

Forma
breve

a cura di
Daniele Borgogni,
Gian Paolo Caprettini
e Carla Vaglio Marengo

aAccademia
university
press

A series of four horizontal bars of varying lengths and colors (grey, magenta, pink, light pink) extending from the left edge of the page towards the 'aA' logo.

Il presente volume è uno degli esiti di un convegno internazionale che si è tenuto presso l'Università di Torino dal 7 al 9 aprile 2014.

L'idea di organizzare un convegno sulla "forma breve" è nata, da un lato, dalla rilevazione della costante presenza della forma breve in ogni epoca e ambiente culturale, attestata e documentata nel tempo, impegnata nella creazione di forme essenziali e minime di grande e illimitata potenzialità generativa; dall'altro, come segnalazione di un processo creativo, di un concetto operativo, di un 'fare' artistico in atto, che opera producendo, con inesauribile dinamicità e vigore, riscritture, ricombinazioni, incroci, ibridazioni e rifunzionalizzazioni dei suoi elementi costitutivi nei vari generi e modelli. Sempre ponendosi non quale episodica, occasionale e improvvisata creazione o esercizio di stile, ma piuttosto come necessario e strategico, spesso rivoluzionario, strumento di creazione artistica, a un tempo *unicum* e multiplo, "originale" e replica.

Con la convinzione che la dinamicità, la vitalità, l'insorgenza del nuovo e insieme la permanenza e la tenuta della forma breve come istanza ricorrente e ineludibile siano da sottoporre a una costante riconsiderazione e verifica critica, il convegno ha inteso offrire l'occasione per una rinnovata analisi e discussione, di cui il volume ora presentato è concreta testimonianza.

**Forma
breve**

aA

© 2016
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione settembre 2016
isbn digitale 978-88-99200-92-3
edizione digitale www.aAccademia.it/formabreve

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Teoria e tecnica della forma breve

Media brevitatis? Ragionando di forma breve nella filosofia moderna	Enrico Pasini	3
La musa va di fretta	Bruno Pedretti	18
Commentare il mondo con la forma breve	Gino Ruozi	25
Poetica delle forme brevi nella modernità francese	Fabio Scotto	41
Le «facezie» e la loro fortuna europea	Lionello Sozzi	55
«Di poche parole e di figure»: l'emblematica come forma breve	Daniele Borgogni	77
I colophon di Alessandro Scansani	Maria Teresa Giaveri	88
Risposte cognitive ed emotive durante la lettura di racconti di tipo diverso: un esperimento testuale	Aldo Nemesio Maria Chiara Levorato Lucia Ronconi	95
Il punto di vista nella <i>short story</i>	Ilaria Rizzato	109

aA

V

Varietà della forma breve**Letterature antiche**

<i>Scriptio breuior</i> nel Lineare B: la forma breve nel greco miceneo	Tiziano Fabrizio Ottobrini	123
Un'anomala commemorazione della morte. Alcuni casi di rovesciamento del linguaggio funerario	Novella Lapini	130
<i>Brevitas e narratio</i> tra Cicerone e Quintiliano	Amedeo Alessandro Raschieri	141
Il discorso politico in Platone. La forma breve e la virtù	Dina Micaella	152
Teofrasto e la <i>γνώμη</i> tra <i>Retorica a Alessandro</i> e <i>Retorica aristotelica</i>	Annalisa Quattrocchio	164
Momenti brevi nei lunghi testi dei Padri latini: spunti di indagine partendo da Ambrogio	Stefano Costa	173
<i>Apuleius per excerpta</i>: la 'forma breve' motore della trasmissione dei <i>Florida</i>?	Francesca Piccioni	182

**La "forma breve" come paradigma compositivo
nella produzione scientifica di epoca tardoantica:
il caso di Oribasio** Serena Buzzi 192

Italianistica

**«Alcuna novelletta per falle ridere»:
la forma breve e la *delectatio* nella riflessione
di un contemporaneo di Boccaccio** Irene Cappelletti 205

**Scrittura breve, immagine, glossa:
sperimentare forme in Boccaccio (e oltre)** Martina Mazzetti 215

**Forma breve e storiografia nel Medioevo.
I generi minori del discorso esemplare
nella cronachistica francescana** Marina Nardone 225

I telegrammi di Eleonora Duse Maria Pia Pagani 234

**Il tragico rovesciato: la *velocitas* umoristica
di Achille Campanile** Elisa Martini 244

**«A dire il vero, quei foglietti...». Genealogia della forma breve
ne *Il Porto Sepolto* di Ungaretti** Simona Tardani 254

