

Rita Fresu

## Lingua e stile del racconto «Giovine anima credula» di Massimo Bontempelli

---

Sommario

- I. [Introduzione](#)
  - II. [La medietà linguistica](#)
  - III. [L'organizzazione sintattica e la progressione testuale](#)
  - IV. [L'uso dei tempi verbali ed effetti fonico-evocativi](#)
- 

### I. *Introduzione*

Solo recentemente si è registrato un insolito fervore editoriale, anche fuori d'Italia, intorno alla figura di Massimo Bontempelli, e più in generale la critica ha manifestato una maggiore attenzione contribuendo, con monografie e interventi specifici, a rischiarare la figura dell'autore comasco e la sua vastissima produzione narrativa, poetica e teatrale, oltre che la sua attività di saggista, giornalista, musicista e critico d'arte.<sup>1</sup> A tale riflessione "corale"<sup>2</sup> sulla figura di Bontempelli come intellettuale e come operatore culturale a tutto tondo manca tuttavia la voce degli storici della lingua, della cui attenzione, infatti, questo autore, complesso ed enigmatico, non ha ancora goduto.

Al pari di Tommaso Landolfi e di Dino Buzzati, il cui ordito linguistico è divenuto oggetto di ricognizioni soltanto di recente,<sup>3</sup> anche la produzione di

Bontempelli risulta trascurata, come se la categoria del fantastico e la suggestione delle esperienze surrealistiche che accomunano questi scrittori costituissero un motivo sufficiente a relegare in un cono d'ombra la portata linguistica e stilistica delle loro opere. A parte qualche cenno di carattere generale,<sup>4</sup> infatti, Bontempelli rimane escluso dalla maggior parte delle rassegne storiche dell'italiano letterario e dai contributi, anche quelli più recenti, dedicati alla lingua del XX secolo.<sup>5</sup>

Questa breve nota propone un primissimo accertamento su alcune strategie linguistiche, già in parte riscontrate nella narrativa bontempelliana,<sup>6</sup> del racconto *Giovine anima credula* (1924), spunto principale del più noto e travagliato dramma teatrale *Minnie la candida* (1925-1927), successivamente trasformato in opera lirica nel 1942 dal musicista Riccardo Malipiero junior.<sup>7</sup>

## II. *La medietà linguistica*

Scritta nel 1924 a Parigi per il «Corriere della Sera», poi confluita nella raccolta *La donna dei miei sogni e altre storie d'oggi* (1925-1927),<sup>8</sup> la novella fu definita da Pirandello «adattissima», finanche nel titolo.<sup>9</sup> Il racconto nasce, come noto, «da un scherzo e un terribile equivoco» che «sottolinea la soggettività e relatività del reale».<sup>10</sup> L'inganno, per il quale la giovane Minnie crede che i pesciolini rossi nella vasca siano finti - e che molte persone, apparentemente "vere", siano in realtà automi artificiali - si origina, appunto, proprio da un gioco di parole:

«- Dio - esclama Minnie giungendo le mani - come sono belli!

Io l'ho raggiunta; acconsento assai seriamente:

- Sì, sono molto ben fatti.

Minnie mi redarguisce:

- Che modo di parlare! «Ben fatti» si dice delle cose che si fanno con le mani, come voi e i vostri amici quando parlate di quadri, di poesie; oppure i vestiti delle sarte...

- In primo luogo vi faccio osservare che io, e specialmente René Clamart, certo anche altri - e così dicendo la avvolgo dal capo ai piedi in una occhiata d'intenditore benevolo - vi abbiamo detto chi sa quante volte che voi siete ben fatta; eppure non siete stata fatta con le mani.

- Ma io non sono un pesce.

- Del resto - continuo io inflessibile - ho detto che quei pesci sono ben fatti, appunto perché sono pesci finti» (755-756).

