette del mattino. E al diavolo anche il fatto che

1 STAMATTINA

*poco perché mi si annulla tutto il mondo e io resto lì, con la testa come tagliata in due, cioè proprio... attraversata. Stamattina, siccome **entro** alle nove, mi alzo tardi. Zia Elsa esce di casa prima di me, va a fare la spesa. Zia Elsa esce solo per la

7 STASERA

*dire, ci ho messo nove mesi a decidere di chiedere a mia madre la cintura di pesce. È tanto, però adesso mi sento pronto e stasera gliela **chiedo**. Tutto merito della Lo Gatto. In tutto questo tempo non ce l'ho fatta. Anche a sforzarmi, non mi venivano

*proprio una cosa importante per lei che io chieda a mia madre questa cintura di pesce. Molto importante. E così stasera gliela **chiedo**. Prendo in mano la situazione, come si dice. Che sarà mai? è mia madre, e a una madre si può parlare sempre.

*E questo lo sento che mi rimane: <<il segreto di zia Elsa>>. Appendo la mia nuova cintura a un chiodo sopra il divano, così stasera me la **guardo** prima di dormire. Non voglio mettermela subito perché, una cosa così, ho paura di sprecarla. Ma poi non ce la

mi guardava con gli occhi delusi, come a dirmi: ma allora non capisci che tutto quello che facciamo lo facciamo per te. Stasera **vedo** Furio, abbiamo un appuntamento al solito bar. Arriva vestito a festa, giacca e cravatta. Ha l'aria seria da uomo

*uno è felice quando ha diciotto anni, una Peugeot che si chiama Tapporosso e un oceano davanti. E invece no, **arrivi** tu stasera e **dici** che te ne **vai** in un posto che io non so dov'è ma poi mi viene in mente, e capisco che il mio oceano fa ridere i polli, è un

12 DOMANI

*dopo questa storia delle scarpe sul tavolo, mia madre si fida meno di me. Stasera per esempio mi chiede che compiti **ho** per domani e io le dico: niente. Come niente? dice lei. Non ci crede, vuole vedere il diario. Non l'ha mai fatta una cosa così a me. Mai

*ho chiesto perché nessuno chiedeva niente. E adesso dico a mia madre se per favore mi da questa scatola di zollette, così domani la **porto**. <<Ma come credi che abbiamo in casa delle zollette di zucchero?>> mi fa. Viene fuori che normalmente in una

*proprio un bel discorso, e ho riempito il libro di appunti. Un putiferio di appunti a matita. Così, mi sono detto, domani **parlo** della musica del verso, l'autunno che scende nell'anima, la solitudine, l'amicizia con Rimbaud... Finalmente

*un po' troppo secondo me, non si potrebbe diradarlo un pochino? Anche di quella di italiano che ci dice sempre: ragazzi domani vi **porto** i compiti corretti, e invece non ce li porta mai. O di storia, che siamo ancora ai dinosauri e non dobbiamo

*è ingiusto>>. Però quel nefas... Va bene tradurlo <<ingiusto>>? Non sarebbe meglio <<impossibile>>? Quasi quasi domani **porto** la traduzione a De Gente, così lui mi da un consiglio. No, meglio di no. Chissà cosa mi dice. Cioè mi dice che penso

*, stranissimo, entra. Sempre con il gilet pendulo in mano. Si siede sull'orlo del divano e mi dice tutta contenta che domani è Santa Rita e mi porterà alla festa e mi comprerà la rosa benedetta, come mi aveva detto. Non so più quando me l'aveva

*no. Davanti a casa meno che mai, mia madre mi prende a legnate. Davanti alla chiesa... Davanti alla chiesa, ma certo! Domani è Santa Rita e ci **sono** i banchetti, centinaia di banchetti dove vendono le rose, le statuine, i portachiavi, i

*. È proprio bella la mia mamma, altro che Maria Beppa, e mio padre stasera se la mangia con gli occhi. Mi dispiace che domani gliela **porto** via. TRE Felix ovvero la mia prima e-mail A settembre, siccome fa bello, vengono tutti in motorino a scuola

*con la para. Che serata orribile! Guardo le gocce che mi sporcano le vetrine e anche il vetro della porta d'entrata. Domani mattina **devo** ricordarmi di pulire; adesso no, sono stanco morto, di pulire vetri non ci penso neanche. E poi sarebbe

si china a sentire la terra, se è bagnata. Adesso sono le tre di notte e Furio lo vedo un po' stanco. Mi dice: <<Ci **vediamo** domani >>. Lo guardo che se ne va senza neanche voltarsi a salutarmi. Prende la porta veloce, tirandosi su il bavero fin sulle

*di minestrone e noi lì come cretini, senza un bicchiere d'acqua che riesca a mandarlo giù. Non è vero che ci **vediamo** domani. Non vedo Furio per sei mesi e passa. Poi si fa vivo un mattino alle nove, esattamente il centonovantasettesimo giorno

2005C – 6 (3 diegesi, 3 mimesi)

1 STASERA

... "Domenica si va tutti al mare!" "Dai, forza, un braccio di ferro con papà?... " "Amore, fatti più bella che puoi, che stasera ti **porto** a cena fuori..." "E allora, si va a vedere 'sta partita o no?..." "Posso dirti una cosa?... Ti voglio tanto bene!

1 DOMANI

fermi di colpo, per lasciare meglio girare un pensiero: "Maledette nuvole, anche oggi pioverà...", "Porca miseria, domani mi **scade** la cambiale!..." "Che barba, oggi mi tocca il compito in classe..." Ma ecco che improvvisa, come un temporale

4 OGGI

e da come sbaglio il tragitto, e mentre sono in bagno che mi lavo le mani, le urlo sempre la stessa richiesta: "Cara!?! Oggi cosa si **mangia**?...", sapendo benissimo che puntuale mi arriva la risposta con l'identico menù: "Melanzane alla

*c'ero, ho raccontato la storia di mio figlio! C'era tanta gente, c'era tanto cognac, e c'era anche tanto rumore... No, oggi non **vado** a pranzo, e non **vado** neanche a casa! Oggi, dopo tanti anni, partendo con la macchina, ho acceso l'indicatore di

*la testa fuori dal finestrino provo a contare i sorpassi, a scandire l'euforia dei 100!... 110!... 120!... 125!... No, oggi non **vado** a pranzo, oggi... 4. LA FAMIGLIA STARNAZZA La famiglia Starnazza era una coppia normale. Nessuno degli

2006C – 1 (diegesi)

1 STASERA

che lizzu!". Martine pianse come un appena nato e tutti lo accolsero con gioia, per evitare nuove faide, sangue, morti. Stasera **torno** alla mia branda con la speranza che la schiuma del mare e l'abisso della notte inghiottano per sempre il mio

2007C – 5 (diegesi)

4 DOMANI

*non aveva sete. C'era il mare, gli scogli, le spiagge. Le donne avevano vestiti colorati. C'era il treno. **Torniamo** domani ? A bocca aperta dietro il passaggio a livello. Tu comportati bene, poi vediamo. Nella nuova casa c'è l'ascensore.

*terra per gli estranei, e venivano offesi. Fai bene, disse, a prenderci per morti, perché oggi ci riempiamo la panza, ma domani queste quattro ossa che abbiamo se le **piglia** Tata Vittorio, le **divide** un pezzo peduno, e se ne **fanno** bottoni. Tutti si

1 OGGI

*i reni a lavorare la terra per gli estranei, e venivano offesi. Fai bene, disse, a prenderci per morti, perché oggi ci **riempiamo** la panza, ma domani queste quattro ossa che abbiamo se le piglia Tata Vittorio, le divide un pezzo peduno, e

2008C – 10 (4 diegesi, 6 mimesi)

6 DOMANI

tue inclinazioni. Ho preparato una lista di nomi. Riflettici su. Hai tutta la notte per pensarci, **possiamo** riparlarne domani a colazione. Sono cinque ottime persone, adatte alla nostra famiglia. È ora che ti fidanzati. Puoi scegliere chi ti piace

le apparenze facendo finta d'essere buoni amici e nient'altro. Invece Trott al telefono ha detto: "Ma io **riparto** domani, non abbiamo molto tempo". Mi sentivo arrossire, e so che avrei dovuto buttar giù la cornetta; sentivo, nella voce di

*o del vento freddo che sta cominciando a soffiare; ogni minuto in più che riesce a passare con me gli parrà un dono; domani **riparte**; sta per rientrare a Parigi, e non lo vedrò più chissà fino a quando; non voglio domandargli nulla. Non voglio

*di raso, che sguscia nella porta girevole di un ristorante alla moda? Devo preparare i bagagli di mia madre perché domani **rientra** a Torino - le ho trovato un passaggio con Nina, che va a scegliersi una nuova automobile, sportiva questa volta –

*telefono a Dino e alla Santa, che arrivino, presto, c'è una camera in più da preparare, c'è da andare a far la spesa per domani sera - dovrò pur farlo mangiare, Francesco, anche se in maniera semplice ed improvvisata -, e telefono anche a Ricorsi -

3 STASERA

lo stava chiudendo. "Senza quell'ombra, non sei nulla". "Uscirai di lì quando avrai capito che non si parla a vanvera. E stasera non **mangi**", aggiunse irritato mio padre, che detestava essere interrotto nelle sue occupazioni. L'ombra dell'

in cucina. La sentiamo telefonare. Guardo l'orologio e mi chiedo tra quanti minuti tornerà. Cinque. Cinque esatti. " Stasera **preparo** una stracciatella e due scaloppine... Il tecnico arriva mercoledì, intorno alle dieci". La Santa torna in

*non vuole che chiamiamo il figlio". "Faccia lei. Io gliel'ho detto, lo chiamerei". Scauri se ne va, ma **ritorna** stasera intorno alle dieci. La Santa mi prepara una tazza di tè e va in farmacia, a prendere quel che ha prescritto il dottore.

1 DOPODOMANI

. Distinti saluti AVV. Giuseppe Ricorsi. Firenze, 1 giugno 1946. Egregio conte, missione compiuta! T. accetta. Dopodomani **viene** in studio da me. Ho stilato un accordo, una scrittura privata che stabilisce un preciso calendario dei

2009C – 9 (5 diegesi, 4 mimesi)

2 STANOTTE

*venire in vacanza su queste coste. Ci sarà la guerra? Forse sì, forse no... è giugno. È il mese delle madri e dei bambini. Stanotte si **forte**. Si sfonda questo letto già sfondato. I tedeschi hanno mangiato, camminato mano nella mano per i viottoli di

*.>> Gojko mi parla del menu, delle grigliate che fanno la sera... lui pesca, se Pietro ha voglia **può** portarlo a totani stanotte . Affittano anche stanze, poche, per turisti discreti. Parla e intanto non smette di carezzare la testa della figlia.

3 STASERA

. Guida a passo d'uomo, lo sportello sempre aperto. <<La macchina me l'ha prestata un amico, **devo** riportargliela entro stasera .>> Poi tira fuori un braccio e mi porge un libro. Lo prendo, è una raccolta di poesie di Andric in serbocroato. <<La

*niente, manda quelle vecchie a casa, davanti a una stufa. Ancora caviale. È sabato, la cantante ha mollato la stecca e stasera si **porta** il microfono in giro, fluttua tra i tavoli... si avvicina al nostro, forse si accorge che ho pianto. Mi sfiora i

*sale l'odore delle pesche di papà. Vanda sorride, fa un altro scoppio, devo sembrarle una demente. Mi chiede se **riparto** stasera , dice che in genere gli intellettuali si fermano poche ore, il tempo di dire che ci sono stati, di annusare un po' l'odore

4 DOMANI

a me con la sua giacca blu che sembra una di quelle della marina militare. E giovane, un ragazzo. Quanti anni avrà? << Domani **parto** presto, sarà un aereo zeppo come quello dell'andata.>> È qui per lavoro, dice. <<Che lavoro?>> <<Fotografo.

che sono distante, chiusa nella mia giacca, nei miei occhiali. <<Buonanotte.>> <<Buonanotte.>> <<Domani?>> << Domani **dormiamo** un po'.>> Mi volto e sento nella schiena i suoi occhi bastardi che mi tengono in pugno. Pietro apre la bottiglia

. <<Che c'è?>> Pietro dormiva, la febbre stava scendendo. <<Un sogno>> l'avevo rassicurato. <<Brutto?>> << Domani te lo **racconto**.>> Stanotte mio figlio mi dorme addosso, incollato come un grosso feto. Stanotte, in quest'albergo,

*per gli scogli. Siamo costretti a rallentare, c'è la fila delle macchine, gente che si ferma, si saluta. È sabato, domani è festa. Incontriamo anche due sposi, gli strombazzi della loro combriccola ci seguono fino alla punta opposta della

2010C – 8 (mimesi)

2 OGGI

del sonno. Poi il viso della vecchia si distese, e mentre piegava la tela ormai scossa, la invitò. Mangia adesso, che oggi **abbiamo** molto da fare. Tzia le infilò l'abitino della festa e fece altrettanto con sé, mettendo la gonna del lutto buono

il silenzio con una qualche banalità. - Maria è fortunata, è un privilegio grande avere due famiglie. Per me da oggi è lo stesso, no? Perché mi sarete madre e padre come se io vi fossi figlia... Sorridendo la futura sposa riusciva nel

5 DOMANI

dare inizio al buio in anticipo, chiudendo le imposte e riempiendo il braciere di tizzoni e cenere calda. - Dormi, che domani **ti alzi** presto per la scuola. Quasi mai Maria cadeva subito in quella parodia di notte, a volte restando sveglia per ore a

. - No che non è un cristiano, questo. Est unu dimoniu! Bisogna chiamare a don Frantziscu e farci benedire il campo domani stesso, sennò quest'anno **buttiamo** il vino. Nicola Bastiu sembrava poco interessato alle dispute teologiche dei

preludio di congedo. - È tardi, avanti: i cristiani dentro casa e le bestie fuori. Fallo uscire e poi vai a dormire, che domani c'è scuola per te. Si scosse il grembiule, mentre a malavoglia Mosè si vedeva aprire la porta della notte nel cortile.

vedo anche io, Tzia... Chi era quell'uomo? - Non lo conosci, Maria. E non dovresti nemmeno essere sveglia a quest'ora, domani è lunedì. La ragazza ebbe un moto di fastidio, e non si curò di celarlo alla vecchia. - Cosa me ne frega della scuola. Dove

, ma se fosse stato capace di seguire la logica, sarebbe stato semplicemente zitto, e non lo fece.
- E se te lo **richiedo** domani con mio fratello sottoterra, mi risponderai o no? Maria cominciò a intuire che Andria non stava affatto scherzando.

1 STANOTTE

terreno è mio, e Porresu se ne è fatto quello che ha voluto già una volta. Cosa gli **impedisce** di spostare il confine anche stanotte, visto che ha trovato i fessi che stanno a guardare? - Crede che nel muretto ci sia la fattura con il cane e adesso non lo

2011C – 9 (mimesi)

9 DOMANI

è qualcosa di ridicolo>>. <<Il cul d'un mus gà più creanza de lori>> disse Teresa. <<La mare, sti tosi, gnanca la gà>>. << Domani se li **riprende** la guerra. Di' a Renato di fare buona guardia. Tu e Loretta dormite su da me, due stramazzi per terra, ci

quelli buoni. Le gioie, quelle vere, non le trovano nemmeno se scavano tutto il giardino>>. Sospirò. <<Fortuna che domani se ne **vanno**>>. <<Ma allora il fronte... tu credi che non reggerà nemmeno sul Piave?>>. <<La guerra è perduta, cè>>.

disse, sottolineando con la voce il trotto delle rime. <<E questo fiore che oggi ti sorride>> gli fece eco Renato <<già domani è sul punto di morire>>. Uno schianto di luce improvvisa sui vetri. <<Razzi>> disse Renato. <<Fuori! Presto, presto>>

con lo sguardo. <<Veniamo anche noi, meglio non farsi sorprendere dalla luce>> disse quasi sussurrando. <<**Torno** domani, Brian, quando fa scuro... at dusk>>. Il pilota rispose con un sorriso disteso. Uscii con Giulia. Renato ci raggiunse

, c'era una fattoria cadente, con il camino che fumava. <<Qui ci separiamo>> disse Renato. <<Voi due tornate indietro e domani mattina, se non mi **trovi**>> disse guardandomi negli occhi <<**riferisci** alla nonna>>. Avrei voluto obiettare qualcosa,

. Non appena raggiungemmo una delle porte sul retro, Giulia mi lasciò la mano e mi diede un bacio frettoloso. <<A domani ... Donna Maria ti **aspetta**>>. <<Ma non puoi tornare a casa... c'è il coprifuoco>>. <<Quello che posso fare lo so io, e io

spalla e mi fece male. Mi girai. <<Renato!>>. <<A questi qui i cannoni hanno portato via la testa, sono dei favi vuoti, ma domani è un altro giorno e forse qualcuno si riprende>>. Mi spiegò che alcuni sarebbero rimasti in quello stato di apatia per

più di un ragazzo, dovrebbe...>>. <<Non mi confesserò, don Lorenzo, ed è ora di finirla con questa storia del ragazzo. Domani, all'alba, mi **uccidono**. La vita è compiuta, ho amato e ucciso, e la vita è compiuta. Sì, ho diciott'anni, ma sto per

2012C – 9 (mimesi)

6 DOMANI

dentro il Rossarco. <<Allora, fammi tu Arturì una proposta seria e, tra galantuomini, ci mettiamo d'accordo. Così domani **andiamo** a Ciro dal notaio Giglio per l'atto di compravendita. Tu sei una persona sperta, lo capisci che non abbasserò i