**«Il pontecorvo ha capellatura corvina: e naso matematico».
Scienza e cronaca nelle favole
di Gadda** Francesca Romana Capone 263

**Poesia in forma breve: gli epigrammi
di Pier Paolo Pasolini** Serena Sartore 277

**Prima delle *Einfache Formen*: le forme brevi
nella *Wunderkammer* di Sanguineti** Clara Allasia 286
Monica Cini
Laura Nay

Letterature straniere

**Gli indovinelli dell'*Exeter Book*:
il volto enigmatico della forma breve** Chiara Simbolotti 315

***I lais*: e la narrativa europea
tra Medioevo e Rinascimento** Margherita Lecco 325

Ampiezza nella brevità Alberto Pelissero 337
Gianni Pellegrini

**La ricchezza dello haiku. Allusività e profondità
nella poesia breve giapponese** Diego Rossi 353

**Forma breve e Lumi.
Le sorprese dell'età di Lichtenberg** Giulia Cantarutti 363

I <i>Petits poèmes en prose</i> di Baudelaire, ovvero l'<i>idéal</i> della forma breve	Davide Vago	373
L'architettura della memoria. Figure e costruzione nelle miniature della <i>Berliner Kindheit</i> di Walter Benjamin	Antonio Castore	381
Dai poemi in prosa di Ivan Turgenev alle <i>flash stories</i> degli autori russi contemporanei: polifonia e dissoluzione del genere letterario	Nadia Caprioglio	391
«Le dicton est une seconde punition»: note sui <i>152 Proverbes mis au goût du jour</i> di Paul Éluard e Benjamin Péret	Lorenzo Bocca	399
I drammi brevi di Samuel Beckett e l'evoluzione della scena contemporanea	Laura Peja	408
<i>Towards Lessness</i>: sulle forme brevi di Samuel Beckett	Federico Bellini	418
<i>Laghukathā</i>: a short genre in contemporary Hindi literature	Alessandra Consolaro	428
Letteratura ispanoamericana e forma breve	Alex Borio	438
La forma breve ne <i>I detective selvaggi</i> di Roberto Bolaño	Erica Cecchinato	445
Microconto o sperimentazione poetica: la forma breve nelle <i>tisanas</i> di Ana Hatherly	Ivana Xenia Librici	454
La forma drammaturgica breve: il caso Jean Tardieu	Nicola Pasqualicchio	463
Il 'respiro intenso' della forma breve: il caso dei racconti di Anzia Yezierska	Simona Porro	475
Frammenti allo specchio. Metapoetica della brevità nel quaderno letterario: Charles Simic e Jordi Doce	Stefano Pradel	485
Forma breve. Durs Grünbein poeta-saggista	Silvia Ruzzenenti	494
La compressione dell'epica: presenza dell'<i>Iliade</i> nell'opera poetica di Michael Longley	Andrea Veglia	503
Arti e media		
La ballata, <i>forma brevis</i> nel <i>Capitulum de vocibus applicatis verbis</i>: «Verba applicata sonis» e «verba applicata solum uni sono»	Thomas Persico	517
Zefiro torna, e Monteverdi riscrive	Alberto Rizzuti	528

Istanti eterni, eternità in un istante: forme brevi tra Schubert e Webern	Elisabetta Fava	545
Il disegno come poetica del non-finito, principio del minimo	Piera Giovanna Tordella	556
Paul Klee: frammentato, non frammentario	Gianni Contessi	565
Formula 10 – La brevità come obbligo	Ivelise Perniola	573
La scena “minore” degli anni Duemila. Forme ed esempi di teatro breve in Italia	Silvia Mei	582
<i>Prosumer in Fabula: le attrattive delle forme brevi di narrazione per immagini nei nuovi media</i>	Francesca Scotto Lavina	591
I formati della serialità televisiva contemporanea. Logiche narrative e nuove forme brevi	Miriam Visalli	601
Breve senza fine	Gian Paolo Caprettini	610
Profili biobibliografici degli autori		615

aA

Il presente contributo intende identificare alcuni tratti stilistici legati all'espressione del punto di vista nella *short story*. In stilistica, considerare il punto di vista significa interrogarsi su come le risorse linguistiche utilizzate in un testo riescano a creare una prospettiva, assegnando una posizione a chi parla e a chi legge, e trasmettendo valori e opinioni¹. Operazioni che, nel testo letterario, rappresentano una scelta stilistica fondamentale per la creazione del mondo di finzione evocato dal testo e per l'impostazione di una prospettiva concreta e psicologica da cui tale mondo viene osservato².