Il costrutto *ben fatti/a* diviene dunque sinonimo di 'finti/a' e malgrado la rassicurazione del giovane alla ragazza di non essere *stata fatta con le mani*, Minnie si convincerà di essere *una di quelle donne, fabbricate* (761). La medietà linguistica della novella appare, sin dall'inizio, nell'andamento essenzialmente dialogico che ne ha evidentemente favorito la trasposizione teatrale. Numerosi gli sconfinamenti in moduli tipici del parlato (talvolta anche al di fuori dei dialoghi), alcuni dei quali, come noto, già accolti dalla riforma manzoniana, tra cui, ad es., le forme apocopate come *guardan (tutti)* 757; l'uso di *loro* e di *lei* come pronomi personale soggetto (*loro lo diranno* 759; *loro credono d'essere veri* 759; *E loro non lo sanno* 760), soprattutto nel drammatico momento finale *D'un tratto lei s'irrigidisce* 761 (ma di contro occorrono anche le forme standard *Ella spalancò gli occhi* 756; *ella ripeteva il suo pensiero* 760); la presenza di inversioni topicalizzanti e di costrutti topologicamente marcati:

«che serve? dappertutto possono essere arrivati» (760);

«A toccarli, sono duri o morbidi?» (757);

«E a levarli dall'acqua, che cosa accade?» (757);

«E a darne uno a un gatto?» (758);

«Loro lo diranno, lo debbono dire, loro, che sono finti» (759);

«Ma lo so, che è vero» (759);

«Ma quelli per farli cantare bisogna dargli la corda» (758).

riferito, quest'ultimo caso, agli uccellini, in cui si nota anche l'allargamento pronominale di *gli* per il plurale *loro*, mentre prevedibilmente saldo rimane l'impiego standard per il referente femminile (*le faccia compagnia per mezz'ora* 755; *le giurassimo* 759; *René provò a dirle* 759; *Non fu possibile farle abbandonare Parigi* 760; *andavamo per turno a comperarle da mangiare* 760 e passim).

Alla dimensione orale sono ascrivibili anche i frequenti deittici esoforici (*è là* 754; *di là* 761; *Là, subito là* 761; *giù di lì* 757; *qui è un'eccezione* 757; *Qui, qui a Parigi* 759; *E poi, ecco qui il segreto* 758; *E quei due* 756; *Prima quelli lì sembravano veri del tutto* 758; *Forse quello laggiù* 759 e passim) e la reduplicazione lessicale con valore rafforzativo del tipo *uno grosso in fondo in fondo manda su tante bolle d'aria* (756); *ma giurate giurate di non dirlo a nessuno* (758).<sup>11</sup>

Stabile anche l'uso del *che*, fatta eccezione per qualche escursione verso registri più dimessi, come il tipo enfatico incipitario *Che modo di parlare!* (755) o, viceversa, per sporadiche manifestazioni in direzione di una prosa più sostenuta, come l'ellittico *io immaginavo stesse per ringraziarmi* (757). A bilanciare la colloquialità delle strutture morfosintattiche contribuisce la selezione di forme colte, a partire dal titolo in cui compare (su modello manzoniano) la variante *giovine*,<sup>12</sup> l'interrogativo *che cosa* 757(2) e 761 preferito all'ellittico *cosa* (ma si noti anche *che t'importa [...] Che m'importa?* 759), il mantenimento del congiuntivo nella completiva soggettiva *E quei due, non pare che mi guardino?* (756); l'omissione della reggenza preposizionale in *io e René Clamart tentassimo distrarla* (759). Nella medesima direzione agiscono alcune scelte lessicali come *accade* (757) preferito a un più comune *succede* in una struttura tematizzata tipica del parlato (*E a levarli dall'acqua, che cosa accade?*); *additava* 'indicava' (761); *giungere*<sup>13</sup> 'congiungere, unire' (in *giungendo le mani* 755 e *giunse*

*le mani* 756); *ingiovanisce*<sup>14</sup> 'sembra più giovane' (757); *redarguisce* 'riprende' (755); *volgarizzare* e *volgarizzarla*<sup>15</sup> 'diffondere, divulgare' (758); e ancora *uscio* 'porta' 761(2) e la forma *camicia di velo*<sup>16</sup> 'sottile indumento per dormire' 761(2); interi sintagmi, infine, come *Gemeva e si dibatteva* 759; *sonno deperito pieno di singulti* 760; *il che faceva un grazioso vedere*<sup>17</sup> 757.

### III. *L'organizzazione sintattica e la progressione testuale*

Anche nella novella è riscontrabile il meccanismo della progressione graduale, già osservato come introduttore dell'elemento surreale in altri racconti bontempelliani.<sup>18</sup> Tale procedimento mira, attraverso particolari espedienti linguistici (talora, come in questo caso, anche grafici), a preparare il lettore, ad avvisarlo, conducendolo lentamente verso una presa di coscienza, quasi profetica, dell'evento drammatico, e a generare, nel contempo, un senso di attesa, mediante una concatenazione di elementi anaforicamente ripetuti, ciascuno dei quali si espande semanticamente rispetto al precedente:

«Questo non avvenne.