.>> Il bambino non si arrendeva: <<Ma lo vedono tutti che ci sono gli scavi>>. <<Sì, però se lo vengono a sapere subito, da domani il Rossarco **diventa** un teatro pieno di gualiarùsi. Ricordi il proverbio? "Se l'imbidia fussa guàllara, ne vidìvi

non è successo niente. Ci comportiamo normale, come sempre. E il povero pilota lo **lasciamo** dormire tranquillo fino a domani .>> 23 C'erano degli spicchi di collina ben visibili dalla piana costiera al mare e, con una vista lunga, da Ciro e da

di Verzino, un nostro camerata maestro è partito volontario per il fronte. L'incarico è vostro, maestro Arcuri. Entro domani mi **dovete** presentare la tessera d'iscrizione al Partito fascista. Sappiamo dal podestà di Spillace che non ce l'avete

. Mi succedeva prima di ogni partenza: la mia testa faceva l'esatto contrario di quanto le chiedevo, cerca di dormire, domani **hai** un lungo viaggio in macchina da affrontare, devi essere riposato, dormi, saranno le due di notte, o le tre, dormi, e

mia macchina, prima che riprenda a diluviare. Così ti riposi per bene, sei pallido e stanco, ne hai bisogno. Ci **vediamo** domani mattina>>. Gli ho ubbidito volentieri, ero così stanco che se fossi rimasto ancora un pò mi sarei addormentato

3 STASERA

dirà don Lio in persona. Un consiglio d'amico e da paesano: non mettetevi contro di lui, altrimenti ve ne pentirete. E stasera **passate** voi, v'arraccomando, che è meglio per tutti.>> Il cavallo nitrì di nuovo minaccioso e il bambino scoppiò a

viene da Cosenza e Reggio>> rispose la mamma e dopo si rivolse premurosa al vecchio Umberto: <<Ora andiamo a pranzare, stasera ti **riaccompagno** alla stazione di Ciro e potrai ripartire per Roma. Da qualche mese abbiamo una strada asfaltata che

di aiuto. E non sapevo cosa avrei fatto realmente. Però gli ho risposto, a malincuore e senza convinzione: <<**Parto** stasera stessa. Il tempo di preparare la valigia e riposarmi qualche ora>>. Prima che la telefonata fosse interrott

2013C – 2 (mimesi)

1 OGGI

, lo stese sul pavimento eliminando le pieghe e finalmente si rivolse a Ivo, mentre lo spingeva fuori dal salone: <<Da oggi è proibito entrare qui dentro senza di me, intesi?>> Nei giorni che seguirono lui e suo padre dovettero fare i conti con

1 STASERA

con la storia della guerra?» disse. «No, ti chiedo ancora scusa. Stasera **torno** a casa. Volevo solo salutarti e lasciare un buon ricordo di me.» Si guardarono. Il cuore di Signorina

2014C – 2 (mimesi)

2 STASERA

Colnaghi guardava perplesso, finché l'Egidio non lo tirò su dal cantuccio dove si era messo, fra le assi marce: << Stasera non si **discute**, compagno. Stasera si festeggia>>. Tornò a casa un po' brillo ed eccitato: svegliò la Lucia tirandola

, finché l'Egidio non lo tirò su dal cantuccio dove si era messo, fra le assi marce: <<Stasera non si discute, compagno. Stasera si **festeggia**>>. Tornò a casa un po' brillo ed eccitato: svegliò la Lucia tirandola per una spalla, e le disse che era

2015C – 11 (4 diegesi, 7 mimesi)

1 INDOMANI

*il giorno dopo e la sera non la passo più a questa finestra fitusa, ma sui libri per diventare un pozzo di scienza. Così l'indomani ci **mettiamo** al tavolo e io la stupisco con il mio sapere che non arriva da nessuna scuola ma è tutta farina del mio sacco,

3 STASERA

e il gelato, per esempio). Si poteva mangiare lo stesso piatto per mesi, tanto che mio padre in campagna diceva: << Stasera a cena **troviamo** pasta e piselli, ma domani no, Ninuzzo bello, piselli e pasta!>> e rideva mostrando i denti sciupati.

in cantina>>... oppure fa domande sciocche, tanto per scucirmi qualche parola. Di solito inizia così: <<Che ti **cucino** stasera?>>. <<Pasta e zucchine>> rispondo. <<Ma come, ho già fatto la salsiccia!>>. <<E allora che chiedi a fare?>> dico

col gettone in mano, fingevo di comporre il numero e mi mettevo a parlare con la cornetta. Poi uscivo e dicevo: << Stasera **sono** impegnati>>. Così me la spupazzavo io la mia Maddalena, oppure me la portavo al cinema a vedere uno di quei film

1 STANOTTE

*con un gruppo di siciliani su chi era in fila da più tempo. Io divenni ancora più nervoso. Mi dicevo, stai a vedere che stanotte **devo** fare a botte coi siciliani e trovarmi pure dalla parte dei calabresi, e spingevo in fondo alla tasca il coltello

1 STAMATTINA

*>> mi ha spiegato un passante. Non ho trovato niente nemmeno in quei quartieri. Non vogliono neanche un lavapiatti. Stamattina mi faccio forza e **esco** di nuovo. Via Melchiorre Gioia e poi zona Garibaldi, piena di grattacieli nuovi. Una cosa

3 DOMANI

muto perché da quando gli era morto il padre aveva smesso di parlare e i denti non gli erano più spuntati. <<Lo sai che domani **parto**? Me ne vado a Milano>>. Fece sì con la testa. <<Se vuoi ti scrivo una lettera, magari per il tuo compleanno>> ma

di indagine alcuni ci dissero che Baranzate era un paese che si raggiungeva col tram. <<Ma ormai è tardi. Se ne **riparla** domani mattina>> concluse uno. <<Non ci potete ospitare a me e al picciriddu?>> domandò Giuvà col pacchetto di sigarette

. Mio padre rientrò solo a tarda sera e senza badare al fatto che eravamo due cadaveri ambulanti. <<Ho risolto tutto. Domani mattina don Fabrizio vi **sposa**>> disse. <<Presto però>> aggiunse a bassa voce. <<A che ora, papà?>>. <<Presto>> ripeté

2 OGGI

mani ed entrai. Una di loro mi guardò senza interesse e chiamò la padrona. Quella gridò: <<Chiedigli se **può** cominciare oggi ! Chiedigli se ha la bicicletta!>>, finché la ragazza mi accompagnò nella stanza da dove arrivava quella voce

*mazzo di gladioli, così, giusto per dare un po' di colore a quella stanza triste, coi muri azzurrognoli come un pigiama. Oggi **ho** di nuovo appuntamento e stanotte, tanto per cambiare, non ho dormito un minuto. Dopo che mi sono fatto le solite

2016C – 3 (mimesi)

1 STASERA

tremò tra il pollice e l'indice di Lina, poi lei separò le dita e l'insetto sparì nell'aria. - Va bene, ma niente ouzo e stasera **parli** tu. Durante la prima notte insieme a Lina, Angela a un certo punto pensò che loro due stessero partendo per un posto

2 OGGI

nell'atrio e aprire la porta del vano sottoscala, la chiave è quella azzurra, forse gliel'ho già detto. Mi **trova** oggi pomeriggio alle sei. Angela annotò sul taccuino, di corsa, in italiano: <<Atrio, vano sottoscala, piano di sotto,

quel giorno, a Panos gli ho detto: ce n'è due da pescare, è meglio che ci diamo una mossa che poi dentro ce ne sono altri tre e oggi **vanno** smaltiti, così ho detto. Anzi, ho urlato, se no non mi ascoltavano. <<Smaltire, era questo che ci dicevano i

2017C – 12 (2 diegesi, 10 mimesi)

1 DOMATTINA

. - Questi l'avevano data a una cugina, da piccirilla. Mo ce la siamo ripigliata noi. - L'avevo saputo 'sto fatto. Allora domattina **vieni** pure tu, che alla casa mia non ci manca niente, - mi ha incoraggiata squadrandomi con l'unico occhio. Dal piano

1 STANOTTE

alla mia scarsa razione. I miei primi genitori si sono ricordati soltanto dopo cena che in casa mancava un letto per me. - Stanotte t'**addormi** con tua sorella, tanto siete secche, - ha detto il padre. - Domani vediamo. - Per starci tutt'e due, dobbiamo

4 DOMANI

cena che in casa mancava un letto per me. - Stanotte t'**addormi** con tua sorella, tanto siete secche, - ha detto il padre. - Domani **vediamo**. - Per starci tutt'e due, dobbiamo stenderci all'incontrario, - mi ha spiegato Adriana, - la cocchia di una

*attraversata. Sono rimaste le stelle a strascico e la minima fortuna di avere il cielo sgombro di case, da quella parte. Domani **vediamo**, aveva detto il padre, ma poi si è dimenticato. Io e Adriana non gli abbiamo chiesto niente. Ogni sera mi

- No, sto dalla mia amica, siamo venute a prendere dei libri. Comunque la chiave puoi lasciarla a me, papà e mamma **tornano** domani - . Credevo di mentire con una certa naturalezza, ma lui non ci è cascato. - Meglio se la riporto allo stesso bar, come sono

Perilli ha suonato giù al portone, ha chiesto di me e Adriana. Siamo scese noi, ci vergognavamo di accoglierla in casa. - Domani **tornate** a scuola, tutte e due, - ha detto imperiosa. Non ha aggiunto altro, il marito l'aspettava in macchina con il

6 OGGI

cortesìa. - Io quasi diciotto, sono il più grosso. Vado già a faticare, ma oggi non m'attocca. - Perché? - Non gli **serve** oggi al padrone. Mi **chiama** quando gli **fa** bisogno. - Ma che fai? - Il manovale. - E la scuola? - Eh scì, la scuola! Mi sono ritirato

era procurata una ferita amorosa e trovava adatto al suo umore il paesaggio di acqua ferma. - Basta con questo mortorio, oggi **arriviamo** a Gardaland, - ha deciso una mattina sulla terrazza del piccolo albergo con i gerani alle finestre. All'

, aveva mal di pancia. La vedova del piano terra ha aperto la porta quando ha riconosciuto i miei passi. - Attenta che oggi **deve** succedere una disgrazia, - ha annunciato. - Stanotte due civette cantavano alla finestra della camera di tua

*macellaio due etti appena di macinato e degli scarti per il cane inesistente. Avremmo bollito anche quelli, ma per noi. Oggi non **mangio** nulla che possa assomigliare alla nostra dieta di quel periodo. Il lesso mi stimola il vomito solo a sentirne

2018C – 14 (2 diegesi, 12 mimesi)

2 OGGI

Herta curvandosi su di sé, "mia nuora straparla, mio figlio è stato appena dato per disperso, **vengo** io al posto suo, oggi . Assaggio io per lei..." "Vi ho detto di stare zitti!" l'SS colpì Herta con una gomitata, con la canna della pistola, non

. "Sto bene, grazie. Margot e Wiebke?" "Una è andata a prendere il bambino a scuola, passa più tardi. L'altra lavora, oggi non **riesce** a venire." Agnes non beve, io non ho sete né fame. "E lui come sta?" chiedo dopo un po'. Fa spallucce, sorride,

8 DOMANI

dài?" Augustine sogghignò cercando in Elfriede una spalla. Lei rimase impassibile. Mi rivolsi a Ulla: "Te lo **porto** domani, se lo vuoi. Anzi, il tempo di lavarlo". Un brusio si propagò per la sala. Elfriede si separò dal muro e mi si sedette di

*marmellata con mia madre (grazie di avermela spedita, da' un bacio anche a lei da parte mia, e saluta papà). Adesso vado, domani **mi sveglio** alle cinque. L'organo Katiuscia suona a tutte le ore, ma noi ci siamo abituati. La sopravvivenza, Rosa, è il

si è obbligati a passare tante ore della propria esistenza. Si diventa amiche nella coercizione. "Va bene, Augustine. Domani **provo** a domandare." Il mattino dopo, Krümel ci informò che i garzoni erano tornati, non c'era più bisogno di noi due. Lo

tachicardia. "Bene, brava. Non ci serve un'assaggiatrice che non assaggia. Se hai la febbre, lo stabilirà il medico, domani ti **faccio** visitare." "Non è necessario," si affrettò a rispondere lei. "È solo un po' di febbre, niente di che."

, niente di che." Elfriede mi guardò preoccupata. "Allora mangia ciò che ti è stato servito," disse Ziegler, "poi domani **vediamo**." Diede un'occhiata intorno, comandò alle SS di controllare Heike e uscì. Il giorno dopo, Heike mangiò come le

le scarpe. Attraversai il cortile e la raggiunsi. "Che c'è?" disse. "Come stai?" "Tu?" "**Vieni** al lago di Moy, domani pomeriggio?" La cenere della sigaretta crebbe fino a inclinarsi, poi si spezzò, sfaldandosi. "Va bene." Portammo

*si intrufolava in caserma? Si erano distratte, avevano chiuso un occhio, si erano date di gomito? Va' pure, bello, domani però **tocca** a me. Ernst alzò il capo, non le rispose, scappò via. Quando lui le aveva dato appuntamento a mezzanotte, alla

festeggiare il Natale insieme, Rosa, non ho mantenuto la promessa." "Shhh, adesso dormi; dormi, ché **devi** guarire già domani." Forse a causa di un'infezione intestinale, o soltanto perché il suo apparato digerente era stato compromesso da

3 STANOTTE

contro qualcuno. "Scusi," dissi riconoscendo Herta. "Non riesco a prendere sonno." "Scusami tu," rispose lei. "Stanotte ci **tocca** fare le sonnambule." Seguo il mio corso con la precisione e la sicurezza di un sonnambulo, aveva detto Hitler

a terra. Poi lui mi strinse contro di sé, e io ero tutta intera, non mi ero frantumata. "Te l'ha raccontato Krümel?" "Se stanotte non **esci, rompo** il vetro." "Ti ha raccontato lui del latte? È lui che ti ha fatto venire in mente la storia del furto?" "Mi

1 DOMATTINA

ritardo. La gente di campagna non sa accogliere gli ospiti importanti. Joseph si era raddrizzato. "Veniamo domattina alle otto, si faccia trovare pronta," aveva detto l'SS che fino a quel momento era stata zitta, e si era avviata a sua

2019C – 3 (mimesi)

2 OGGI

per ricominciare la pulitura. <<Sta marcendo>> ha detto. <<L'unica soluzione sarebbe tagliare il pezzo di gamba, ma oggi non lo **possiamo** fare>>. <<Morirà?>> <<È un essere forte. Ma dovremo prendere in fretta una decisione non appena le cose

. Informatevi su un cerusico che abbia delle tenaglie gentili>>. <<Vedete, principe>> rispose l'Adinolfo, <<oggi si **dà** un banchetto in vostro onore al castello, e domani vi unirete a donna Leonora: non credo sia il caso, per voi, di

1 STASERA

don Giulio. Farò in modo che si dimentichi del quadro, ma voi non **dovete** fare parola con nessuno di quello che avete visto stasera >>. <<Fidatevi di me>> ripeté lui. Se ne andò senza che trapelasse, se mai c'era, la delusione per le sue speranze di poco

2020C – 1 (diegesi)

1 STANOTTE

*ridendo mi sono passati pure tutti i dolori all'ossatura, alla schiena e alle braccia intanto che pensavo speriamo che stanotte mi **sogno** gli occhi di mio padre. Così finalmente, il giorno dopo, me ne potevo andare a fare il lavorante barbiere che con

3. Occorrenze premio Bancarella

1986ban – 3 (mimesi)

3 DOMANI

a vedere anche altro? Sono sicuro che ci riusciresti. - Poi incuriosito: - Non ti fa paura? - No, quando **vedo** la pioggia di domani, per me è come se fosse quella di ieri. Non prevedo il futuro, me ne ricordo. - Ti ripeto: non farlo sapere a nessuno, non

- disse gravemente Maffeo, che non capiva niente. Poi aggiunse: - Perché non ci rivediamo? - Certo, anche domani... - Domani no, ma tutti gli altri pomeriggi **sono** libero. - Tranne uno, il giorno che cadrai da cavallo. Accadrà prestissimo. Avevo

Maffeo tolse dalla sella un mantello arrotolato, lo spiegò e me lo mise sulle spalle; poi montò a cavallo. - Te lo **riporto** domani - gridai nel vento. La risposta mi giunse chiara: - Tienilo, te lo regalo. Sola, mi avviluppai nel mantello, nero e caldo

1989ban – 12 (mimesi)

3 OGGI

..." "Va bene, leggo. Ma poi dove la rintraccio?" "Non so, qui sto cambiando albergo ogni notte. Diciamo che lei **fa** tutto oggi e poi mi aspetta a casa mia domattina, io tento di richiamarla, se posso. Mio dio, la parola d'ordine..." Udii dei rumori

coi cavoli, dicevo - ed era vero, mio dio, i cavoli nella minestra mi facevano schifo. Mica che dicessero va bene, per oggi **salti** la minestra e prendi solo la pietanza (non eravamo poveri, avevamo primo, secondo e frutta). Nossignore, si

tre case abitate da ebrei ortodossi, sa quelli col cappello nero, il barbone e il ricciolo. Non ce ne sono molti a Milano. Oggi è venerdì e al tramonto **comincia** il sabato. Così nell'appartamento di fronte iniziano a preparare tutto, a lucidare il

2 STASERA

un ultimo martini. C'era tensione nell'aria e accennai ad alzarmi. Lorenza mi trattenne. "No, venite tutti con me, stasera si **apre** la nuova mostra di Riccardo, inaugura un nuovo stile! È grande, tu Jacopo lo conosci." Sapevo chi era Riccardo,

della storia della magia." "Geniale," disse Belbo, "partiamo subito." "No, sono le sette. Domani." "Io lo **faccio** stasera. Mi aiuti soltanto un istante, raccolga da terra una ventina di quei fogli a caso, butti l'occhio sulla prima frase che

6 DOMANI

colonnello?" Poi si rivolse a me: "Per lei è tardi, Casaubon, e l'ho trattenuta qui anche troppo. Ci **vediamo** caso mai domani, no?" Era un congedo. Diotallevi mi prese sottobraccio e disse che veniva via anche lui. Salutammo. Il colonnello

, vecchie miniature, incisioni da libri ottocenteschi, che so, sulla fusione o sul parafulmine." "D'accordo, **passo** domani da lei." Gli si avvicinò Lorenza Pellegrini. "Mi accompagni a casa?" "Perché io stasera?" chiese Belbo. "Perché sei l'

mai accorti!" "Per questo i maestri della Gnosi dicono che non bisogna fidarsi degli Ilici ma degli Pneumatici." "Per domani **preparo** un'interpretazione mistica dell'elenco telefonico..." "Sempre ambizioso il nostro Casaubon. Badi che li

Paris, Bauche, 1758, "Blancheur") Farfugliai una scusa, in fretta. Credo di aver detto "la mia ragazza **deve** partorire domani", Salon mi fece tanti auguri, con l'aria di non aver capito chi fosse il padre. Corsi a casa, per respirare aria buona.