L'autore che a nostro avviso ha trattato l'argomento nel modo più convincente è Paul Simpson, che ha elaborato una vera e propria grammatica del punto di vista nella narrativa, isolando le risorse linguistiche più efficaci per la sua rappresentazione, tra cui: modalità, suddivisa in quattro sistemi principali (deontica, desiderativa, epistemica e percettiva); aggettivi e avverbi che esprimono valutazione; parole indicanti sentimento, percezione, pensiero³; la distinzione tra narra-

109

1. P. Simpson, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge, London 1993, p. 2.
2. *Ivi*, pp. 4-5.
3. *Ivi*, cap. 2, par. 4, pp. 30-43.

zione in prima e terza persona, la deissi spazio-temporale⁴ e la presentazione del discorso⁵. Questi ultimi due elementi, nel caso di narrazione in terza persona, sono determinanti nello stabilire se il punto di vista sia esterno (una sorta di visione dall'alto, o dalla distanza, degli eventi, detta *narratorial mode*) o interno (attraverso un *reflector*, un personaggio che filtra la narrazione, detta in *reflector mode*)⁶. Simpson sottolinea inoltre l'importanza della pragmatica nell'espressione del punto di vista⁷.

Essendo, come si è detto, la prospettiva creata nel testo fondamentale per la costruzione della finzione testuale, appare plausibile che tale prospettiva subisca delle variazioni a seconda che figuri in una narrazione lunga o breve. Illuminanti in questo senso sono gli studi di Michael Toolan, che si è occupato della forma narrativa breve per antonomasia, la *short story*, indagandone le caratteristiche costitutive⁸ e le differenze in materia di stile rispetto alla narrativa lunga⁹. Quanto a quest'ultimo aspetto, Toolan pone l'accento sul fatto che la *short story* venga letta tipicamente nell'arco di una singola seduta, e che il lettore intenda completarne la lettura avvertendo un senso di unità e totalità che il lettore di romanzi non conosce. Tale senso di «completezza attesa» si può estendere alla lettura del testo, e può influenzare il lettore di una *short story* in modo più marcato rispetto al lettore di un romanzo, per il quale simili «pressioni» si instaurano solo verso l'ultima decina di pagine. Un tale accento sulla «contrattazione del finale» ha dunque fatto sì che il genere della *short story* sviluppasse effetti, deviazioni, strategie per creare quell'unità di effetto che dà intensità alla materia narrata e che è connaturata a questa forma narrativa¹⁰. Tra queste

4. *Ivi*, cap. 2, par. 2, pp. 12-21.

5. *Ivi*, cap. 2, par. 3, pp. 21-30.

6. *Ivi*, cap. 3, p. 55 e 62.

7. *Ivi*, cap. 5; sull'importanza della pragmatica e sul ruolo del contesto nell'assegnare una funzione modalizzante, cioè di espressione del punto di vista, anche a numerose altre categorie linguistiche, cfr. J. Douthwaite, *A Stylistic View of Modality*, in G. Garzone - R. Salvi (a cura di), *Linguistica, linguaggi specialistici, didattica delle lingue: studi in onore di Leo Schena*, CISU, Roma 2007, pp. 107-156.

8. M. Toolan, *Narrative Progression in the Short Story. A Corpus Stylistic Approach*, Benjamins, Amsterdam - Philadelphia 2009.

9. M. Toolan, *Is Style in Short Fiction Different from Style in Long Fiction?*, «Études de Stylistique Anglaise», IV (2013), pp. 95-105.

10. *Ivi*, pp. 97-98.

vi è una maggiore densità, rispetto al romanzo, di ciò che Toolan definisce *High Emotional Involvement (HEI) passages*¹¹, brani a forte coinvolgimento emotivo. Tali brani si distinguono stilisticamente dagli altri, così da poter essere facilmente identificabili, e rappresentano un momento epifanico, una svolta o un cambiamento che induca il lettore a intensificare l'attenzione. Si differenziano per alcune caratteristiche linguistiche, quali la densità delle negazioni, la presenza di verbi che indicano processi mentali di valutazione quali *see, know, feel*, la complessità di frasi e semigrammaticalità sono due cose distinte, la marcatezza temporale, il lessico estremo, le ripetizioni (che comprendono ciò che per estensione può intendersi come ripetizione, come il parallelismo, ossia l'iterazione di unità sintattiche). Hanno dunque una grammatica locale propria, che permette al lettore di riconoscerli come passi fondamentali¹². Il coinvolgimento emotivo si collega al fatto che un personaggio che fa da focalizzatore trasmetta forti sentimenti ed emozioni attraverso il proprio pensiero, il che si manifesta linguisticamente attraverso la deissi, soprattutto temporale, la modalità desiderativa, i verbi di valutazione e, soprattutto, gli strumenti di presentazione del discorso che riproducono il pensiero¹³.