Avvenne di peggio.

Avvenne una cosa più spaventosa, cui non avevamo pensato: la cosa più spaventosa.

Spaventosa oltre ogni immaginazione possibile» (760).

La continuità argomentativa è garantita da ripetizioni lessicali<sup>19</sup> che, preferite all'utilizzo di pro-forme deboli (come ad es. le riprese pronominali, meno referenziali e poco tematizzanti) convogliano l'attenzione sull'elemento nuovo per poi ritornare sul precedente in una strategia di collegamento altamente coesiva:

«esposta fuori d'una bottega di strumenti da pesca. Tra gli strumenti da pesca sono compresi pesci, rane e altri animali acquatici vivi» (755);

Un giorno, lo stesso giorno, allo stesso minuto» (760);

Fu di notte, notte della primavera che era scoppiata con indifferenza su Parigi» (760);

spesso è ravvisabile anche una sorta di riecheggiamento a distanza:

«La notte nel sonno urlava, *io e René* la vegliavamo. Triste vita (759) [...] *io e René* andavamo per turno a comperarle da mangiare. Triste vita, gonfia di rimorso» (760).

Alcuni indicatori testuali, variamente specializzati, come, ad es., *ma* ed *e* incipitari, oppure l'elemento (*e*) *poi*, contribuiscono a un avanzamento essenzialmente paratattico e seriale (strutturato, talvolta, in moduli binari o ternari):

«Ma i pesciolini rossi finti» (757);

«Ma li ho visti, alla Chaussée d'Antin» (758);

«Ma erano vestiti?» (759);

«Ma lo so, che è vero» (759);

«Ma che cosa c'è dunque, di là?» (761);

«Ma quelli per farli cantare bisogna dargli la corda» (758)

«E io immaginavo stesse per ringraziarmi» (757);

«E a levarli dall'acqua, che cosa accade?» (757);

«E perché non volgarizzarla?» (758);

«E poi, ecco qui il segreto» (758)

«Minnie pensava lungamente; e apriva la bocca; e diceva: - E a darne uno a un gatto?» (758);

«Ella spalancò gli occhi in faccia a me, poi in faccia ai pesci, poi a me ancora. E di nuovo giunse le mani con stupore infinito» (756);

«Voleva rifugiarsi in casa, poi nella stanza più nascosta, poi nell'angolo più scuro» (759);

«boccheggiano, danno due o tre strappi, e poi s'irrigidiscono e non si muovono più. Come se morissero.

- E poi?

- E poi... poi si buttano via, e dopo un po' di giorni fanno come se marcissero» (757-758).

Ne risulta un'organizzazione testuale lineare, destrutturata, costituita dall'accostamento, o al massimo dalla sovrapposizione, di segmenti frastici alleggeriti degli introduttori tipici della subordinazione che, quando necessaria, viene realizzata soprattutto mediante costrutti impliciti (con una preferenza per i gerundi) oppure mediante strutture formalmente parallele e simmetriche attraverso cui si intravedono nessi logico-semantiche più elaborati, come la causalità, la temporalità, la finalità, la consecutività, la concessività.

#### ***IV. L'uso dei tempi verbali ed effetti fonico-evocativi***

Un'attenzione particolare merita l'uso connotativo dei tempi verbali<sup>20</sup> che risponde a esigenze stilistico-funzionali. L'alternanza tra presente storico e tempi passati sembra oltrepassare la distinzione meramente cronica per esprimere, anche in prospettiva aspettuale, la mescolanza di piani temporali differenti, volutamente fusi in un'unica dimensione indefinita, quasi atemporale.

All'avvio il racconto è "drammatizzato" mediante una sequenza di azioni espresse al presente:

«René Clamart mi affida Minnie perché le faccia compagnia per mezz'ora, sul Lungosenna del Louvre. Andando per il Lungosenna del Louvre, d'un

tratto Minnie lascia il mio fianco e fugge via: è corsa a piantarsi davanti a una vasca quadrata di vetro [...]. La vasca [...] è piena d'acqua limpida e di pesci rossi: una tribù di pesciolini fiammanti, che nuotano» (755).