, del Settecento, di un certo pregio, che **debbo** fare assolutamente avere a un mio corrispondente di Firenze entro domani . Dovrei portarli io, ma sono trattenuto qui da un altro impegno. Ho pensato a una soluzione. Lei deve andare a Bologna.

io, ma sono trattenuto qui da un altro impegno. Ho pensato a una soluzione. Lei deve andare a Bologna. Io l'**attendo** domani al treno, dieci minuti prima della partenza, le consegno una piccola valigetta, lei la pone sulla reticella e la lascia

1 DOMATTINA

la rintraccio?" "Non so, qui sto cambiando albergo ogni notte. Diciamo che lei fa tutto oggi e poi mi **aspetta** a casa mia domattina , io tento di richiamarla, se posso. Mio dio, la parola d'ordine..." Udii dei rumori, la voce di Belbo si avvicinava e si

1992ban – 6 (1 diegesi, 5 mimesi)

3 OGGI

alla Polizia Tributaria..." Sono cose che capitano a tutti, ogni giorno, cerca di consolarmi il mio amico Tano, che oggi non **vola**, e sta qui con me, seduto con i piedi ben piantati a terra, la testa fra i pugni; lui sa volare, ma proprio per

da parte mia, di precipitare le cose; di finirla, come sempre, con le altre. Ma Marta mi ha telefonato poche ore prima: << Oggi **vegno** da te. Aspettami nel pomeriggio.>> Le ho opposto una scusa. Lei ha insistito: <<A casa tua. Alle quattro.>> Ha

un'istituzione, e pur non avendolo mai visto partire, gli chiedono nelle mattinate di brina o di calura: << Oggi , dove si **va**?>> E lui risponde, senza alzare la testa dal giornale: <<Vedremo, vedremo...>> Aggiungendo, fra sé: "L'

1 STAMATTINA

*Il'ič, che non riesco ad allontanare dalla mente. Mi raggiunge il mio avvocato. Si siede accanto a me. **Ha** quattro cause, stamattina , e si mette a sfogliarne i fascicoli. Ma intanto mi insinua: <<Tranquillo, sereno... La voglio vedere persino allegro

2 DOMANI

ci telefoniamo, non fa che ripetermi la stessa cosa: <<Sei di partenza?>> E io senza essere di partenza: <<Sì. Me ne **vado** domani .>> <<Dove, di bello?>> Gli rispondo, a caso: Katmandu, o l'America, o la mia Montagna Re. Non batte ciglio. Esclama: <<

. Era lontano, ormai, nei suoi pensieri. Non ha avuto reazioni quando Miriam gli ha proposto: <<Domani.>> E anch'io: << Domani **possiamo** venire>>. <<Il tuo solito mangiare?>> ha chiesto. Gli ho detto che andava bene. <<Tua madre è contenta quando

1993ban – 22 (mimesi)

7 OGGI

, e se poi putacaso vuole sapere da me il perché e il peccome? Io che ci **dico**, ah?" "Niente, gli **dice** che l'appuntamento di oggi è annullato. Più di così..." "Ci posso far telefonare?" "Non ce n'è bisogno, anzi, preferisco che non mi chiami, ecco,

?" ribatte, come delusa. Chissà cosa si sarà messa in testa stavolta. "Perché? Dovrei partire?" "Allora, se non **parti** oggi , partirai domani." "Ti ho appena detto che lavoro! Lo sai che di vacanze non ne faccio!" A Marilina urlare a questo modo

fuori tempo, che metteva Marilina a disagio molto più delle antiche fissazioni. "Mamma, io non **parto** né oggi né domani né dopodomani: ho da fare!" "Dafare dafare, ma siamo in luglio, benedetta! Se devi andare a Portofino vacci,

che stavi con qualcuno, e ti volevo proprio dire di evitarti tutto quello sbattimento di tram a quest'ora. Per oggi non mi **serve** niente, più tardi mi **prendo** il mio sonniferino e **faccio** tutta una nanna. Però domani vieni, mi raccomando,

8 DOMANI

, perché lei la videoscrittura se la sogna da un pezzo, ecco che cos'altro si può fare con dieci milioni. "Lo **porti** qui domani , e cominciamo subito." Accardi si blocca tra il divano e l'armadio-libreria. "Domani? Formidabile! però domani non

qui domani, e cominciamo subito." Accardi si blocca tra il divano e l'armadio-libreria. "Domani? Formidabile! però domani non **posso** io, **devo** andare in riviera a lasciare giù maman... Glielo faccio portare dal fattorino della ditta, così

a te... c'è qui un amico..." "Porta anche lui, ma sbrigatevi. Io sono qua inchiodata con la programmazione didattica, domani mi **devo** presentare a scuola per la riunione, non ho niente di pronto, e prima delle otto non ce la posso fare a buttar giù ‘

il finestrino attraverso il sedile dove, incorniciato di nero, adesso fluttua pallido un viso di ragazza. "Ti **chiamo** domani ." "Domani" ripete Marilina. "Ciao. Ciao a tutti, grazie." Nel lunotto di dietro le sembra di vedere Olimpia che saluta

il sensibile entusiasmo che ora faceva tremolare la voce di Accardi in modo spudorato, quasi offensivo. "Sì, mi **danno** domani pomeriggio la copia... come si dice? quella che esce prima delle altre..." "La copia staffetta." "Esatto. Ti avrei

che ti pagano... Dài, pensa un po' anche a te." "Ci sto provando." "È una questione di scelta. Stasera vieni fuori con me e domani **dici** a quella tua agenzia che tu hai bisogno del tuo leesciaar-taim e che vadano a cagare per un po', rait? Potrò ben

... Non mi credi, vero? Non mi credi." "Senti, Accardi, per oggi ne ho abbastanza di questa follia. Magari ci **sentiamo** domani , eh? Però non di mattina, perché vado a fare una ricerca all'Ambrosiana. E, per favore, non mandarmi altre rose. Ciao."

5 STASERA

mamma affacciandosi nel corridoio appena Marilina, spiegato l'indirizzo, riattacca. "Io mi arrangio da sola, e poi stasera **torna** la Pucci con qualche persona, se devi andare vai. Chi è che ti viene a prendere?" "Olimpia. Sta facendo un lavoro

fuori a chiamarla... Ma dal telefono, niente affatto anonima, scaturisce la voce di Olimpia. "Senti, non ti negare, stasera **devi** assolutamente venire a vedere una cosa, l'ho appena saputo, è al teatro Manzoni, però ti devi muovere subito,

? Ma lo sai che i video che cercano di avere una trama sono i più loffi..." "Acqua, acqua: mettiti comodo e rassegnati, che stasera tu ti **cucchi** un film vero." "Veero?" "Vero. E se non hai obiezioni lo facciamo scegliere alla signora. Per me uno vale l'

caso che questo pomeriggio ho voglia di lavorare, e lavoro." "Ma non sto dicendo adesso, dico stasera." "**Lavoro** anche stasera. Lavorare mi piace." "Ma anche stare con me ti è piaciuto." "Sì, certo. C'era un po' di affollamento, però non nego di

parlare. Per quello che ti pagano... Dài, pensa un po' anche a te." "Ci sto provando." "È una questione di scelta. Stasera **vieni** fuori con me e domani dici a quella tua agenzia che tu hai bisogno del tuo leesciaar-taim e che vadano a cagare per un

2 DOMATTINA

proprio andare" aveva detto Marilina guardando con ostentazione l'orologio, "il libro **deve** essere in composizione domattina e credo che Accardi stia aspettando il grafico da un momento all'altro." "Va bene, vado" aveva detto Enzo e si era alzato

!" Si je t'aime, prends gard à... "Ooh, finalmente!... No, stavamo guardando un film... Sì, dal fiscalista ci **passo** domattina e poi ti mando un fax. Il viaggio com'è andato? Si riposa papà?... No, non piove neanche qui... No, non sono raffreddato

1996ban – 0

1997ban – 12 (mimesi)

5 DOMANI

si diede coraggio e, trattenendo un urlo, gli soffiò con una vocina rauca: <<Mi interessi tu>>. <<E allora **rivediamoci** domani >>, propose lui. <<No, subito no. Mi serve un po' di tempo per pensare, prima di rivederti>>. <<Per pensare a che cosa?>>

, un peccato grave>>. Il ragazzo le sbadigliò in faccia: <<Un peccato grave? Che idiozia! Adesso taci e dormi, che domani mi **devi** portare sull'Antola>>. domenica 20 maggio Marco fu il primo a svegliarsi, Carla dormiva i sette sonni,

a Pavia durò sino alla domenica sera, sei giorni esatti. Quella notte, prima di prendere sonno, Marco disse a Carla: << Domani **devo** assolutamente tornare a casa>>. Lei cercò di trattenerlo: <<Là non hai più nessuno ad aspettarti, sarai da solo.

te è come dare l'ostia al diavolo. Io parto e tu vai a dormire, anche se è l'ora delle galline, così ti passerà la gnagnera. Domani **arriva** la Carla e mi sa che di tempo per poltrire nel letto non ne avrai più tanto>>. martedì 14 agosto Il ragazzo si

presto, lei leggeva un romanzo e io guarda vo un libro di fiabe. A un certo punto, lei diceva: devi addormentarti, domani **hai** la scuola. Allora facevamo il gioco delle ombre. La mamma era bravissima, con le mani davanti alla lampada

5 STASERA

osteria, ne abbiamo visto uno, piccolo, morettino. Aveva una faccia da funerale. Come mai?, gli hanno chiesto. E lui: stasera **sono** io nel plotone di esecuzione sul Legnà. Dopo la prima volta, i prigionieri andavano ad ammazzarli in montagna,

che una faccia ti ricorderà qualcosa? Non puoi vivere così. Hai capito? <<Sì, devo ubbidirti>>, balbettò lei. <<Ma stasera non **posso** tornare da sola in montagna. Non ce la faccio. Vieni con me a Pavia, il treno Io prenderai domani>>. Quando

, ma non è vero>>, gli ribatté lei. <<Di dentro sono molto diversa. Ma adesso ho un angelo che mi accudisce. E per fortuna stasera **sono** con lui. Ti invito a cena, voglio farmi perdonare lo stupido piagnisteo di oggi>>. Andarono a Borgo Ticino e

IL cielo era grigio, pioveva, la città aveva il colore della terra e il Ticino quello dell'acciaio. <<**Andiamo** al cinema stasera ?>> propose Carla, <<al Corsino danno 'Senso' di Visconti. L'hai già visto?>>. <<Sì, due volte>>, sbuffò Marco. <<Non

è messa a piangere di gioia. Ottobre mi ha consigliato: stai in casa, non affacciarti nemmeno sulla terrazza, io **torno** stasera . È tornato con un sergente americano, ho capito dopo che era il famoso Pennino. Il telegrafista veniva da Genova e gli ho

1 DOMATTINA

il 7 febbraio 1945, ma sulla data i narratori dell'osteria del Carmo non trovarono la concordia. lunedì 16 luglio << Domattina **devo** scendere a Novi Ligure>>, annunciò Marco una sera di metà luglio. <<Per cosa?>> lo interrogò lei. <<Ho l'obbligo

1 DOPODOMANI

, con il muso sempre giù. Carla divenne seria: <<Per un po' in nessuna. Devo andare a Londra per un corso d'inglese. **Parto** dopodomani e ci resterò quindici giorni>>. <<Così tanto?>> protestò Marco. <<Potrei venire anch'io a Londra!>>. <<Non mi pare il

2001BAN – 23 (mimesi)

12 DOMANI

presto>>. <<Commissario, mi sono pigliato qualche giorno di permesso dal Comune. **Posso** restare a Vigàta almeno fino a domani sera>>. <<Per me, può restare quanto vuole>>. <<No, dicevo un'altra cosa: posso dormire stanotte qua?>>. Montalbano

>>. <<Bene, ci vai e ti fai dare l'elenco completo. Dopo chiama tutti quelli che c'erano. Li voglio in commissariato domani matino alle nove>>. <<E dove li **mettiamo**?>>. <<Non me ne fotte niente. Approntate un ospedale da campo. Perché il più

qualche cosa, dato che ancora non si era fatto vivo! In pinsèro, stavo! Che vuole sapere? Sui due morti ci **travaglio** domani >>. <<Dottore, basta che intanto mi risponda con un sì o con un no. A occhio e croce, sono stati ammazzati nella nottata

, Mimì!>>. Augello lo taliò per un momento, poi congiunse le mani a preghiera, levò gli occhi al cielo. <<Che fai?>>. << Domani **mando** una lettera a Sua Santità>> rispose, compunto, Mimì. <<E che gli vuoi dire?>>. <<Che ti canonizzi mentre ancora

<<Tu ti ricordi di me solo quando ti posso essere utile?>>. <<Dai, Ingrid! È una cosa seria>>, <<Va bene, che vuoi?>>. << Domani sera **possiamo** stare assieme a cena?>>. <<Certo. Lascio perdere tutto. Dove ci vediamo?>>. <<Al solito bar di

". Non rispose subito, poi mi spiò come mi chiamavo. Io ce lo dissi e lui mi fece: "Oggi quella cosa non si può fare. Domani a matino, prima della prima Missa, ti **torni** a confessare". "Mi scusasse, ma a che ora è la prima Missa?" ci spiai io. E lui:

presto?>>. <<Mi si scassò la macchina e persi tempo. Come restiamo?>>. <<Facciamo come vuole il parrino. Tu domani a matina alle sei meno un quarto **sentì** quello che ti dice e me lo vieni a riferire. Se lui ha detto che la cosa forse si può

che ti dirà. Ci andiamo in quattro e con una sola macchina, così non c'è scarmazzo. Io, Mimì, tu e Gallo. Ci **sentiamo** domani , io ho da fare>>. Fazio nisci, Montalbano compose il numero di casa di Ingrid. <<Tu palla ki io senta>> fece la voce

in seguito all'omicidio dei Griffo. L'ipotesi corna ancora regge>>. <<Quando vedi Ingrid?>>. <<Domani sera. Ma tu, domani a matino, **cerca** di raccogliere informazioni sul dottor Eugenio Ignazio Ingrò, quello che fa i trapianti. Non m'

pesante>>. <<La capisco benissimo>>. Faceva dell'ironia, quella minchia d'avvocato. <<La busta me la **porti** domani a matino, in commissariato. Buonanotte>>. Riattaccò. Tornò nella verandina, ma ci ripensò. Rientrò nella càmmara,

. <<Quelli manco ci ringraziano!>>. <<Ci tieni tanto al ringrazio? Cerca piuttosto il rapporto di scriverlo bene. Domani a matino me lo **porti** e lo firmo>>. <<Che significa che devo scriverlo bene?>>. <<Che lo devi condire con cose come: "

il killer è riuscito a scappare. A più tardi>>. <<Oggi non vengo in ufficio>>. <<Il fatto è>> fece impacciato Mimì <<che domani non ci **sono** io>>. <<E dove vai?>>. <<A Tindari. Siccome Beba deve andarci per il solito lavoro...>>. E capace che,

3 OGGI

mandata dal commissario Montalbano". Non rispose subito, poi mi spiò come mi chiamavo. Io ce lo dissi e lui mi fece: " Oggi quella cosa non si **può** fare. Domani a matino, prima della prima Missa, ti torni a confessare". "Mi scusasse, ma a che ora è

, non ho avuto il tempo. L'ho sfogliato. È curioso: ci sono pagine scritte bene e altre scritte male>>. <<Me lo **porti** oggi doppopranzo?>>. Trasendo, notò che al centralino ci stava Galluzzo. <<Dov'è Catarella che da stamattina non l'ho

cancello e il portone spalancati e ci siamo insospettiti. Purtroppo il killer è riuscito a scappare. A più tardi>>. <<Oggi non **vengo** in ufficio>>. <<Il fatto è>> fece impacciato Mimì <<che domani non ci sono io>>. <<E dove vai?>>. <<A Tindari.