In altre parole, i brani ad alto coinvolgimento emotivo presentano tratti linguistici tipici riconducibili alla grammatica del punto di vista di Simpson¹⁴. Nella *short story* vi è dunque una correlazione tra la diversità linguistica di questi brani e l'accento che, in questi ultimi, si incentra sulla rappresentazione del punto di vista¹⁵. Pare inoltre esistere una corre-

11. *Ivi*, p. 98; alcuni tratti stilistici di tali brani vengono discussi da Toolan anche in B. Busse *et al.*, *John McGahern's Stylistic and Narratological Art*, «Lexis», V (2010), pp. 101-131; alla funzione di *foregrounding* della ripetizione è dedicato il cap. 3, par. 3 della monografia M. Toolan, *Narrative Progression*, pp. 40-47.

12. M. Toolan, *Style in Short Fiction*, p. 99.

13. M. Toolan, *Narrative Progression*, ch. 8, pp. 135-164.

14. Negazioni, complessità di frasi, semigrammaticalità e ripetizioni sono riconducibili alla trattazione simpsoniana di pragmatica e punto di vista, nonché strutture stilisticamente marcate incluse nella grammatica modale di J. Douthwaite, *Stylistic View*, pp. 139-143; sulle negazioni e le proposizioni marcate come espressione di valutazione cfr. S. Hunston - G. Thompson (a cura di), *Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Oxford University Press, Oxford 1999, p. 12.

15. Lo stesso Toolan, in *Narrative Progression*, p. 192, dichiara di non aver considerato specificamente il punto di vista nella *short story* ma che questo debba essere oggetto di ulteriori indagini.

lazione tra la *short story* e una rappresentazione particolare del punto di vista narrativo, il cosiddetto *reflector mode*, in cui la raffigurazione del pensiero di un personaggio svolge un ruolo determinante e costitutivo. Gli strumenti principali in questo senso sono la presentazione del discorso, e in particolare il discorso indiretto libero, nonché la deissi spaziale e temporale¹⁶. Il discorso indiretto libero riesce a far identificare la voce del narratore (che racconta in terza persona) con quella del personaggio, di cui vengono presentate le parole e soprattutto i pensieri¹⁷. A questo effetto concorre la deissi temporale, che prevede la compresenza del piano temporale narratorio e di quello del personaggio e degli eventi narrati. Spesso al *reflector mode* si associa inoltre una marcata deissi spaziale, che pone il personaggio quale punto di riferimento fisico, imponendone la prospettiva.

Poiché permette di far convergere il punto di vista del narratore con quello del personaggio, si può considerare quella del *reflector* una tecnica economica, e dunque adatta alla *short story*, che ha poco spazio per sviluppare i momenti di elevato impatto sul lettore. E tale impatto è assicurato dall'abbondanza degli altri elementi modalizzanti indicati da Toolan, che essendo originati dal pensiero di un personaggio, ne esprimono i valori, le valutazioni, le convinzioni – in altre parole, il punto di vista. E con ogni probabilità, sempre per brevità ed economia, il punto di vista che verrà rappresentato nei brani ad alto coinvolgimento emotivo sarà quello di un unico personaggio.

È questo il caso del primo racconto scelto a titolo esemplificativo, *Frau Brechenmacher Attends a Wedding*¹⁸ (1911) di Katherine Mansfield:

Snow had not fallen all day; the frozen ground was slippery as an icepond. She had not been out of the house for weeks past, and the day had so flurried her that she felt muddled and stupid – felt that Rosa had pushed her out of the house and her man was running away from her.

«Wait, wait!» she cried.

«No. I'll get my feet damp – you hurry.»

16. Cfr. nota 6.

17. P. Simpson, *Language*, p. 23.

18. Il racconto fa parte della raccolta *In a German Pension*, Constable, London 1929, pp. 32-42.

It was easier when they came into the village. There were fences to cling to, and leading from the railway station to the Gasthaus a little path of cinders had been strewn for the benefit of the wedding guests.

The Gasthaus was very festive. Lights shone out from every window, wreaths of fir twigs hung from the ledges. Branches decorated the front doors, which swung open, and in the hall the landlord voiced his superiority by bullying the waitresses, who ran about continually with glasses of beer, trays of cups and saucers, and bottles of wine¹⁹.