La narrazione continua a snodarsi sul piano temporale concomitante (*io l'ho raggiunta; acconsento; Minnie mi redarguisce; io ribatto; la avvolgo* 755; *continuo io inflessibile* 756), non senza qualche commistione, come in *Minnie sorrise con gratitudine, e risponde senza logica: - Ma io non sono un pesce* 756.

Non appena subentra l'elemento surreale (l'affermazione che i pesciolini sono finti), si passa all'uso del perfetto, tradizionale tempo della narrazione:

«Ella spalancò gli occhi in faccia a me, poi in faccia ai pesci, poi a me ancora. E di nuovo giunse le mani con stupore infinito» (756)

e si prosegue nei tempi storici, per lo più passato remoto (*tornò, scostò, gridò, dissi, si prestò*) e imperfetto (*conosceva, riusciva, eravamo; domandavo, spiegava, stava, apriva* e passim).

Bruscamente si torna al presente nell'unica azione che introduce, come una didascalia nella parte diegetica (infatti è tra parentesi tonde), una lunga sequenza di battute che sviluppano il momento in cui la ragazza viene a conoscenza dell'esistenza degli uomini artificiali:

«(La sera dopo, nel salottino di Minnie, mentre aspettiamo René Clamart che è andato a comperare dei sigari)» (758).

L'evoluzione drammatica della vicenda prosegue nella dimensione temporale passata:

«Minnie diventava pazza. Non servì a niente che io e René Clamart tentassimo distrarla, le giurassimo che avevamo scherzato [...]. In ognuno

che incontrava, sospettava di vedere degli uomini finti [...]. L'ossessione non l'abbandonava un momento» (759)

fino al tragico epilogo del suicidio della giovane in cui le forme verbali presenti si inseriscono in un tessuto narrativo al passato lacerandolo, quasi fotografando, in un incalzante sequenza di scatti, il concitato susseguirsi degli eventi, fissati nel deittico crono-temporale *ora*:<sup>21</sup>

«D'improvviso ci colpì nelle spalle un opaco ululo disumano. Ci voltammo allibiti. Minnie era sollevata nel letto, e spingeva le braccia tremando. Corriamo a lei. Ci scansò, precipitò giù dal letto, nella camicia di velo. S'era buttata davanti allo specchio [...]. Noi urliamo: - Minnie! [...]. E tentiamo di prenderla per le braccia. D'un tratto lei s'irrigidisce, sembra fissarsi, poi a lungo avvilupparsi in un pensiero enorme, che la schiacciava; sotto il peso di quello il suo volto era quasi fermo *ora*. Allora alzava una mano, poi tutt'a un tratto come una grande commediante gridò: - Ma che cosa c'è dunque, di là? [...]. Una luce maliziosa corse, come un lampo in un cielo, nella sua faccia e si spense via. La gola rauca ripeté - Là, subito là - e non abbiamo capito l'inganno; per rassicurarla corriamo là ma non eravamo arrivati all'uscio che subito ci voltammo come chiamati da un fulmine. E appena riuscimmo ancora a vedere Minnie come una larva bianca volare alla finestra; con un urlo la raggiungemmo, ma s'era buttata sotto: uno straccio della camicia di velo resta nelle mani scheletriche di René» (761).

La caduta nel vuoto di Minnie è scandita dall'imperfetto e dal passato remoto che sottolineano l'aspetto durativo, e nello stesso tempo, l'inevitabile compiutezza dell'azione, riconducendola entro coordinate temporali nette:

«Il corpo di Minnie precipitava, per un tempo che ci parve infinito: poi udimmo in fondo sul lastrico il tonfo».

L'ultimo vocabolo, quello che chiude la novella, provoca una forte suggestione fonica,<sup>22</sup> concentrata nel binomio *fondo-tonfo*, in cui gli scambi di posizione e di sonorità degli elementi consonantici, rappresentano soltanto una delle numerose soluzioni fonico-ritmiche, tipiche di un'elaborazione poetica della lingua (spesso amplificata dall'artificio retorico),<sup>23</sup> già notata nell'autore.<sup>24</sup>