1 STANOTTE

a Vigàta almeno fino a domani sera>>. <<Per me, può restare quanto vuole>>. <<No, dicevo un'altra cosa: **posso** dormire stanotte qua?>>. Montalbano ci pensò sopra un momento. Nella càmmara di mangiare ch'era macari salotto c'era una piccola

4 STASERA

?>>. <<Prima che può>>. <<Ora io devo per forza fare una commissione a Montelusa. Se gliele **porto** in commissariato stasera verso le nove le va bene?>>. Aveva fatto trenta? Tanto valeva fare trentuno. Dopo la morte del suocero, Ingrid e suo

trovato qualcosa ti avrei chiamato, no?>>. Augello era ancora arraggiato per lo scherzo. <<Senti, Mimì, siccome stasera **dobbiamo** fare una cosa importante, ho pensato che è meglio se lasci perdere e ti vai a riposare>>. <<Che dobbiamo fare

dobbiamo fare una cosa importante, ho pensato che è meglio se lasci perdere e ti vai a riposare>>. <<Che **dobbiamo** fare stasera ?>>. <<Poi te lo dico. Ci vediamo in ufficio verso le tre di doppopranzo. Va bene?>>. <<E va bene sì. Perché a mia, a forza

ci hanno provato col computer, ma...>>. <<Tu riuscirai a darmi il numero di quella targa?>>. <<Credo di sì, dottore. Stasera comunque le **faccio** un colpo di telefono>>. <<Se non mi trovi, lascia detto a Catarella. Ma fai in modo che scriva numeri e

3 DOMATTINA

alle nove?>>. <<L'ho fatto. E non per telefono, ma andando casa per casa. L'avverto che due non **possono** venire domattina , bisognerà andare a trovarli se vogliamo interrogarli. Si chiamano Scimè: la signora è malata, le è venuta l'

per sogno! Dimmi>>. Avrebbero potuto fare di meglio in Cina in quanto a complimentosità? <<Ti volevo domandare se domattina , diciamo alle otto, ci **possiamo** trovare in ufficio. Ho scoperto una cosa importante>>. <<Cosa?>>. <<Il collegamento

tuo marito?>>. <<Non te ne preoccupare>>. <<Guarda, facciamo così. Ti pigli la mia macchina e te ne vai>>. <<E tu?>>. << Domattina mi **faccio** venire a prendere>>. Ingrid lo taliò in silenzio. <<Mi credi una puttana in calore?>> spiò seria seria, una

2002BAN – 1 (mimesi)

1 DOMANI

, dottore, non è qui per caso. Ringrazio la sua disponibilità. C'è molto da fare. Lei mi pare pronto, **conviene** iniziare domani ". Uscito in strada la vita mi pareva in gran subbuglio, leggera come mai. Ero entrato in un azzardo che restituiva

2003BAN – 10 (1 diegesi, 9 mimesi)

1 OGGI

di quella tipa così diversa, così determinata, così lontana dai progetti angusti di tutte le ochette che conosceva. << Oggi ci **facciamo** un Dante secco, ti va? Una botta e via, non ci pensiamo più... Tanto non ci servirà a un tubo nella vita, altro

8 DOMANI

la penserai ancora così.>> Adesso te ne togli sei, mamma. <<Dài, smettiamola di litigare, ero solo venuta a salutarti, domani **riparto** per Roma, sto via più di due settimane, ho un sacco di lavoro da fare, devo incontrare parecchie persone.>> <<

e mai coi cioccolatini. Quando possiamo rivederci?>> <<Non posso stasera, ho già un impegno.>> <<Domani?>> <<Sì, domani **può** andar bene.>> <<Ti **passo** a prendere alle nove? A chi **devo** suonare?>> <<Danila Nero.>> Si sentiva già scossa dal

*la linea ritrovata, lo sguardo più luminoso e la sensazione dei vent'anni in meno. Sei orgogliosa della tua amica? Domani **sono** a Milano. Voglio vederti: ho bisogno d'ossigeno. Daria Parte seconda Uno <<Dài. Allora ti aspetto, cerca di non

coraggio allegro e contagiosissimo nonostante tutto. <<Scusa, non ho più voglia di parlare. Ti chiedo solo una cosa: domani **occupati** tu dei bimbi, io **vado** a Milano.>> Sei Che bellezza, Daria: come liberarsi di due stronzi al prezzo di uno!

sereno (e le notti stellate). Ilaria Sette <<Roberta, ciao, sono Ilaria, ti dovrei parlare. **Puoi** passare in redazione domani ? Ci sono dalla tarda mattinata in poi. Ti aspetto.>> Porca pupazza, che cosa voleva Ilaria da lei? Quel messaggio in

1 STASERA

tutto.>> <<Allora arriverò sempre con fasci di rose e mai coi cioccolatini. Quando possiamo rivederci?>> <<Non **posso** stasera , ho già un impegno.>> <<Domani?>> <<Sì, domani può andar bene.>> <<Ti passo a prendere alle nove? A chi devo suonare?>>

2005ban – 11 (1 diegesi, 10 mimesi)

7 DOMANI

*proprio per quella mattina. Disse che quel giorno era occupata e che potevamo vederci la mattina dopo. **Puoi** venire domani mattina, aveva detto. A casa sua. Naturalmente, per sicurezza dovevo telefonare prima. Va bene. A domani allora. A

problema. Fino a quella sera. <<Va bene signorina, grazie. Per questa sera non vogliamo affaticarla ulteriormente. Domani le **telefoniamo** a casa e se si sente meglio dovrebbe venire in caserma per formalizzare la denuncia-querela. Cerchi di

di lui, e su di noi due. <<Domani. Domani mattina. Andiamo a fare il bagaglio adesso. Io studio un minimo di itinerario e domani mattina mi **passi** a prendere sul presto, così **partiamo** quando non **fa** ancora caldo. Diciamo alle sette.>> Tornai a casa

un sollievo sproporzionato. <<Io mi rimetto a dormire>> disse Angelica. <<Veniamo da te al bar, stasera o al massimo domani. **Dobbiamo** vedere un amico>> le rispose Francesco. Seduta sul bordo del letto Angelica ci fece un cenno svogliato col

?>> <<Come sarebbe a dire qual è il mio problema. Un bel pomeriggio d'estate mi dici: facciamo una vacanza, **partiamo** domani così, senza una meta precisa. Io sono d'accordo, facciamo questo cazzo di viaggio e quando siamo qui scopro che era

2 STASERA

andare, provai un sollievo sproporzionato. <<Io mi rimetto a dormire>> disse Angelica. <<**Veniamo** da te al bar, stasera o al massimo domani. Dobbiamo vedere un amico>> le rispose Francesco. Seduta sul bordo del letto Angelica ci fece un

di avermici portato. Mi sentii invadere da una inquietudine fortissima, al confine con la paura. <<Devi venirci. Stasera **voglio** farti vedere come mi sono sistemato. Prima però andiamo a cena.>> * * * Con i negroni che si spandevano nel e gambe e

1 OGGI

e uscimmo dal bar per raggiungere la macchina. Camminando, Francesco e io le precedevamo di qualche metro. <<Oggi pomeriggio queste due ce le **facciamo**>> disse Francesco, a voce bassa. <<Che stai dicendo?>> domandai, parlando anch'

1 STAMATTINA

che Francesco avesse fatto da solo la consegna e si fosse preso tutti i soldi, arrivò la sua telefonata. <<**Andiamo** stamattina. Passami a prendere fra due ore.>> Aveva già recuperato il pacco e mi guidò in un quartiere residenziale, condomini con

2006BAN – 9 (mimesi)

1 DOPODOMANI

non sapeva più che pesci pigliare. <<Ma la confessione è un sacr...>> Mercede gli troncò la frase. <<Venerdì è dopodomani. Io **temporeggio** un giorno. Poi **intervenite** voi e la missione è compiuta.>> Il prevosto non riuscì a ribattere. <<

1 OGGI

uomo così imprevedibile, ne conosceva tutti i difetti e tutte le virtù. <<Smettila di fare il sofista>> aveva detto. <<Oggi **si sposa** il nostro unico figlio. È una giornata di gioia e conviene goderla sino in fondo.>> Il cavaliere aveva

7 DOMANI

bene. <<Ho fretta>> ripeté. <<Ma è cosa di estrema importanza>> dichiarò Mercedes. <<Che non **può** aspettare sino a domani mattina?>> <<Io non vorrei mancare di rispetto a nessuno...>> <<Cosa c'entra il rispetto?>> , <<Il rispetto che si

fu soddisfatto. Si guardò intorno con occhio beato. <<Quella che è avanzata>>, disse, <<la riscaldiamo e la **mangiamo** domani .>> La perpetua fece spallucce. Perché mai parlava al plurale se quella roba se la mangiava lui solo? 4. Venerdì mattina

che, sornione, perseverava in quel movimento sussultorio dettato dalle onde e pareva gli volesse dire: <<Ci **vediamo** domani , coglione!>> Domani! Attorno alle quattro Ofelio si buttò sul letto. Le gambe, per il gran camminare avanti e indietro

. 101. Gerolamo Vitali l'aveva previsto il bel tempo. <<In ogni caso>>, aveva detto il podestà la sera prima, << domani , con qualunque tempo, voi **salite** su quell'aereo e **volate**.>> Il Mencioni se l'era trovato nella sala da pranzo del

. Non s'era dato pace sino a che non era riuscito a mettersi in comunicazione col viceprefetto ispettore Afragòla. << Domani >>, aveva ordinato, <<ve ne **salite** a Bellano per Un'ispezione di quelle coi fiocchi. Gli **dovete** far vedere i sorci verdi

2008BAN – 11 (mimesi)

9 DOMANI

fa Arieo?>> <<Si è ritirato>> rispose Licio. <<Ha abbandonato il suo accampamento e si è nascosto nel deserto. Se vuoi domani **possiamo** raggiungerlo. So dov'è.>> <<Ci sono anche dei nostri con lui?>> <<Un battaglione. Li abbiamo lasciati

lui ci farà da guida per allontanarci da qui e, se ci sta bene così, dice di raggiungerlo al più presto. Se non ci **vede** entro domani mattina lui **parte** da solo.>> <<Ho capito>> rispose Klearchos. <<Avete visto niente di strano venendo qui?>> <<No>>

discorsi più grandi di noi e pensiamo piuttosto a mangiare e bere e a goderci la serata. Non sappiamo che cosa ci **aspetta** domani ". La morte di Mitridate fu ancora una volta appannaggio della Regina Madre che di nuovo chiese che le venisse concesso

. Ora ha smesso ma non si può mai dire in questo posto.>> La ragazza prese subito a mangiare senza farselo ripetere. << Domani **viene** il peggio. Se riusciamo a cavarcela forse per un po' potremo stare, non dico tranquille, ma nemmeno con il cuore in

espressione atterrita. Le diedi ancora un pezzo di pane. Era vecchio e duro ma pur sempre pane. <<Questo tienilo per domani , e mangialo solo quando **senti** che non **puoi** farne a meno. Non c'è una situazione così cattiva che non ce ne possa essere una

Lo faccio perché ti voglio bene.>> <<Allora, se mi vuoi bene, taci.>> <<No. Devi prepararti a quello che **può** succedere domani .>> <<Non succederà nulla. Il letto del fiume si potrà distinguere con la luce del giorno e quasi certamente riusciremo

<<Siamo appena duemila>> esordì Xeno, <<i nostri laggiù erano quattromila e vedete come sono ridotti. Se **attacchiamo** domani , anche se disponiamo di una piccola unità di cavalleria non credo che avremo alcuna possibilità di rompere l'

2 DOMATTINA

ci togliamo il pensiero e dopo ceniamo in pace.>> <<No>> rispose Sophos. <<Non mi va di attaccare al buio e in montagna. Domattina si **fa** colazione prima che sorga il sole e poi si **attacca**.>> La guida si fece avanti: <<Anche i bambini e le donne>> disse,

2009BAN – 6 (mimesi)

2 OGGI

imbarazzo, si affrettò a cambiare argomento: <<Vogliono tenermi qui in osservazione. Ma io gliel'ho detto che **esco** oggi pomeriggio>>. Goran guardò l'ora: <<Allora dovrai sbrigarti: è quasi sera>>. Mila si stupì di aver dormito così tanto

conto che sarebbe il miglior impiego possibile per quei soldi. Allora, che ne dici?>> <<Vera **deve** venire a trovarmi oggi .>> Era stata l'anziana nel letto a parlare. Fino a quel momento se n'era rimasta muta e immobile a guardare la finestra.

2 DOMANI

di peluche. Sua madre, però, avrebbe ricordato anche l'ultima, <<domani>>. A completamento della frase <<ci **vediamo** domani >>, pronunciata sulla porta di casa, prima di andare a dormire da un'amica. Ma quel giorno non c'era mai stato. Il domani

. <<Sono Mila Vasquez, si ricorda? Ci siamo viste l'altro ieri...>> <<Sì, mi ricordo di lei... Ma non **possiamo** parlare domani ? Sa, ho preso un sonnifero.>> Non c'era da meravigliarsi che la sopravvissuta a un serial killer, oltre che di alcol,

2 STASERA

...>> <<Va' a fare le valigie>>, la interruppe Morexu, liquidando la sua lamentela. <<Perché tanta fretta?>> <<**Parti** stasera stessa.>> <<Sarebbe una specie di punizione?>> <<Non è una punizione, e nemmeno una vacanza: vogliono la consulenza

lentamente le scale del palazzo. Stern mise un braccio intorno alle spalle di Rosa. <<**Va'** a casa dalla tua famiglia stasera >>, le disse. Ma lei si limitò a scuotere energicamente il capo. Mila aveva capito. Rosa non poteva spezzare quella

2011BAN – 0

2012BAN – 0

2013BAN – 9 (2 diegesi, 7 mimesi)

2 OGGI

il mio caffè. Forse questa mattina sarebbe stato più saggio optare per la camomilla. <<Allora, **pranzi** dai tuoi oggi ?>>, mi chiede ancora, accettando con magnanimità di cambiare argomento. <<Purtroppo>>, confermo tristemente. <<E

con il telefono in mano. È vero, sono le undici, ma è pur sempre domenica! <<No, mamma, davvero. Non **posso** proprio venire oggi >>, ripeto per l'ennesima volta con voce annoiata. <<No, non è a causa della tua cucina>>. Donna perspicace. Accanto

7 DOMANI

*. L'ufficio si è quasi del tutto svuotato e ormai fuori è buio pesto. L'ora di cena è passata da un pezzo. Grazie a Dio domani è sabato, quindi quelli che possono **escono** presto, per un weekend fuori o per un appuntamento galante. George, il mio

ordinare un'insalata. <<Potremmo tentare. Ma niente posti vistosi per favore. E lo so che non ne conosci, quindi domani la scelta **tocca** a me>>. <<Ti sembra un tipo da posti vistosi?>>, mi chiede ironico. Il mio sguardo è abbastanza

lavorato molto, quindi direi che tutto è andato bene>>. <<Sono contenta. Allora proporrei una serata di sole donne domani sera, così **festeggiamo** la tua singoletudine, perché - diciamolo - perdere Charles è stato decisamente meglio che

sul trovare una scusa per festeggiare, ma questa volta mi devo defilare. <<E se facessimo dopodomani?>>, propongo. << Domani sera **devo** lavorare>>. <<Con Ian>>, dice Vera. Non lo chiede, lo afferma e basta, ridacchiando. <<Sì, con Ian, ma

Come mai da queste parti?>>, chiedo diretta, visto che mio fratello mi conosce bene e sa che con me è inutile fingere. << Domani Hannah e io **partiamo** e volevo passare a salutarti>>. Michael non passa mai a salutare nessuno, sia chiaro. Ha sempre

. Oggi mi aiutate a non pensare a quello che è accaduto. Facciamo shopping, ce ne andiamo al cinema, ci rilassiamo al pub. Domani **sono** dai miei per pranzo e lunedì, quando rientrerò al lavoro, farò in modo di parlargli brevemente e gli dirò che è stato

2014BAN – 4 (2 diegesi, 2 mimesi)

4 DOMANI

, devi indovinare.>> <<Non lo so.>> <<E dài! Fai un sforzo.>> <<Va bene, dopo ci **penso**.>> <<Non dopo, ora.>> <<Che da domani non ti **lamenti** più?>> <<Stupido.>> Odio le recriminazioni. Ma come sempre quando odio qualcosa, non riesco a non

*sia sottomesso alle leggi del mercato, sempre più flessibile e libero, sempre meno costante e duraturo? Oggi mi piaci, domani non mi **piaci** più. Oggi stiamo insieme, domani ti lascio. Ti uso e ti getto. Come il resto. Perché credere ancora all'

*più flessibile e libero, sempre meno costante e duraturo? Oggi mi piaci, domani non mi piaci più. Oggi stiamo insieme, domani ti **lascio**. Ti uso e ti getto. Come il resto. Perché credere ancora all'eccezione dell'amore? Ma Bauman ha anche torto.