Nel complesso, dunque, la compagine linguistico-stilistica del racconto sembra mostrare solidarietà con parte della scrittura letteraria coeva, con cui condivide un fondamentale equilibrio realizzato mediante il ricorso alla componente orale nei dialoghi (con rari cedimenti negli altri piani narrativi) su una base colta e tradizionale. Su tale ordito testuale si innesta, attraverso peculiari strumenti linguistici, l'elemento surreale/fantastico che costituisce l'aspetto specifico del racconto bontempelliano. In tale prospettiva, un ulteriore apporto potrebbe provenire dall'indagine (che si spera in futuro di realizzare), già condotta per altri scrittori,<sup>25</sup> sulle strategie linguistiche mediante le quali l'autore ha operato il trasferimento dalla pagina narrativa alla dimensione teatrale «permeabile istituzionalmente agli influssi del parlato».<sup>26</sup>

#### Note:

---

<sup>1</sup> Per un *excursus* di studi sull'autore dal 1991 al 1998 (ma che ripercorre anche i contributi degli anni Settanta e Ottanta) imprescindibile il rinvio a E. Conti, *Breve rassegna di studi su Massimo Bontempelli (1991-1998)*, «Bollettino '900. Electronic Journal of '900 Italian Literature», 2001, n. 1, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2001-i/W-bol/Conti/>>. Tra i lavori più recenti andranno ricordati almeno E. Ugnani, *Sogni e visioni. Massimo Bontempelli fra surrealismo e futurismo*, Ravenna, Longo, 1991; R. Glielmo, *La traversata dell'ironia. Studi su Massimo Bontempelli*, Napoli, AGE-Alfredo

Guida Editore, 1994; L. Fontanella, *Storia di Bontempelli. Tra i sofismi della ragione e le irruzioni dell'immaginazione*, Ravenna, Longo, 1997; M. Mascia Galateria, *Massimo Bontempelli*, in *Storia Generale della Letteratura Italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. X, Milano, Motta, 1999, pp. 1090-1135; U. Piscopo, *Massimo Bontempelli. Per una modernità dalle pareti lisce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001; S. Micali, *Miti e riti del moderno. Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 2002, in partic. pp. 67-108; S. Cigliana (a cura di), *Dossier Bontempelli*, in «il Caffè illustrato», 19-20, 2004, pp. 32-69, contenente una fotobiografia dell'autore e alcuni suoi scritti inediti e saggi di Corrado Alvaro, Simona Cigliana, Walter Pedullà e Ugo Piscopo. Circa una ricognizione sui meccanismi linguistici, soprattutto in rapporto alle strategie della resa della categoria del "fantastico", cfr. R. Fresu, *Il "Realismo magico" nella lingua di Massimo Bontempelli*, in S. Vanvolsem (a cura di), *Identità e diversità nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del Convegno A.I.S.L.L.I. (Lovanio, 15-19 luglio 2003), Firenze, Cesati, in stampa.

<sup>2</sup> Cfr. C. Donati (a cura di), *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Atti del Convegno (Trento, 18-20 aprile 1991), Roma, Editori Riuniti, 1992, p. XI.

<sup>3</sup> Per il primo cfr. F. Serafini, *Appunti linguistici sulla narrativa landolfiana*, in I. Landolfi (a cura di), *La «liquida vertigine»*, Atti delle giornate di studio su Tommaso Landolfi, (Prato, Convitto Nazionale Cicognini, 5-6 febbraio 1999), Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 225-247. Quanto a Buzzati cfr. M.L. Altieri Biagi, *Aspetti sintattici della scrittura narrativa di Buzzati*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, Milano, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, 1997, pp. 147-165.

<sup>4</sup> Allo scrittore comasco accennano sinteticamente P.V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento*, seconda serie, Torino, Einaudi, 2003, pp. 48, 58, 60 (già n. s., Firenze, Vallecchi, 1987, pp. 56, 68, 70) e V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, alle pp. 325-326, soprattutto in riferimento a una certa "medietà" che caratterizza il tessuto linguistico bontempelliano, come quello di altri autori che si orientarono verso una narrativa non realistica.

<sup>5</sup> Per una rassegna degli studi sulla lingua della narrativa del Novecento e sulla fenomenologia che la caratterizza cfr. le indicazioni bibliografiche in M. Dardano, *La lingua letteraria del Novecento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, fondata da E. Cecchi e N. Sapegno, *Il Novecento. Scenari di fine secolo*, vol. 2, Milano, Garzanti, 2001, pp. 1-95, alle pp. 89-95.

<sup>6</sup> Cfr. R. Fresu, *Il "Realismo magico" nella lingua di Massimo Bontempelli*, cit., in stampa.

<sup>7</sup> Circa le "metamorfosi" della novella fondamentale rimane M. Mascia Galateria, *Alle soglie della dodecafonìa: la musica lieve di Malipiero per un dramma novecentista*, in «Avanguardia», III/9, 1998, pp. 29-58 e Ead., *Dal racconto di terza pagina al dramma teatrale al libretto d'opera: la metamorfosi di «Minnie la candida»*, in L. Ballerini, G. Bardin, M. Ciavolella (a cura di), *La lotta con Proteo: metamorfosi del testo e testualità della critica*, Atti del XVI Congresso A.I.S.L.L.I., University of California Los Angeles (UCLA), 6-9 ottobre 1997, con la collaborazione di F. Frontini, F. Leardini, P. Wirth, Fiesole (Firenze), Cadmo, 2000, 2 voll., vol. II, pp. 1027-1034, cui si rinvia anche per la genesi del testo e per le sfortunate vicissitudini che caratterizzarono le rappresentazioni del dramma. Sul teatro fantastico e parasurrealista di Bontempelli cfr. L. Fontanella, *"Realismo magico" e surrealismo razionalizzato di Bontempelli*, in «Critica letteraria», 36, 1982, pp. 463-476 (confluito in Id., *Il surrealismo italiano. Ricerche e letture*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 139-155) e Id., *La parola aleatoria. Avanguardia e sperimentalismo nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 1992, pp. 117-134 (in partic. proprio su *Minnie* le pp. 122-127).

<sup>8</sup> L'analisi si riferisce all'edizione contenuta in M. Bontempelli, *Racconti e romanzi*, a cura di P. Masino, introduzione di C. Bo, Milano, Mondadori, 2 voll., 1961, pp. 755-761; la cifra che segue l'esemplificazione rinvia alla pagina; quella tra parentesi tonde indica il numero di occorrenze di una stessa forma nella medesima pagina.

<sup>9</sup> Dopo il successo romano di *Nostra Dea* il drammaturgo siciliano, «desiderosissimo di suscitare teatro nuovo», esortava l'autore comasco a scrivere ancora per il suo repertorio suggerendogli «Fà come ho fatto tante volte io, prendilo da qualche tua novella». Fu lo stesso Pirandello a indicare la strada aggiungendo più tardi «Ho cercato tra le tue novelle, *Giovine anima credula* è adattissima, falla, anche il titolo può stare tale e quale» (cfr. M. Bontempelli, *Nota a «Minnie la candida»*, in Id., *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di A. Tinterri, Torino, Einaudi, 1989, pp. 273-275).

<sup>10</sup> Cfr. L. Baldacci, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1978, pp. XI-XLIII, a p. XXXV.

<sup>11</sup> La questione relativa all'avvicinamento tra scritto e parlato, in relazione all'intervento manzoniano, e al conseguente processo di riduzione dello specifico letterario per la lingua della prosa tra fine Ottocento e primi decenni del secolo successivo è affrontata in

Serianni, *La prosa*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 451-577, alle pp. 561-577 e in M. Dardano, *La lingua letteraria*, cit., p. 42. L'alternanza delle varietà linguistiche, l'escursione lungo la scala dei registri e l'assunzione di una grammatica del parlato hanno caratterizzato la prosa letteraria fino alla narrativa odierna; in alcuni dei fenomeni morfosintattici riscontrati nella novella bontempelliana, infatti, sono riconoscibili tratti dell'italiano dell'uso medio, la cui penetrazione nella scrittura narrativa contemporanea (in diretto confronto con quella della stampa quotidiana) è stata oggetto di analisi di I. Bonomi, *La narrativa e l'italiano dell'uso medio*, in «Studi di grammatica italiana», 16, 1996, pp. 321-338 e Ead., *La grammatica del parlato in alcuni scrittori contemporanei*, in *Norma e lingua in Italia: alcune riflessioni fra passato e presente*, cit., pp. 167-183.

<sup>12</sup> Del tutto consueta, però, nella scrittura coeva, come sottolinea L. Serianni, *Lettura linguistica della commedia di «Pensaci Giacomino!»*, in Id., *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 282-298, a p. 289 (già in «Studi linguistici italiani», 17, 1991, pp. 55-70, a p. 62), a proposito della medesima scelta dell'autore siciliano nella versione italiana del dramma del 1917. Sull'oscillazione *giovine/giovane* nell'Ottocento cfr. L. Serianni, *Saggi di storia linguistica italiana*, Napoli, Morano, 1989, pp. 181-183.