2015BAN – 8 (mimesi)

1 STASERA

appena la testa per paura che mi volasse via. Poi la sua voce ha aggiunto: <<Se accetta, le **inviamo** il biglietto per mail stasera !>>. Sono uscita dall'ufficio e mi sono messa a correre in mezzo a grossi banconi, contenitori, alambicchi, sostanze

3 OGGI

continuava a sistemarmi il bavero della giacca. <<Finché non ti **vedo** l'anello al dito, perdonami, ma io non ci credo che oggi ti **sposi!**>> disse con il suo sorriso da ragazzino e la solita smorfia compagna di tutta la mia giovinezza. Ero pronto. Lo

Margherita...>> Marghe, di solito mi chiami Marghe e ha un tono più leggero. <<Ti ringrazio tanto per la telefonata, ma oggi mio padre mi ha detto che si **deve** trasferire di nuovo qui. Hanno bisogno di lui e ho pensato un po' in questi giorni...>>

4 DOMANI

elegante>> come se le avessi sentite per la prima volta. <<Me la fai ascoltare?>> <<Cosa?>> <<L'Ave Maria!>> <<Certo, domani **andiamo** a cercarla al centro commerciale.>> Quella sera mi addormentai pensando al violino, alla metropolitana di

.>> <<Allora dobbiamo festeggiare, vero, Margherita?>> ha detto papà con la voce volutamente alta. <<A Londra. Domani **vado** su a discutere il contratto e a cercarmi una casa.>> La mia testa ha rimbalzato da papà, con le foto della mamma tra le

la sua dimissione. È troppo agitata per andare a casa. Voglio tenerla in osservazione ancora una notte. Ne **riparliamo** domani . Adesso non c'è nulla che possiate fare>>. L'avrei abbracciata! <<Non posso fare di più>>, ha detto Lucrezia appena le

rovinarlo per sempre. <<Forse stiamo sbagliando. Sei ancora in tempo per tornare indietro. Non posso coinvolgerti. Domani **devi** prendere un treno e tornare in Italia.>> <<Non dire stronzate! Io non ti lascio qui. Ci siamo quasi. Domani sera

2016BAN – 31 (7 diegesi, 24 mimesi)

17 DOMANI

*colloquio finisca: tornare a casa, rimettere nel cassetto i rasoi del nonno, inserire la sveglia, infilarsi a letto. Domani è di turno presto. Luciana si alza, afferra dalle mani del cameriere birra e toast: <<Il conto lo paghi tu. Io vado>>.

lei. <<In attesa di un altro trucidato, ti va di venire a cena con noi?>> la invitano. <<Grazie, non posso. Devo cucinare, domani **vado** a trovare mio fratello in montagna.>> <<Buona gita allora. E ricordati che per baratti del genere sei sempre la

le feste i furti aumentano e cento occhi non bastano. Di mattina sarebbe meglio.>> <<Di mattina lavoro.>> <<Se **ripassi** domani sera, li **trovi** tutti pronti incartati e infiocchettati, col prezzo ricoperto e un post con il titolo su ogni pacco.>> <<

uno.>> <<Serata di merda, eh Augusto?>> <<Ma sì, magari è solo la pioggia. Signorina, le pizze ce le porta o **aspettiamo** domani ?>> MARTA (tessere 32-34) 32. Altre confidenze <<Guido io, ti dispiace?>> propone Gero. <<Per niente. Soffri la

*rappresenti. E il resto, si chiede, cucchiaini e lattiera? meglio sospendere, rimandare a domani il secondo atto. Ma domani è Natale, ricorda, e l'assale un principio di sgomento, sarà un Natale in solitudine, diverso dal solito, perché non ho

la torta è pronta o devo passare più tardi?>> <<Chiedo in laboratorio. Sei di riposo oppure lavori?>> <<Oggi riposo, domani **lavoro**.>> <<Non ti secca?>> <<No. Spero solo che non nevichi troppo.>> <<Ha quasi smesso, e le previsioni dicono che in

*aperitivo insieme, dato che nel pomeriggio lei è di corvée per la preparazione della cena familiare, però domani... Domani **lavoro**, spiega lui ma dopodomani no, aggiunge, e decidono di vedersi all'una davanti al caffè Torino, poi a Santo

dall'archivio della memoria olfattiva: <<Sformato di scarola!>> esclama trionfante. <<Tiepido tiepido, domani è più buono assai. Sicuro che le **piace**.>> <<A chi?>> <<A Olimpia, la vedova Canavotto.>> <<**Pranzate** insieme?>> <<Sì,

te?>> <<Eh... tiene compagnia, è una presenza e non disturba. Ah, senti, ne ho fatto uno anche per te, di sformato, che domani ti **viene** buono o anche dopodomani che **sei** di riposo.>> Michele gli dà una stretta affettuosa sulle spalle e gli porge il

*assestarsi su prevedibili banalità (la neve ci voleva proprio, che così toglie un po' di smog; sì, ma se continua, domani non si **circola**; per forza, a Natale dove li trovano chi la spala?; eh, se non li trovano, sai come gli dispiace al sindaco

*, a Natale dove li trovano chi la spala?; eh, se non li trovano, sai come gli dispiace al sindaco che così risparmia!; domani basta starsene a casa, è Natale sì o no?; ma siamo cristiani, e a messa ci dobbiamo andare per forza...). <<Ci va chi vuole

di fare la casalinga>> la gela ulteriormente Michele. Lei lo fissa con gli occhi stretti: <<Noi due ci **rivediamo**. Domani alle 16, in procura.>> Michele si allontana senza aspettare di essere congedato. Non ha mai picchiato né immaginato di

avesse abbandonato La recherche dopo le prime sessanta pagine e non rifuggisse comunque dalle citazioni. <<**Lavori** domani ?>> chiede Peppino. <<No, mi hanno dato tre giorni tra permesso e recupero.>> <<Puoi dormire qui, se ti va.>> Un'altra

soli in due>> gli telefona Augusto, l'amico di infanzia adolescenza e calcetto. Poi, senza prendere fiato: <<Cosa **fai** domani sera?>> <<Cena in agriturismo con gli amici del jazz.>> <<Un casino di gente chiasso e si mangia di schifo.>> <<No, il

spazio. Nell'appartamento di fronte una tendina si richiude su un piccolo spiraglio laterale. <<Ci sta.>> <<Allora domani **traslochi**. Non a vita, però.>> <<Grazie. Per essere un terrone, sei uno giusto.>> 48. Trasferta Khan, dalla presenza

1 DOMATTINA

, bellissime, meglio che a Londra.>> <<Dove?>> <<In Via Mazzini, quasi all'angolo con Piazza Bodoni. Mi **accompagni** domattina ?>> 43. Sei camicie e un pesce rosso Le camicie di papà e dei fratelli: viste mille volte, distrattamente giudicate

1 STAMATTINA

: <<Ci sediamo?>> propone. <<Come vuoi.>> E subito dopo, per una specie di assurda rivalsa, aggiunge: <<Di tempo ne **hai** stamattina ?>> Marta avverte la freddezza polemica nel tono: ma a che gioco sta giocando, al bel ritroso, al galletto di barriera

9 STASERA

*informazione, come Esaù per un piatto di lenticchie. Di lenticchie ne ho un sacchetto, se le metto a bagno subito, per stasera mi **posso** fare la minestra, soffritto di cipolla e sedano, brodo vegetale di dado - pazienza per il glutammato, siamo

tanto...>> obietta stupita la colf. <<Oggi non mi va, scusa.>> <<Te ne metto una bella fetta in un contenitore, la **mangi** stasera , vuoi?>> Davide le fa cenno di lasciar perdere, e Cezara si allontana. <<Hanno... hanno intenzione di tornare a vivere

*ancora, una bellezza! Grazie ma non posso, gli risponde senza pensarci, ho combinato con un gruppo di amiche e amici, stasera **andiamo** al ristorante... La verità è che invece non le va - di sicuro ci sarebbero altre rivelazioni sgradite - e non

Il 3, ma tieniti libera per il 5, facciamo la festa della Befana.>> <<Alludi, Fabrizio?>> <<Me se sei un fiore! Cosa **fai** stasera ?>> <<Cena con le amiche.>> <<Divértiti, mi raccomando.>> Non ci si può divertire a comando, pensa lei subito dopo. Ci

in Belgio.>> <<E lei non se l'è sentita.>> <<No, non l'hanno invitata proprio. Ci ha fatto dei pianti... mi dispiace che stasera **sta** sola, ma da Marinella non ce la **posso** portare, ché quest'anno ci stanno pure i ferramenti e sai le chiacchiere...>> I

anni sono passati? <<Me la scegli tu la stoffa?>> <<Ti porto dei campioncini, così decidi.>> <<Grazie ci **vediamo** stasera , se ti va bene.>> <<Okay, Vittorio ha la palestra e arriva tardi.>> Si sono visti poco, nei venti e più anni passati:

Amore concluso o no?, si chiede Michele, e poi con sforzo, come trangugiando una medicina sgradita: <<**Ceniamo** insieme stasera ?>> Frettoloso, senza un sorriso, una gentilezza o una parvenza di corteggiamento, un invito che sa di ordine, pensa

ad alzarti e va a bloccarla.>> <<No.>> <<Sì invece. È il nostro giorno fortunato, lo sento.>>
<<Nostro?>> <<Io stasera **esco** con Simona.>> <<E chi è?>> <<La padrona di una bassotta. I
nostri cani si piacciono, e anche noi.>> <<Perché

3 OGGI

macchina. Mannaggia ‘a miseria fetente! <<A che ora cominci a faticare?>> chiede al nipote
per cambiare discorso. <<Oggi **sono** in pausa.>> <<Col culo nel burro, siete nati. Pure la leva
vi hanno tolto. Ai miei tempi invece...>> <<Da dove

.>> <<Va meglio?>> <<La testa sì, il resto no.>> <<Se ti va, puoi raccontare.>> <<Anche
tu.>> <<Mi **tieni** compagnia oggi ?>> <<E il lavoro?>> <<Al diavolo il lavoro. Marco visita.>>
<<Buona idea. Anch’io. Cosa facciamo?>> <<Non lo so. Ma

, al galletto di barriera che vuol essere concupito? Se è così, capita male. <<Abbastanza. E
tu?>> <<Quanto ne voglio, oggi non **lavoro**.>> Lei si avvia al tavolo e si siede, lui la segue.
<<Che lavoro fai?>> gli chiede pur sapendo la risposta. <<

2017BAN – 1 (mimesi)

1 STASERA

temo, mio buon amico, che dovremo combattere per ogni singolo ducato. Per questa stessa
ragione t’informo che proprio stasera **attendo** i fiorentini al nostro accampamento, al di là del
Serchio. Hanno delle proposte da farmi. Perciò, ancora una

2019BAN – 19 (6 diegesi, 13 mimesi)

2 OGGI

scientifico finché non si è fatta l’ora di portarmi in stazione. <<Scusami, ma è urgente, **devo**
fare la submission entro oggi .>> Io mi sentivo sola e rimpiangevo di non essere andata a
Sacrofano a passare un po’ di tempo con i miei e soprattutto con

! È che mi mancavi.>> <<Ti mancava un po’ di cinismo, di’ la verità.>> <<Ho un disperato
bisogno di cinismo.>> <<Oggi non ti **posso** accontentare. Ti devo dare una notizia. Per
settembre vedi di essere a Roma, che Paolone farà di me una

6 DOMANI

è molto gentile. Potrebbe anche darci il numero del suo idraulico di fiducia?>> <<Certo, certo.
Anzi, lo **faccio** venire domani io stessa...>> <<Grazie.>> <<Senta... Me lo può fare un
autografo? Questa birbante mica me lo aveva detto che è

*in cui fanno un’indimenticabile cioccolata calda all’arancia. Si trova proprio qui di fronte.
Quasi quasi domani **porto** Claudio ad assaggiarla. Messo piede nel confortante tepore di casa,
mi sento come il nocciolo nella pesca, grata

Procura.>> <<Come mai?>> <<Non mi hanno anticipato niente. Forse qualche altro incarico, sai che **sono** di turno fino a domani .>> <<Tutto si può dire tranne che a Domodossoland l'attività langue. Come mai?>> Lui si passa l'asciugamano sui

*so più cosa dirti.>> <<Non dire niente>> rispondo, chiudendo la giacca, risucchiata da un vortice oscuro. Dopotutto, domani è un altro giorno! Scarlett O'Hara L'indomani ho preso il primo treno e sono tornata a Domodossoland, dove spero di

, una procedura che non si sa se sia più lunga o noiosa. È pomeriggio inoltrato quando Alberta non ne può più. <<**Finiamo** domani , dai>> chiede implorante. Chissà da quando sono diventata così resistente alla fatica, ho sempre avuto la

no. Sta' tranquilla.>> È taciturna, come già pentita di avermi accontentata. <<Come ti senti?>> le chiedo. <<Meglio. Domani **torno** dal professore.>> <<Mi fa piacere. Hai più visto... Arsen?>> Scuote il capo, atterrita. <<No, no. Ogni tanto me

2 DOPODOMANI

usare. <<Sì, vado a dormire da Silvia. **Passa** a prendermi tra dieci minuti.>> <<Ti **trattieni** fino ai funerali? Saranno dopodomani , due figli devono arrivare dall'Inghilterra.>> <<Sì, ne abbiamo parlato con Velasco, ci fermiamo entrambi.>> <<Se

2 DOMATTINA

.>> Guardo l'ora e annuisco. Le lascio il mio numero di cellulare, invitandola a chiamarmi per qualunque necessità. << Domattina , se ti **lasciano** tornare a casa, ti **accompagno** io.>> Maria annuisce. Chiude gli occhi e dall'orlo delle palpebre si

4 INDOMANI

*sembra deserta. Per assorbire l'energia negativa, questa saggia gente mette una bacinella d'acqua sul tavolo e l' indomani la **butta** via, l'acqua insieme all'emozione. Ma per me non c'è acqua che basti. L'altalena emotiva dei commiati è una

*tra noi, lui non se ne dimentichi mai. Superata la gloomy sunday da sola dopo che lui è ripartito subito dopo pranzo, l' indomani **sono** pronta a rimettermi al lavoro, giungendo in Regione Siberia con la mia solita Felicia. Velasco mi ha convocata nel

*che conta, e così la signora O è tutta entusiasta e mi chiede il numero della nonna per chiamarla e ringraziarla. L' indomani **sono** pronta a rientrare in quel deserto dei tartari che è l'Istituto, dove, se non altro, mi aspetta il risultato dell'

*lucchetto sulla bocca: invece di odio, calunnia e rabbia nera, ci sarebbero amore e fratellanza! Il flauto magico L' indomani mattina, Maria è già in grado di lasciare l'ospedale, con la raccomandazione di sottoporsi presto a un nuovo controllo

3 STASERA

Claudio, con sguardo comprensivo. <<Hai fatto il tuo dovere. Dai, signorina Sherlock Holmes, ti **porto** a cena fuori stasera .>> Nel parlare del nostro passato mentiamo a ogni respiro William Maxwell Il pranzo della domenica non può che essere a

resto io con lei. Non ho niente di meglio da fare.>> <<Sicura?>> chiede, ma per convenzione. <<Certo. Vada pure.>> << Stasera c'è Christoph von Dohnányi alla Scala di Milano.>> Non ho idea di chi sia, ma contento lui... <<Controllerò il

per salutarmi perché sta per andare via mi trova a metà dell'opera. <<Tutto bene, Alice?>> <<Sì, prof. **Finisco** entro stasera , promesso.>> Lui sorride. <<Non ti stancare. Va bene anche domani.>> Il capo che tutti vorrebbero. <<Lei sta bene,

4. Percentuali delle occorrenze

Vengono qui riportate le percentuali delle occorrenze del presente pro-futuro sul numero totale dei verbi. All'abbreviazione dell'opera vincitrice segue il numero delle occorrenze rilevate, il numero totale delle occorrenze verbali e, infine, la percentuale delle occorrenze del presente pro-futuro.

Premio Strega

1980S - 4 / 17114 = 0,023%

1981S - 2 / 31485 = 0,006%

1982S - 4 / 8608 = 0,046%

1983S - 0 / 4423 = 0%

1984S - 2 / 14339 = 0,014%

1985S - 3 / 15078 = 0,020%

1986S - 8 / 26148 = 0,004%

1987S - 8 / 15147 = 0,053%

1988S - 0 / 6919 = 0%

1989S - 2 / 11168 = 0,018%

1990S - 5 / 18143 = 0,028%

1991S - 17 / 23777 = 0,071%

1992S - 4 / 30159 = 0,013%

1993S - 18 / 8722 = 0,206%

1994S - 3 / 13291 = 0,023%

1995S - 11 / 19492 = 0,056%

1996S - 10 / 41635 = 0,024% (di cui diegesi 0,005%)
1997S - 1 / 12836 = 0,008%
1998S - 1 / 12285 = 0,008%
1999S - 6 / 9914 = 0,060%
2000S - 3 / 15207 = 0,020% (di cui diegesi 0,007%)
2001S - 9 / 25862 = 0,035%
2002S - 6 / 14639 = 0,041% (di cui diegesi 0,020%)
2003S - 12 / 28049 = 0,043% (di cui diegesi 0,004%)
2004S - 9 / 16500 = 0,055%
2005S - 1 / 9925 = 0,010%
2006S - 25 / 24838 = 0,101% (di cui diegesi 0,024%)
2007S - 28 / 24121 = 0,116% (di cui diegesi 0,030%)
2008S - 9 / 13596 = 0,066% (di cui diegesi 0,037%)
2009S - 1 / 6311 = 0,016%
2010S - 28 / 28475 = 0,098% (di cui diegesi 0,011%)
2011S - 0 / 5470 = 0%
2012S - 9 / 18821 = 0,048%
2013S - 20 / 14777 = 0,135% (di cui diegesi 0,007%)
2014S - 5 / 13931 = 0,036% (di cui diegesi 0,014%)
2015S - 8 / 21079 = 0,038% (di cui diegesi 0,005%)
2016S - 6 / 149228 = 0,004% (di cui diegesi 0,002%)
2017S - 10 / 11199 = 0,089%
2018S - 6 / 15066 = 0,040% (di cui diegesi 0,007%)
2019S - 14 / 26028 = 0,054% (di cui diegesi 0,035%)
2020S - 14 / 13834 = 0,101%

Premio Campiello

1980C - 14 / 9834 = 0,142%
1981C - 3 / 7111 = 0,042%
1982C - 11 / 19785 = 0,056%
1983C - 1 / 17749 = 0,005%

1984C - 4 / 11804 = 0,034% (di cui diegesi 0,008%)
1985C - 4 / 21111 = 0,019%
1986C - 5 / 14106 = 0,035%
1987C - 6 / 13548 = 0,044%
1988C - 2 / 14480 = 0,014% (di cui diegesi 0,014%)
1989C - 4 / 9252 = 0,043% (di cui diegesi 0,032%)
1990C - 1 / 14767 = 0,007%
1991C - 8 / 9997 = 0,080% (di cui diegesi 0,030%)
1992C - 3 / 72006 = 0,004%
1993C - 1 / 9586 = 0,010%
1994C - 25 / 8977 = 0,278% (di cui diegesi 0,167%)
1995C - 2 / 17154 = 0,012%
1996C - 0 / 20546 = 0%
1997C - 1 / 6964 = 0,014%
1998C - 11 / 18356 = 0,060%
1999C - 5 / 16284 = 0,030% (di cui diegesi 0,006%)
2000C - 6 / 13198 = 0,045% (di cui diegesi 0,023%)
2001C - 1 / 7961 = 0,013%
2002C - 3 / 12824 = 0,023%
2003C - 1 / 12610 = 0,008%
2004C - 23 / 15754 = 0,146% (di cui diegesi 0,127%)
2005C - 6 / 4355 = 0,138% (di cui diegesi 0,069%)
2006C - 1 / 8467 = 0,012% (di cui diegesi 0,012%)
2007C - 5 / 12290 = 0,040% (di cui diegesi 0,040%)
2008C - 10 / 11215 = 0,089 (di cui diegesi 0,036%)
2009C - 9 / 32787 = 0,027% (di cui diegesi 0,015%)
2010C - 8 / 7792 = 0,103%
2011C - 9 / 15113 = 0,060%
2012C - 9 / 11877 = 0,076%
2013C - 2 / 10331 = 0,019%
2014C - 2 / 10114 = 0,020%
2015C - 11 / 10198 = 0,108% (di cui diegesi 0,039%)

2016C - 3 / 16373 = 0,018%
2017C - 12 / 7984 = 0,150% (di cui diegesi 0,025%)
2018C - 14 / 16206 = 0,086% (di cui diegesi 0,012%)
2019C - 3 / 21034 = 0,014%
2020C - 1 / 14812 = 0,007% (di cui diegesi 0,007%)

Premio Bancarella

1986B - 3 / 13571 = 0,022%
1989B - 12 / 34490 = 0,035%
1992B - 6 / 11760 = 0,051% (di cui diegesi 0,008%)
1993B - 22 / 14879 = 0,148%
1996B - 0 / 6901 = 0%
1997B - 12 / 20046 = 0,060%
2001B - 23 / 13093 = 0,176%
2002B - 1 / 16963 = 0,006%
2003B - 10 / 6128 = 0,0163% (di cui diegesi 0,016%)
2005B - 11 / 11652 = 0,094% (di cui diegesi 0,008%)
2006B - 9 / 11926 = 0,075%
2008B - 11 / 23514 = 0,047%
2009B - 6 / 26074 = 0,023%
2011B - 0 / 7325 = 0%
2012B - 0 / 16269 = 0%
2013B - 9 / 17524 = 0,051% (di cui diegesi 0,011%)
2014B - 4 / 7250 = 0,055% (di cui diegesi 0,027%)
2015B - 8 / 20876 = 0,038%
2016B - 31 / 10244 = 0,303% (di cui diegesi 0,069%)
2017B - 1 / 16183 = 0,006%
2019B - 19 / 11910 = 0,160% (di cui diegesi 0,050%)

APPENDICE 2 - DATI SALIENZA *CORPUS* “ANDREA CAMILLERI”

La reduplicazione è in corsivo e seguita dalla traduzione in italiano tra virgolette alte, se necessaria. L’abbreviazione in maiuscolo indica un romanzo, l’abbreviazione in maiuscolo corsivo indica una raccolta di racconti, l’abbreviazione in minuscolo indica un racconto. L’abbreviazione di un romanzo o di una raccolta di racconti precede il numero di pagina dove compare, tra parentesi si riportano le varianti d’uso, laddove presenti. Segue quindi l’abbreviazione del titolo del racconto, in caso di racconto incluso in raccolte di Camilleri. L’abbreviazione del racconto precede il numero di pagina per i 5 racconti contenuti in raccolte di autori vari e per l’unico inedito in *Racconti di Montalbano, La finestra sul cortile*. Le forme sono presentate in ordine alfabetico. Quando la forma reduplicativa è impiegata mimeticamente nel discorso diretto o all’interno di epistole il numero di pagina è in tondo. Quando la forma reduplicativa è impiegata diegeticamente dal narratore il numero di pagina è in corsivo. Un impiego che si discosti da quest’asse viene marcato con in neretto. I dati conteggiano solo le reduplicazioni ed escludono dal conteggio le semplici ripetizioni, ripetizioni a contatto, le reduplicazioni onomatopoeiche non lessicalizzate, i malapropismi del personaggio Agatino Catarella.

Reduplicazioni espressive: aggettivi

‘Nnuccenti ‘nnucenti, “innocente innocente”: MM 284 (y). *(quello che) c’è scritto c’è scritto*, “è scritto proprio quello”: VV 95. *Assà assà*, “assai assai”: es 30; COV 137; vor 28. *Avaro avaro*: ON 170. *Bianca bianca*: PM 227 (pm); nf 29; RP 98. *Bidienti bidienti*, “ubbidiente ubbidiente”: PF 89. *Bono bono*, “buono buono”: LL 110; nf 34. *Brevi brevi*: vor 28. *Bruna bruna*: RP 98. *Calmo calmo*: MM 213 (v); AM 252 (mav); VA 242; MMA 310 (*carmo carmo*, lo); CA 18 (*carmo carmo*). *Cattivello cattivello*: GT 137. *Càvudo càvudo*, “caldo caldo”: LM 117 (*càvude càvude*); GT 264 (*càvuda càvuda*); PR 143 (*cavudo cavudo*); PS 113; CAV 204 (*càvudi càvudi*); GIOCS 80 (*caldi caldi*); MMA 297 (*càvuda càvuda*, lo); RP 174 (*càvudi càvudi*). *Chiaro chiaro*: VV 152 (*chiari chiari*), 153 (*chiari chiari*); MM 219 (*chiara chiara*, v), 286 (*chiari chiari*, y); AM 163 (sep), 249 (*chiara chiara*, mav); ON 111 (*chiara chiara*); GB 80 (*chiari chiari*); SA 12 (*chiara chiara*); VN 170. *Chino chino*, “pieno pieno”: AS 218 (*china china*); PS 87, 87, 208 (*china china*); CAV 157; DG 49 (*china china*), 83 (*china china*), 93

(*china china*); CACT 10, 30, 45; SA 245; MMA 269 (al); ACF 30 (*china china*), 114, 144, 182; RP 18 (*china china*); MC 36, 56 (*chine chine*), 87 (*chine chine*), 91, 129; vor 13 (*china china*); CA 12 (*chini chini*). **Cilestri cilestri**, “celestri celestri”: RP 98. **Comunista comunista**: VV 67. **Così così**, “mediocre”: SA 98. **Cupo cupo**: PM 102 (cpp). **Curto curto**, “corto corto”: GIOCS 24. **Duci duci**, “dolce dolce”: CACT 130. **Faccia a faccia**, “tipologia di incontro in cui si oppongono persone, idee, opinioni differenti”: AM 196 (r). **Facile facile**: CANT 112 (*facili facili*); MM 352 (c); AM 161 (sep); CAV 41 (*facili facili*). **Fina fina**, “fine fine”: PS 209. **Fitto fitto**: AM 146 (af); VA 184; DG 37; ACF 252 (*fitta fitta*). **Fresco fresco**: CANT 149; MM 27 (ad); AM 127 (rp); GT 220; PR 232 (*frisco frisco*); PIM 183 (*frisca frisca*, pim); RP 181 (*frischi frischi*); cb 22 (*frischi frischi*). **Friddo friddo**, “freddo freddo”: VV 131; PM 167 (qs); VA 57 (*fridda fridda*). **Giarno giarno**, “pallido pallido”: CANT 224; LM 120 (*giarna giarna*); VV 178; ON 45 (*giarna giarna*), 206; PR 217 (*giarna giarna*); DG 166. **Granni granni**, “grande grande”: GIOSS 214. **Grosse grosse**: GT 174. **Leggero leggero**: CANT 16 (*leggia leggìa*), 171 (*leggera leggera*); GT 144 (*lèggio lèggio*); ON 49 (*leggio leggio*); PM 14 (*liggero liggero*, gf); PR 58 (*liggero liggero*); PIM 117 (*lèggio lèggio*, pim); LC 99 (*leggia leggìa*), 265 (*leggera leggera*); VA 35 (*leggera leggera*), 235 (*liggero liggero*), 263 (*leggia leggìa*); AS 199 (*liggero liggero*); PS 9 (*leggia leggìa*), 82 (*leggio leggio*); ED 254 (*leggera leggera*); DG 180 (*liggero liggero*); SA 100 (*liggero liggero*); GIOCS 24 (*liggero liggero*); COV 228 (*liggero liggero*); MC 16 (*leggia leggìa*), 215 (*leggia leggìa*), 282 (*leggia leggìa*). **Lenti lenti**: PIM 180 (pim). **Lisci lisci**: PIM 261 (ro). **Longo lungo**, “lungo lungo, alto alto”: GT 178; VA 20 (*longhe longhe*); PS 87 (*longhe longhe*), 88; ACF 29; MC 56, 100. **Luntana luntana**, “lontana lontana”: LC 195; VA 39 (*luntanu luntanu*). **Mala mala**, “brutta brutta”: ACF 171. **Minuto minuto**, “con caratteri molto piccoli”: GT 23. **Nico nico**, “piccolo piccolo”: FA 98 (*nica nica*); CANT 139 (*nichi nichi*); AM 87 (*nica nica*, crc); GT 231; ON 132 (*nichi nichi*); GB 60 (*niche niche*); PR 200 (*nica nica*); LC 134 (*nica nica*), 265 (*nica nica*); VA 19 (*nichi nichi*); AS 93 (*niche niche*), 153 (*niche niche*), 188 (*nica nica*); PS 229 (*nica nica*); CAV 21, 113, 262 (*nichi nichi*); ED 102 (*nica nica*); DG 147, 208 (*nica nica*), 224; CACT 157 (*nica nica*), 195 (*nica nica*); GIOCS 121 (*nica nica*); VN 43 (*nica nica*); MMA 275 (al); ACF 167 (*nichi nichi*), 193 (*niche niche*); cb 36 (*niche niche*); MC 52 (*nicareddro nicareddro*), 91, 135 (*nica nica*), 281 (*nica nica*); vor 14 (*nica nica*), 26 (*niche niche*), 31 (*nica nica*). **Nivuri nivuri**, “neri neri”: PIM 183 (pim); LC 169 (*nivura nivura*). **Nuovo nuovo**: CANT 23 (nuovi nuovi); MM 16 (*nova nova*, la), 203 (*nova nova*, vl), 271 (*nova nova*, fd), 358 (*novi novi*, sc); GT 48 (*nova nova*), 173 (*novo novo*), 281

(*novi novi*); ON 11 (*novo novo*), 130 (*nova nova*), 131 (*novo novo*); GB 181; PIM 72 (*nova nova*, sl), 152 (*nova nova*, pim); LC 222 (*nova nova*); PS 85 (*nova nova*), 152 (*novo novo*); CAV 269 (*nova nova*); ED 135 (*novo novo*); CACT 174 (*novo*), 188 (*novo novo*); SA 48 (*novi novi*), 49 (*nova nova*), 55 (*novo novo*), 62 (*novi novi*); ACF 244 (*nova nova*); vor 11 (*novi novi*); CA 157 (*nova nova*). **Pallita pallita**, “pallida pallida”: DG 39; nf 38. **Paro paro**, “preciso preciso”: FA 33 (*para para*); CANT 23 (*para para*); MM 108 (*para para*, od), **387 (nota)**; AM 196 (*para para*, r); VN 53 (*para para*), 203 (*para para*). **Picca picca**, “poco poco”: RP 238. **Preciso preciso**: LM 130 (*pricisi pricisi*); AB 58. **Puliti puliti**: MM 287 (dft); AM 66 (*pulita pulita*, co), 67 (*pulita pulita*, co); PR 253. **Ricci ricci**: VV 162 (*riccio riccio*); PM 27 (fm); RP 98; MC 37; CA 47, 196, 245. **Sano sano**: AM 266 (*sane sane*, am); PM 266 (pm); PIM 9 (*sanu sanu*, sl); PS 77 (*sana sana*), 160 (*sana sana*), 198 (*sana sana*); CAV 23; ED 125; MC 46 (*sana sana*). **Scuro scuro**: AM 128 (rp); LC 27 (*scure scure*); RP 15; cb 36 (*scuri scuri*). **Semplice semplice**: MM 67 (a), 89 (d43); AM 27 (*semprici semprici*, pmc); GT 51 (*semplici semplici*); ON 29 (*semprici semprici*); PS 242 (*semplici semplici*); DG 51 (*semplici semplici*). **Serio serio**: LM 245; VV 206 (*seria seria*); GT 251 (*seria seria*); ON 63, 85 (*seria seria*), 188; PM 242 (ms); PR 11; ED 91 (*seria seria*), 258 (*seria seria*); CACT 41; VN 187 (*seria seria*); PF 116, 181 (*seria seria*); RP 156; MC 167 (*seria seria*). **Sicco sicco**, “secco secco”: LM 18, 18; VV 46 (*sicca sicca*); MM 373 (mdt); AM 117 (rp); PM 27 (*sicca sicca*, fm), 127 (qs), 289 (ms); GB 62, 84, 119, 125; PIM 36 (*sicca sicca*, sl), 186 (pim), 196 (*sicca sicca*, pim); PS 88; ED 32, 138; CACT 171 (*sicca sicca*); SA 96; VN 33; PF 223; MMA 90 (mma), 201 (cmp); GIOSS 214; RP 36, 159; MC 74, 211. **Sicuro sicuro**: AM 103 (psai). **Sottili sottili**: LC 116; PF 159; MC 175. **Strano strano**: DG 203. **Stritto stritto**, “stretto stretto”: AM 190 (cfa); ON 60 (*stritti stritti*); PM 190 (qs); GB 25, 223; PR 28 (*stritta stritta*), 209 (*stritta stritta*), 211; PIM 229 (*stritte stritte*, pim); DG 21 (*stritta stritta*), 196 (*stritti stritti*); SA 110 (*stritti stritti*), 130; GIOCS 31 (*stritta stritta*); COV 44 (*stritti stritti*); PF 195; ACF 36 (*stritta stritta*); RP 129; cb 11 (*stritti stritti*); CA 231 (*stritti stritti*). **Tanto tanto**: GT 70; CAV 238; SA 39; COV 237. **Tenneri tenneri**, “teneri teneri”: cs 43. **Terra terra**, “grezzo, concreto, limitato,”: CANT 166; CACT 97. **Tunna tunna**, “rotonda rotonda”: CAV 168. **Tutte tutte**: MC 79, 79. **Vascio vascio**, “basso basso”: GT 46 (*vascia vascia*); LC 225 (*vascie vascie*); SA 165, 167 (*vascie vascie*). **Vero vero**: PM 94 (fm). **Vivi vivi**: AM 149 (af); PIM 180 (pim); DG 101 (*vivo vivo*).