<sup>13</sup> Cfr. *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. Battaglia, diretto da G. Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002 (d'ora in poi GDLI) s.v. *giungere* tr. in tale accezione con un'ininterrotta trafila letteraria da Giacomo da Lentini sino ai nostri tempi.

<sup>14</sup> In GDLI s.v. *ingiovanire* intr. con pochissime attestazioni a partire da Donato degli Albanzani (prima metà sec. XIV) e ancora in Sannazaro, Ramusio, Carducci e Bontempelli (proprio con questa occorrenza).

<sup>15</sup> Cfr. GDLI 4 s.v. *volgarizzare* tr. con solo due esempi ottocenteschi in Mazzini e *Periodici popolari del Risorgimento*.

<sup>16</sup> La locuzione non è riconosciuta nei repertori come polirematica, ma spesso *velo* nel significato di 'tessuto finissimo e trasparente' compare associato a indumenti, come *abito di velo* in Pirandello (GDLI s.v. *velo*).

<sup>17</sup> Cfr. GDLI<sup>2</sup> s.v. *vedere* s.m. nella locuz. *fare o non fare un bel (o bellissimo) vedere* con un discreto numero di attestazioni letterarie (anche *fare uno strano vedere* in Savinio).

<sup>18</sup> Cfr. R. Fresu, *Il "Realismo magico" nella lingua di Massimo Bontempelli*, cit., in stampa, in cui si osserva come tale strategia coincida, da un punto di vista programmatico, con quel "surrealismo razionalizzato" individuato nella produzione teatrale da L. Fontanella, *"Realismo magico" e surrealismo razionalizzato*, cit., pp. 465-466 e 468-469. Cfr. inoltre M. Mascia Galateria, *Dal racconto di terza pagina al dramma teatrale*, cit., p. 1028 che nota come «l'iterazione di frasi brevissime, e al loro interno di termini lessicali, con effetto di crescendo» di *Giovine anima credula* sia propria anche de *La vita intensa*.

<sup>19</sup> Anche M.L. Altieri Biagi, *Aspetti sintattici*, cit., p. 155 parla per la prosa di Buzzati di «effetto spettacoloso» delle parole ripetute.

<sup>20</sup> Cfr. V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, cit., p. 326.

<sup>21</sup> L'utilizzo di tale segnale con funzione attualizzante ricorre anche in *non abbandonava ora più il letto* (760).

<sup>22</sup> Scomparsa poi nella versione teatrale per la quale M. Mascia Galateria, *Dal racconto di terza pagina*, cit., p. 1028 parla appunto di una resa morbida, insonorizzata, volutamente attutita della morte della protagonista.

<sup>23</sup> Si noti, ad es., la sinestesia *opaco ululo disumano* 761.

<sup>24</sup> L'iterazione di semplici nessi grafo-fonetici rappresenta una strategia di collegamento testuale dai potenti effetti fonico-evocativi molto frequente nei racconti bontempelliani (cfr. R. Fresu, *Il "realismo magico" nella lingua di Massimo Bontempelli*, cit., in stampa). Circa la presenza di elementi poetici nella narrativa coeva cfr. M. Dardano, *La lingua letteraria*, cit., p. 41.

<sup>25</sup> Cfr. ad es. M.L. Altieri Biagi, *Pirandello: dalla scrittura narrativa alla scrittura scenica*, in Ead., *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, pp. 162-221, oppure le scelte linguistiche del Verga narratore e drammaturgo, esaminate in P. Trifone, *L'italiano a teatro*, in L. Serianni, P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 81-159, alle pp. 150-153.

<sup>26</sup> Cfr. M. Dardano, *La lingua letteraria*, cit., p. 39.

---

**[Bollettino '900](#) - *Electronic Journal of '900 Italian Literature* - © 2005-2006**

<<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Fresu.html>>

Giugno-dicembre 2005, n. 1-2

Questo articolo può essere citato così:
R. Fresu, <i>Lingua e stile del racconto «Giovine anima credula» di Massimo Bontempelli</i> , in «Bollettino '900», 2005, n. 1-2, < <a href="http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Fresu.html">http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Fresu.html</a> >.