Reduplicazioni nome siciliano

Banchina banchina, “lungo la banchina”: ACF 90. **Boschi boschi**, “per i boschi, da un bosco all’altro”: fc 482. **Càmmare càmmare**, “per la camera (al singolare), per le camere, da una camera all’altra, nelle camere (al plurale)”: CANT 245 (*di càmmara in càmmara*); GB 231; AS 84 (*càmmara càmmara*); PS 165 (*càmmara càmmara*); ED 17; SA 215 (*di càmmara in càmmara*); GIOCS 16 (*càmmara càmmara*); LL 220 (*di càmmara ‘n càmmara*); VN 172 (*càmmara càmmara*); PF 178 (*càmmara càmmara*), 231 (*càmmara càmmara*); MMA 280 (*càmmara càmmara*, lo). **Campagna campagna**, “per la campagna (al singolare), per le campagne, per le strade di campagna (al plurale)”: FA 160, 183; CANT 140; VV 93, 102; MM 224 (gl); AM 88 (crc), 88 (crc); GT 18, 236 (*campagne campagne*); PM 209 (qs); GB 109 (*campagne campagne*); PR 196; PIM 57 (*campagne campagne*, sl), 195 (*campagne campagne*, pim), 255 (*campagne campagne*, ro); VA 31; CACT 127; LL 126, 201 (*campagne campagne*); MMA 300 (*campagne campagne*, lo); GIOSS 89 (*campagne campagne*), 203 (*campagne campagne*). **Canala canala**, “sopra le tegole”: AM 254 (mav). **Capilli capilli**, “tra i capelli”: fc 491. **Casa casa**, “per la casa, all’interno della casa”: CANT 9, 205, 234; LM 80, 207; VV 151; MM 71 (a); AM 126 (rp), 271 (am); PM 81 (fm); GB 30, 47, 116, 253; PR 171, 211; PIM 25 (sl), 162 (pim), 169 (pim), 190 (pim), 221 (pim); LC 107, 169, 189; VA 19, 25; AS 130; PS 51; CAV 60, 228; CACT 99, 191; SA 52; GIOCS 13, 177; LL 20, 165, 253; VN 90, 124, 144, 198, 200, 205; COV 38; PF 71, 248; MMA 34 (sn2), 138 (br); GIOSS 194; CA 28, 98, 134. **Chiazze chiazze**, “tutto maculato”: ED 52. **Costa costa**, “lungo la costa”: MMA 241 (al). **Crepi crepi**, “pieno di crepe, crepato”: PS 21. **Duluri duluri**, “pieno di dolori, tutto dolorante”: ON 97. **Formicole formicole**, “intorpidito”: PR 19. **Fossi fossi**, “pieno di buche, dissestato”: GT 257. **Mari mari**, “per il mare”: ED 60, 229; CA 66. **Mercati mercati**, “nei mercati rionali”: AM 165 (sep). **Molo molo**, “per il molo, lungo il molo”: PM 132 (qs); ED 81; SA 32, 177; GIOCS 19, 41, 67, 99; LL 26, 55, 65, 68, 126, 151, 165, 237; VN 73; COV 27, 50, 164, 203; PF 111; MMA 127 (br), 268 (al); GIOSS 31, 59, 108, 130, 158; ACF 28, 60, 94, 186, 237; RP 41, 105; CA 26, 55, 68, 165. **Paese paese**, “per il paese, in tutto il paese”: ACF 210. **Paisi paisi**, “per il paese, in tutto il paese”: MM 56 (a); GT 62, 160; PIM 58 (*paisi paisi*, fm), 118 (*paisi paisi*, qs), 259 (*paisi paisi*, ms); AS 52; ED 79; LL 235; COV 215; PF 112; RP 246. **Pàmpini pàmpini**, “socchiusi”: CANT 187. **Pedi pedi**, “tra i piedi, in mezzo ai piedi”: VA 25; AS 216; PS 153, 246; LL 72; GIOSS 27; ACF 92. **Pezze pezze**, “rattoppato, pieno di toppe”: MM 33 (si). **Pieghe**

pieghe, “sgualcito”: GT 103, 191; CAV 221 (*pieghi pieghi*); ED 21; MC 151 (*pieghi pieghi*). *Pilaja pilaja*, “per la spiaggia, lungo la spiaggia”: CA 173. *Pirtusa pirtusa*, “forato, dissestato, sciatto”: MM 56 (a); ON 97; PM 39 (gc), 78 (crc), 134 (mr); GB 265; ACF 258. *Pizzi pizzi*, “merlettato”: CANT 43. *Porto porto*, “per il porto, lungo il porto”: ED 135. *Pupi pupi*, “socchiusi”: CANT 175; LM 75; MM 247 (toca); PM 10 (gf), 146 (qs), 208 (qs); GB 133, 170; PIM 213 (pim); LC 159; CAV 103; DG 9, 139; SA 242; LL 77; ACF 247 (*pupipupi*). *Sacchette sacchette*, “nelle tasche”: GIOCS 191. *Scali scali*, “per le scale”: AS 142; DG 164; CACT 48; GIOCS 163. *Spiaggia spiaggia*, “per la spiaggia, lungo la spiaggia”: MM 165 (av); GIOCS 120. *Spilli spilli*, “intorpidito”: PR 19. *Strata strata*, “per la strada, lungo la strada (al singolare), per le strade, nelle strade (al plurale)”: FA 163; CANT 39; VV 178; MM 57 (a), 73 (gsg); AM 10 (pg), 83 (crc), 168 (sep); GT 173; PM 251 (*strate strate*, ms); PR 68; PIM 32 (sl), 113 (*strati strati*, pim); VA 62; AS 143; CACT 165 (*strate strate*); VN 60, 145; COV 89; PF 91; MMA 144 (br); RP 284; vor 31. *Terra terra*, “per terra”: GT 97. *Testa testa*, “per la testa, in testa”: PM 280 (ms); PIM 92 (sl); VA 60 CAV 104; ED 208; SA 253; GIOCS 190; LL 215; VN 94; PF 160; MMA 113 (mma); ACF 212; CA 59. *Ufficio ufficio*, “per l’ufficio, in ufficio”: RP 16. *Vigàta Vigàta*, “per (le strade di) Vigàta”: VV 69.

Reduplicazioni espressive: nome

(*c’è*) *vero è vero*, “realtà concreta e rappresentazione”: GIOSS 244. (*quale*) *romanzo e romanzo*, “non è un romanzo”: MC 226. (*quali*) *afari e avari*, “non sono affari”: GT 51; AS 161 (*quali affari e affari*). (*quali*) *amici e amici*, “certamente non amici”: GT 17. (*quali*) *mezzorata e mezzorata*, “non una mezz’ora”: MMA 243 (al). (*quali*) *surdia e surdia*, “non era sordità”: PF 103. (*quando*) *non è cosa, non è cosa*, “non è il caso”: VV 13. (*quanno*) *è doviri è doviri*, “...”: LM 20. (*via*) *Bacchi-Bacchi*: AS 142. *Acqua acqua*, “gioco acqua acqua e fuoco fuoco”: FA 31, 31; AM 188 (cfa); PR 120; LC 197; ED 57; DG 164. *Amico amico*, “vero e proprio amico”: MM 228 (toca); PR 45 (*amiche proprio amiche*). *Biribirissi*, “sfacelo”: ON 25. *Capi capi*, “i veri capi”: CANT 14. *Chiarchiàro*, “terreno sassoso”: MM 45 (pc); GT 215; PM 134 (ps), 138 (qs); GB 89 (*chiarchiaro*); CAV 18 (*chiarchiari*), 56 (*chiarchiaro*); DG 60 (*chiarchiaro*), 60 (*chiarchiari*), 60 (*chiarchiaro*), 63 (*chiarchiaro*); GIOSS 204. *Diavolo diavolo*, “belzebù, satana non figurativamente”: MM 104 (od). *Faccia a faccia*, “incontro in cui si confrontano persone, idee, opinioni differenti”: ED 223; GIOCS 115 (*facci a facci*). *Fuggi*

fuggi, “fuga disordinata e precipitosa di più persone”: SA 233. **Fui fui**, “fuggi fuggi”: CACT 14; RP 162 (*fui fui*). **Fuoco fuoco**, “gioco acqua acqua e fuoco fuoco”: FA 31 (*foco foco*), 32 (*foco foco*); AM 188 (cfa); PR 120 (*foco foco*); LC 197 (*focherello focherello*), 197 (*foco foco*); ED 57, 130 (*foco foco*). **Gatto gatto**, “un vero gatto”: ACF 10. **Lecca lecca**, “caramella in cima a un bastoncino”: CANT 39. **Mezz’ora è mezz’ora**, “trenta minuti né più né meno”: COV 165. **Minaccia minaccia**, “minaccia vera e propria”: MM 24 (ad). **Minchia d’una minchia**, “”: AM 183 (cfa); PS 171; DG 90 (*minchia di ‘na minchia*); PF 107, 230. **Miricanata per miricanata**, “se proprio deve essere un’americanata”: CA 175. **Ninna nanna**, “cantilena per addormentare i bambini”: GB 63; VA 165; SA 167; CA 72. **Principio principio**, “vero e proprio inizio”: LC 224, 224. **Straccio straccio**, “un vero e proprio straccio”: LC 157. **Taliàno taliàno**, “un vero italiano”: RP 161. **Virità vera**: GT 60 (*vera virità*), 164 (*verità vera*); SA 67 (*vera verità*). **Viriviri**, “pandemonio, parapiglia”: FA 13; PR 210, 220; PIM 239 (ro); VA 215; PS 25; CAV 52; DG 49, 111; CACT 30; GIOCS 202; PF 175, 237; ACF 41; RP 53, 153; MC 199. **Zio zio**, “vero e proprio zio”: LM 120, 120.

Reduplicazioni: verbi (significati da rivedere, aggiungere, correggere)

(che) telefonari e telefonari, “non è necessario telefonare”: RP 60. **(chi) s’è visto s’è visto**, “non è importante come finisce”: MM 10 (la); AM 230 (salm). **(come) la metti metti**, “in qualunque modo la metti”: LM 136; CAV 144 (*come la metteva metteva*). **(come) finiva, finiva**, “non importa come andasse a finire”: SA 30. **(come) si chiama si chiama**, “non è importante il nome”: VV 37; GT 56; LC 184; AS 13 (*comu si chiama si chiama*). MMA 131 (*come s’acchiama s’acchiama*, br). **(come) viene viene**, “senza criterio, senza cura”: CANT 137; VV 47; MM 52 (pc), 68 (a); AM 254 (mav); GT 79, 176 (*comevieneviene*); PM 68 (fm); PIM 51 (*comevieneviene*, sl); VA 80 (*comevieneviene*); CAV 144 (*comevieneviene*); fc 501 (*come veni veni*); ED 252 (*come veni veni*); CACT 201 (*come veni veni*); LL 235 (*come veni veni*); MMA 125 (*come veni veni*, br); MC 214 (*come veni veni*); CA 108 (*come veniveni*), 193 (*come veniveni*). **(cu) c’è c’è**, “non è importante chi ci sia”: CA 225, 225 (*cu non c’è non c’è*). **(dove) eri, eri**, “non importa dove fossi”: PIM 32 (sl). **(dove) si trova si trova**, “ovunque si trovi”: CANT 188; GT 278; PM 66 (*dove ti trovi ti trovi*, pm). **(dove) si voltava voltava**, “ovunque si voltasse”: GB 153. **(dove) va va**, “ovunque vada”: CANT 258; GT 80 (*dove che andiamo andiamo*). **(dove) viene viene**, “senza criterio del luogo”: VV 63. **(indove) capita capita**, “non

importa dove capiti”: CAV 110. **(quello che) è, è**: ON 81; ED 151; VN 131 (*quello che sunno, sunno*), 131; RP 119 (*quelle che erano, erano*). **(quello che) era fatto era fatto**, “ormai è compiuto”: GB 140; PIM 154 (*chiddru ca fici, fici, pim*); CA 108 (*quello che è fatto, fatto è*). **(quello che) guadagno guadagno**, “non avere guadagni extra”: vor 18. **(se) l’hai capita, l’hai capita**, “se hai compreso, capisci ciò che volevo dire”: LC 174. **Abitari per abitari**, “vivere nel senso di abitare”: SA 182. **Acchiappa-acchiappa**, “gioco a rincorrersi”: fc 497. **Affunnari, affunnari**, “affondare e affondare”: CA 11. **Ammuccia-ammuccia**, “nascondino”: ON 188. **Arramazza arramazza**, “cadere e ricadere”: VA 263. **Arridiva arridiva**, “rideva e rideva”: PS 11. **Arrotolandosi arrotolandosi**, “”: ON 11. **Babbianno babbianno**, “scherzando scherzando”: PF 58. **Capitò quello che capitò**, “è successo un tale fatto”: MM 106 (*capitò quello che capitò, od*), 143 (*capitò quello che capitò, i*). **Cerca cerca**, “cercare incessantemente”: PM 11 (gf), 275 (*cerca ca ti cerca, ms*). **Cogitando cogitando**: ACF 151. **Costi quel che costi**, “a qualunque costo”: SA 69. **Curri curri**, “mettersi a correre”: PS 96, 125 (*currenno currenno*). **È conclusa, è conclusa**: LL 254. **Era quello che era**, “era in quel modo e basta”: GT 270. **Ficcaficca**, “attività sessuali”: AS 18. **Gira ca ti rigira**, “girando e rigirando”: PM 296 (ms); LC 12 (*un giracatigira*); MMA 16 (*gira che ti rigira, sn2*); RP 120. **Lava ca ti lava**, “lavando e rilavando”: AS 219. **Macinìa ca ti smacinìa**, “...”: DG 242. **Mangia ca ti mangia**, “mangiando e mangiando”: PS 160. **Mangia mangia**, “arraffare soldi, favori”: GT 157; VA 246; AS 156, 245 (*magna magna*). **Navica che ti navica**, “navigando e rinavigando”: GB 186, 241 (*navicanno navicanno*). **Parlanno parlanno**, “discutendo”: PIM 129 (pim); PS 216; CAV 146; GIOCS 172. **Pensa ca ti ripensa**, “pensando e ripensando”: VV 138, 163 (*ci pensa e ci ripensa*); DG 242; VN 178; PF 136, 234. **Prova ca ti riprova**, “provando e riprovando”: PM 288 (ms). **Ragiona ca ti ragiona**, “ragionando e ragionando”: MM 48 (pc); GT 11 (*ragionando ragionando*); RP 232 (*ragiunanno ragiunanno*). **Scrafazza scrafazza**, “pestando e ripestando”: CACT 43. **Scupanno scupanno**, “”: MC 103. **Sonava, sonava**, “suonando e risuonando”: MC 73. **Sprimenno sprimenno**, “”: ACF 86. **Sta come sta**, “sta male”: PF 211. **Studiato studiato**, “organizzare con precisione”: LL 22. **Tilefonanno tilefonanno**, “telefonando e telefonando”: cs 31. **Vasa-vasa**, “baci a profusione”: LC 98. **Vengo e vengo**, “venire sicuramente”: ACF 12. **Vota e svota**, “...”: VA 263.

Reduplicazioni espressive: avverbi, locuzioni avverbiali, locuzioni prepositive

(a) taci maci, “di nascosto, in silenzio, sottobanco”: LM 196 (*a tacimaci*); MM 270 (*alla taci maci*, fd); AM 161 (*a taci-maci*, sep); PM 125 (qs); GB 261; PIM 212 (pim); CAV 92, 138, 217; PF 106, 237; MC 186; CA 104. **(quali) mali e mali**, “certamente non male”: MMA 283 (lo). **A due a due**, “due alla volta”: VV 186 (*due a due*); MM 179 (*due e due*, bh); RP 173 (*a dū a dū*). **A leggiu a leggiu**, “lievemente, leggermente, sileziosamente”: AM 10 (*a leggiu a leggiu*, pg); PM 26 (*a leggiu a leggiu*, fm); CAV 134; LL 188; COV 45; PF 219, 258; MC 246. **A lento a lento**, “lentamente lentamente”: LM 155; AM 130 (mr); PR 31; LC 91; AS 22; PS 239; DG 117, 187; GIOCS 80; LL 17; MMA 119 (mma); GIOSS 253; ACF 144, 158, 263; RP 219; cb 18; MC 10, 12, 15, 66, 162, 207, 280; CA 128, 233. **A mano a mano**, “progressivamente”: VV 141 (*mano a mano*); MM 133 (mt); PIM 318 (*mano a mano*, ro); VA 169, 169; CACT 131 (*mano a mano*); COV 9. **A pezzo a pezzo**, “un pezzo alla volta”: CANT 97 (*pezzo a pezzo*); LL 60; MC 170 (*pezzo a pezzo*). **A picca a picca**, “a poco a poco, gradualmente”: CANT 65 (*picca a picca*), 186 (*picca a picca*); LM 101 (*a poco a poco*); VV 48 (*a poco a poco*); MM 116 (*a poco a poco*, cv), 177 (*a poco a poco*, bh), 304 (*a poco a poco*, cpse); ON 54-55, 96, 111; PM 145 (qs); LC 52 (*a poco a poco*), 173; VA 43; AS 215; PS 82, 237; fc 488; ED 9; DG 89, 229, 231; CACT 17, 25, 167; SA 98 (*a poco a poco*), 166, 229, 248 (*a poco a poco*); GIOCS 12, 88, 227; VN 22; PF 69, 166; MMA 84 (di); GIOSS 20, 209; RP 90 (*a poco a poco*), 215, 237; cb 24; MC 14, 129-130, 146, 155 (*a poco a poco*), 181, 249; vor 11; CA 86, 128, 200, 239. **A tempo a tempo**, “in tempo”: ON 110. **A uno a uno**, “uno alla volta”: CANT 271; VV 194 (*una per una*); MM 67 (*una per una*, a), 115 (*una ad una*, cv), 137 (mt); AM 182 (cfa), 213 (bfc); PM 85 (fm); GB 37, 168 (*a una a una*); PR 165; PIM 242 (*a una a una*, ro); LC 25 (*uno per uno*), 99 (*una per una*); AS 228 (*ad uno ad uno*), 248; CAV 108; DG 106 (*uno per uno*); CACT 31 (*a una a una*); SA 29; PF 56; MMA 231 (*una a una*, cmp); GIOSS 45 (*a una a una*); ACF 66 (*uno per uno*), 172, 209, 269; RP 173; cb 13. **Adascio adascio**, “piano, lentamente”: CANT 92 (*adasciu adasciu*), 186, 273; GB 186; PR 79; DG 84; nf 21; PF 11, 54, 103, 133; MMA 164 (t), 173 (t); ACF 65; RP 281; CA 223. **Allato allato**, “del tutto accanto, di fianco”: PM 147 (qs); PIM 36 (*allatu allatu*, sl). **Allura allura**, “proprio in quel momento, da pochissimo”: CANT 94 (*allora allora*); MM 183 (*allūra allūra*, p), 224 (*allūra allūra*, gl); AM 192 (*allora allora*, cfa); GT 57 (*allora allora*), 224 (*allūra allūra*); ON 45; PM 14 (gf), 86 (fm), 282 (ms); GB 203; PIM 61 (sl), 242 (ro), 338 (ro); VA 26, 170, 207; AS 176; PS 18, 86, 107, 141, 176, 218; CAV 251; ED 104; DG 219; CACT 164, 197, 218, 239; SA 77; GIOCS 107, 203; LL 137, 176; VN 47; COV 41, 104; PF 62; MMA 114 (mma), 114 (mma), 180 (t); GIOSS 10, 85, 232; ACF 37; RP 12, 181,

277; MC 118, 229; CA 21, 25, 83, 159, 164, 199. **Almeno almeno**, “perlomeno”: VV 36 (*alimeno alimeno*); GB 125; PIM 214 (pim), 217 (pim). **Anzi anzi**, “invece, al contrario”: LM 86. **Appena appena**, “poco, a stento, da poco tempo”: VV 88; MM 309 (cpsc), 327 (ap); AM 30 (pmc); GT 123, 168, 183; ON 45, 53, 59; PM 38 (fm), 80 (fm), 243 (ms), 263 (ms); PR 226; PIM 24 (sl); LC 9, 41; VA 191; PS 178; CAV 152, 239; ED 15; DG 256; CACT 77; AB 18; SA 9; GIOCS 205; VN 50; MMA 184 (t); MC 13, 19, 67; CA 213. **Assà assà**: LC 192; AS 13; PS 160, 183; ED 130; DG 151, 168, 226; VN 96, 177; ACF 129. **Bono bono**, “bene”: VA 103; LL 134; vor 16. **Catammari catammari**, “lentissimamente”: DG 157; GIOCS 225; LL 37; MC 65; vor 21. **Chiano chiano**, “molto piano”: ON 51; CAV 196, 205; MMA 220 (cmp), 242 (*piano piano*, al); ACF 230 (*piano piano*). **Chiara chiara**, “molto chiaramente”: ON 111; GIOSS 90 (*chiaro chiaro*). **Così così**, “né bene né male, mediocrementemente”: LM 52; VV 148; PM 192 (qs), 283 (*accussì accussì*, ms), 286 (*accussì accussì*, ms); VA 83 (*accussì accussì*); VN 137. **Così e così**, “in questo e in quel modo”: LM 129, 172; ON 140; VN 124 (*accussì e accussì*). **Davero davvero**, “veramente, effettivamente”: AM 87 (crc); DG 210. **Dritto dritto**: AM 175 (*dritte dritte*, spm); GT 132, 239 (*dritta dritta*); ED 73; DG 191 (*dritta dritta*); PF 55 (*dritte dritte*). **E ancora e ancora**, “continuità di azione, fino a questo o quel momento”: GT 185 (*e ancora, ancora*); DG 78; CACT 228 (*ancora e ancora*); SA 128 (*ancora... ancora...*); ACF 178 (*che ancora e ancora*). **Faccia a faccia**, “di fronte, a quattr’occhi”: CANT 20, 54, 84; VV 161, 175; GT 117; PIM 340 (*faccia faccia*, ro); PS 251 (*facci a facci*); CAV 208 (*facci cu facci*); ED 137 (*facci a facci*), 165 (*facci a facci*); DG 16, 57; CACT 19 (*facci a facci*); LL 141 (*facci a facci*); PF 42 (*facci a facci*), 55 (*facci a facci*); ACF 287 (*facci a facci*); RP 112 (*facci con facci*); MC 54 (*facci con facci*), 160 (*facci a facci*); CA 226 (*facci a facci*). **Facili facili**, “molto facilmente”: RP 175. **Fisso fisso**, “in modo molto fisso”: GT 119; ON 41. **Fitto fitto**, “molto intensamente”: VV 178; PM 32 (fm); GB 58; PR 19; PIM 70 (*fitti fitti*, sl); MC 34; CA 49. **Forsi forse**, “forse forse”: VV 95; MM 63 (*forse forse*, a); PM 210 (*inforsi inforsi*, qs); GB 167; CAV 19 (*forsi che forsi*), 165. **Forte forte**: CANT 203; MM 70 (a); DG 12 (*forti forti*). **Friddo friddo**, “molto freddamente”: PM 52 (fm), 156 (qs); PS 232; ED 201 (*fridda fridda*); VN 16; RP 267 (*fridda fridda*). **Frisco frisco**, “molto serenamente”: FA 158; AM 212 (*frisca frisca*, bfc); PIM 34 (sl); SA 20 (*frisca frisca*); GIOCS 241. **In fondo in fondo**, “in definitiva, in profondità”: VV 29, 110; AM 266 (am); GT 18; GB 218 (*in funnu in funnu*), 224, 246; PR 214 (*in funnu in funnu*); PIM 142 (*in funno in funno*, pim); VA 58 (*in funnu in funnu*); AS 25 (*in funno in funno*); PS 9 (*in funno in funno*); ED 82 (*in funno in funno*); DG 107 (*in funno in funno*); CACT 136 (*in*

funno in funno); LL 52 ('n funno 'n funno); es 37 ('n funno 'n funno); COV 36 (*in funno in funno*); ACF 44 ('n funno 'n funno), 142 ('n funno 'n funno), 178 ('n funno 'n funno), 222 ('n funno 'n funno); RP 186 ('n funno 'n funno), 235 ('n funno 'n funno); MC 155; CA 139 ('n funno 'n funno). **In pizzo in pizzo**, “sull’orlo, sull’estremità”: PM 147 (qs); GB 149; PR 52; PIM 261 (ro), 336 (ro); LC 17, 215; ED 168; LL 55 ('n pizzo 'n pizzo); VN 42; ACF 18 ('n pizzo 'n pizzo). **In tutto e per tutto**, “assolutamente, perfettamente”: MM 40 (si), 282 (y), 321 (topa). **Leggio leggio**, “leggermente”: VV 192; fc 491 (*leggie leggie*). **Lentamenti lentamenti**, “molto lentamente”: ACF 151. **Lento lento**: GT 286; ON 41, 41, 41, 41 (*lenta lenta*); MMA 245 (*lenta lenta*, al); GIOSS 206; ACF 24, 240; MC 240 (*lenta lenta*); CA 55 (*lenta lenta*). **Luntano luntano**, “molto lontano”: ACF 83. **Macari macari**, “magari, forse”: GB 236. **Male male**, “molto male”: AM 13 (pg); PR 30. **Massimo massimo**, “tutt’al più”: AM 86 (crc), 88 (crc); PM 40 (fm), 86 (fm), 191 (qs), 257 (ms); GB 29 (*massimu massimu*), 58, 169, 170, 250; PIM 99 (pim), 172 (pim), 306 (ro); LC 173; AS 231; PS 71; CAV 65; ED 18, 188; DG 32, 82, 211, 250; CACT 263; LL 213; PF 101, 110, 250; ACF 256; RP 111; CA 150. **Minimo minimo**, “per lo meno, a dir poco”: LM 147; AM 52 (sop), 77 (crc), 85 (crc), 88 (crc); GT 55, 63, 108, 161; ON 45, 118, 147, 174; PM 31 (fm), 51 (fm), 98 (cpp), 144 (qs); GB 52, 128; PR 13, 42, 158, 176, 233; PIM 10 (sl), 109 (pim), 159 (pim), 184 (pim); LC 10; AS 43, 220; PS 84, 156; CAV 22, 30, 33; ED 28; DG 37, 77, 204; CACT 60; LL 9, 256; VN 71; es 32; RP 71, 180; cb 30; MC 26, 82, 82, 151; vor 27; CA 119. **Niente niente**, “improvvisamente, da un giorno all’altro”: AM 154 (af); CA 29 (*nenti nenti*). **Ora ora**, “proprio un attimo fa, da pochissimo”: FA 45 (*or ora*), 162; CANT 52, 57, 199, 253 (*or ora*); LM 15, 37, 94, 122, 183, 213 (*or ora*); VV 49 (*or ora*), 119 (*or ora*), 146 (*or ora*), 157, 200 (*or ora*); MM 153 (i), 245 (toca), 274 (fd); AM 50 (*or ora*, gc), 85 (crc), 172 (spm); GT 17, 51, 155, 216; ON 84, 163, 189; PM 58 (fm), 62 (fm), 148 (qs), 213 (qs); GB 29, 55, 88, 145; PR 60, 70, 73, 104, 144, 175, 203; PIM 33 (sl), 42 (sl), 248 (ro); LC 16, 254; VA 66, 80 (*or ora*), 94 (*or ora*), 156; AS 12, 229; PS 24, 28, 52, 251; CAV 31, 165, 185, 271; fc 484, 486; ED 23 (*or ora*), 26, 89 (*or ora*), 214, 223, 250 (*or ora*); DG 99, 124, 173, 203, 210, 217; CACT 29, 59, 114, 123 (*or ora*), 210, 232, 250, 253; SA 26, 74, 102, 111, 116, 177, 188; GIOCS 68, 158, 204, 214; LL 24, 70, 148, 164; VN 27 (*or ora*), 32, 47, 55, 128, 241; es 33, 47; COV 13 (*ura ura*), 76 (*or ora*), 88, 147, 163, 242; PF 15, 27, 85, 91; MMA 169 (t), 197 (t), 226 (cmp), 230 (cmp), 250 (al); GIOSS 23, 31, 56, 102, 233; ACF 142 (*or ora*), 197, 214 (*or ora*), 248 (*or ora*), 273; RP 61, 100, 198, 201, 204 (*or ora*), 217, 264; MC 26, 65 (*or ora*), 275, 281; CA 13, 23, 171, 197, 213. **Papale papale**, “in modo chiaro, diretto,

esplicito”: CANT 202, 251; VV 94; MM 151 (i); AM 226 (salm); MC 173 (*papali papali*). **Paraggio paraggio**, “nei paraggi”: CAV 19. **Paro paro**, “al pari, totalmente”: FA 11, 33 (*para para*); CANT 23 (*para para*), 223; MM 27, 108 (*para para*); ON 11; PIM 287 (ro); ED 222; CACT 20 (*para para*); VN 53 (*para para*); ACF 79; MC 79. **Passo passo**, “scrupolosamente, puntualmente / lentamente, gradualmente”: CANT 237; MM 54 (pc); AM 195 (*passo a passo*, r); GT 143 (*di passo in passo*); VA 271 (*passo appresso passo*); CAV 102; MMA 143 (br); MC 255. **Preciso preciso**, “molto esattamente”: MM 226 (*precisa precisa*, gl); CACT 188; LL 68 (*priciso priciso*). **Prima prima**, “in precedenza”: MC 180. **Proprio proprio**, “precisamente, veramente”: CANT 217; LM 130 (*propio propio*); MM 239 (*propio propio*, toca); AM 130 (*propio propio*, mr); ON 81 (*propio propio*); PIM 19 (*propio propio*, sl); LC 61 (*propio propio*), 161 (*propio propio*); AS 238 (*propio propio*); PF 201. **Quasi quasi**, “pressappoco, a momenti, espressione di dubbio”: LM 126; VV 200; MM 155 (i); AM 230 (salm); PM 153 (*squasi squasi*, qs); GB 64, 224; PIM 135 (pim), 194 (pim); VA 145 (*squasi squasi*); AS 261 (*squasi squasi*); DG 99 (*squasi squasi*); SA 87 (*squasi squasi*); PF 119 (*squasi squasi*), 141 (*squasi squasi*); GIOSS 16 (*squasi squasi*), 104 (*squasi squasi*); RP 60 (*squasi squasi*). **Ranto ranto**, “rasente, a randa a randa”: CANT 197; PM 109 (qs); GB 218, 234, 261; RP 111. **Sicuro sicuro**, “senza dubbio, con sicurezza”: PR 166; PIM 189 (pim); AS 11; PS 18; ED 206; DG 27; VN 61 (*sicuro sicuramenti*); PF 231; RP 49, 225. **Spisso spisso**, “molto spesso, frequentemente”: nf 16. **Su su**, “molto in alto”: CAV 115. **Subito subito**, “immediatamente, all’istante”: GT 29; PR 221. **Sutta sutta**, “nell’intimo, segretamente”: PS 191; GIOCS 135; PF 240. **Terra terra**, “grezzamente, materialmente”: VV 184; CACT 231. **Torno torno**, “tutt’intorno, tutto in giro”: FA 10, 23, 111; CANT 28, 89, 102, 119, 140, 190, 197; LM 9, 194; VV 14, 75, 147, 150, 181; MM 12 (la), 141 (i), 300 (cpsc), 326 (ap), 353 (c), 381 (mdt); AM 27 (pmc), 55 (sop), 77 (crc), 83 (crc), 192 (cfa), 203 (r), 206 (r), 245 (tm), 256 (mav); GT 27, 76, 142, 147, 232, 240, 258, 270, 278, 288; ON 54, 70, 72, 111, 147, 211; PM 10 (gf), 17 (gf), 27 (fm), 104 (cpp), 109 (cpp), 112 (qs), 127 (qs), 136 (qs), 143 (qs), 149 (qs), 166 (qs), 204 (qs), 222 (pm), 251 (ms); GB 24, 25, 44, 54, 58, 67, 100, 131, 152, 225, 242, 258; PR 9, 18, 36, 122, 158, 168, 195, 200, 216, 224, 233; PIM 10 (sl), 72 (sl), 83 (sl), 148 (pim), 247 (ro), 261 (ro); LC 26, 38, 94; VA 24, 25, 36, 39, 41, 43, 54, 120, 131, 182, 223, 225, 246; AS 26, 69, 146, 168, 176, 237; PS 13, 41, 71, 83, 94, 105, 107, 114, 135, 194, 195; CAV 19, 89, 107, 178, 208, 268; fc 490, 493, 497, 499; ED 110, 121, 181, 195, 195 (‘ntorno ‘ntorno), 255; DG 11, 60, 70, 73, 76, 79, 86, 90, 146, 209, 230, 231, 238, 265; CACT 26, 26, 37, 44, 52, 62, 99, 103, 129, 131, 229, 255; SA 60, 94, 127, 203, 205;

GIOCS 12, 28, 94, 112, 132, 175; LL 15, 28, 60, 84, 108, 119, 129, 147; VN 32, 50, 64, 85, 155, 206; cs 24; COV 83, 174, 175, 189, 210, 212; PF 21, 25, 37, 49, 72, 74, 87, 109, 248; MMA 15 (sn2), 21 (sn2), 73 (di), 77 (di), 118 (mma), 156 (br), 175 (t), 243 (al), 245 (al), 265 (al), 301 (lo); GIOSS 18, 52, 122, 241; ACF 30, 30, 36, 84, 98, 110, 110, 114, 165, 167, 226, 248, 268, 286; RP 39, 80, 83, 126, 193, 195, 212, 222, 258, 270, 277; cb 29, 36; MC 12, 16, 25, 53, 62, 66, 68, 80, 83, 88, 97, 146, 162, 166, 174, 243, 250, 270; vor 14, 17, 28; CA 14, 17, 22, 80, 127, 183, 231. **Vascio vascio**, “molto basso, sommessamente”: PM 244 (ms); ON 41. **Via via**, “progressivamente”: FA 157; CANT 40, 239; LM 102; VV 170; MM 56 (a), 151 (i); AM 203 (r), 247 (mav), 257 (mav); GT 273; ON 179, 197; PM 64 (fm), 73 (fm), 88 (fm), 145 (qs), 225 (pm); GB 10, 25, 69, 234, 244; PR 223; PIM 60 (sl), 120 (pim), 153 (pim); LC 147; PS 136, 138; fc 485; CACT 24, 43, 155, 228; SA 189; GIOCS 198; LL 171; VN 171, 233; COV 80, 125, 250; PF 47; GIOSS 12, 38, 119; ACF 166; CA 124, 246. **Vicino vicino**: MM 202 (vl); AM 15 (vicini vicini, pg); GB 184 (vicini vicini); PR 13 (vicine vicine); ED 157. **Zara zabara**, “mutatis mutandis, al salvo delle differenze formali”: FA 86; LC 33 (zarazabara); VA 114 (zarazabara); SA 151; CA 112.

Pronome

Nenti nenti, “niente”: AM 239 (niente niente, tm); ON 189. **Nisciuno nisciuno**, “nessuno”: AM 94 (gtc). **Tutto tutto**, “il tutto”: VV 57, 57, 57, 68 (tutto di tutto); AM 107 (tutto di tutto, psai); GT 35 (tutto di tutto), 55 (tutto di tutto); GB 197 (tutto di tutto).

Preposizione

Longo lungo, “lungo”: CAV 9, 200.

Interiezione

Ciao ciao, “saluto amichevole e confidenziale”: MM 379 (mdt); GT 160; ED 81; GIOCS 190; VN 128; COV 186; CA 25.

Straniere

(a) **zigzag**, “linea o movimento che procede spezzandosi in direzioni opposte”: *MM 134* (mt); *AM 85* (crc); *GB 231* (*zigzagava*); *DG 85*; *MMA 188* (*zigzagò*, t). **Aut aut**, “alternativa obbligata e senza possibilità di deroga”: *ACF 231*. **Bunga bunga**, “festino a sfondo sessuale”: *PF 52*. **Eccetera eccetera**, “e così via, e via dicendo”: *PIM 185* (pim); *LC 170*; *PS 66, 166, 167, 167, 167, 232*; *DG 248*; *CACT 51*. **Mutatis mutandis**, “”: *FA 86*. **Patatì e patatà**, “eccetera eccetera”: *PS 39*. **Sing Sing**, “carcere statunitense”: *PS 86*; *DG 117, 132*. **Tête-à-tête**, “incontro a due riservato o intimo”: *MC 77*.

ELENCO GRAFICI E TABELLE

Grafico 1. Occorrenze del presente pro-futuro nel premio Strega	p. 60
Grafico 2. Occorrenze del presente pro-futuro nel premio Campiello	p. 63
Grafico 3. Occorrenze del presente pro-futuro nel premio Bancarella	p. 67
Grafico 4. Occorrenze dell'impiego di <i>torno torno</i> in prospettiva diacronica	p. 79
Grafico 5. Occorrenze del passato prossimo in SW	p. 109
Grafico 6. Occorrenze del presente indicativo in SW	p. 109
Grafico 7. Occorrenze del passato prossimo in AO	p. 112
Grafico 8. Occorrenze del passato remoto in AO	p. 113
Grafico 9. Occorrenze del presente indicativo in AO	p. 113
Tabella 1. Occorrenze dei tempi verbali del modo indicativo in AO	p. 115