Questo brano induce una forte partecipazione emotiva attraverso molti degli strumenti linguistici indicati da Toolan. Le prime due frasi presentano entrambe una negazione («Snow had not fallen», «She had not been out of the house»), connessa al pensiero del personaggio usato come *reflector*, Frau Brechenmacher. La prima prelude all'elemento di valutazione contenuto nella proposizione successiva, «slippery»: la scivolosità del suolo è infatti importante per chi debba raggiungere a piedi, e con l'abito buono, il luogo della festa di nozze; a questo si ricollega il successivo «easier», riferito alle condizioni in cui la Frau si trova a camminare una volta raggiunto il villaggio. La seconda negazione è altresì legata all'attività mentale della *reflector*, preoccupata dell'imminente occasione sociale dopo settimane trascorse tra le mura domestiche. Anche la ripetizione di «felt» rientra nello schema di Toolan, sia in quanto ripetizione, sia perché si tratta di un verbo che indica pensiero, che contribuisce a esprimere il punto di vista della protagonista introducendo i suoi sentimenti e le sue riflessioni, ossia elementi che originano dalla sua prospettiva limitata; in questo caso, elementi che esprimono valutazione negativa quali gli aggettivi «muddled and stupid», e due proposizioni parallele introdotte da «that», entrambe con la simile funzione di introdurre impressioni deludenti o fastidiose indotte da due suoi familiari: «that Rosa [la figlia] had pushed her out of the house» e «that her man was running away from her». Interessante è che il lessema scelto per denotare il coniuge, anziché l'atteso iponimo «husband», sia «man», elemento di quel lessico estremo comune a questi brani.

Altro elemento coerente con la funzione del brano è la accentuazione dei marcatori temporali, realizzata con preci-

19. *Ivi*, pp. 34-35.

sione grazie a complementi di tempo («all day», «for weeks past»), a un sintagma con valore di soggetto e attore della proposizione («the day had so flurried her») e proposizioni con valore temporale («when they came into the village», «as he entered the door of the Festsaal»). Non è solo sul piano temporale che la deissi appare marcata; quella spaziale è altrettanto pervasiva e orientata in modo coerente a costruire una prospettiva incentrata su Frau Brechenmacher, che funge da punto di riferimento “distale” in «had pusher her out of the house» e «was running away from her» e “prossimale” con «came». «There were fences to cling to» e «leading from the railway station to the Gasthaus», sfruttano elementi deittici per illustrare ciò che la Frau valuta importante lungo il percorso. Il movimento verso la meta si arresta quando quest’ultima è finalmente visibile, quasi che la *reflector* si fermasse a contemplarla, come testimonia il processo relazionale, «was», che introduce l’aggettivo di valutazione «festive» in «The Gasthaus was very festive». Dopodiché il moto riprende, dall’edificio alle porte, così da mimare l’entrata della Frau: «Branches decorated the front doors, which swung open». Il deittico «swung open», che indica un movimento rapido reso con connotazioni positive, ci dice che la Frau percepisce la Gasthaus come un’entità che l’accoglie a braccia aperte. Con «in the hall» si giunge all’interno insieme alla Frau. E dopo aver seguito il percorso della donna nello spazio, ancorato qua e là a elementi di valutazione che rendono visibile la mente attiva che ne è la fonte, non possiamo non interpretare quanto segue come il prodotto di quella stessa mente. «The landlord voiced his superiority by bullying the waitresses» è dunque frutto dell’osservazione della Frau, colpita da qualcosa di negativo: il padrone («landlord», termine sessualmente connotato) nell’atto di maltrattare («bullying») le cameriere («waitresses», altro termine sessualmente connotato). Questa manifestazione del punto di vista di Frau Brechenmacher suggerisce che la prepotenza maschile nei confronti delle donne rivesta una certa importanza nel suo sistema di valutazione.

Ciò che conta per la protagonista è sottolineato nei brani ad alto coinvolgimento emotivo da un sapiente intreccio di marcatura di genere e ripetizione lessicale, come esemplificato da «her man» e «festive», già presenti nel brano appena analizzato, nell’esempio che segue:

Frau Brechenmacher, following her man down the room after greeting the bridal party, knew that she was going to enjoy herself. She seemed to fill out and become rosy and warm as she sniffed that familiar festive smell²⁰.

«Her man» ritorna poco dopo in un altro brano ad alto coinvolgimento emotivo:

Wedged in between these two fat old women, the Frau had no hope of being asked to dance. She watched the couples going round and round; she forgot her five babies and her man and felt almost like a girl again. The music sounded sad and sweet. Her roughened hands clasped and unclasped themselves in the folds of her skirt. While the music went on she was afraid to look anybody in the face, and she smiled with a little nervous tremor round the mouth²¹.

La negazione, ancora una volta dominante, esprime una valutazione negativa da parte della Frau, come testimoniano «no hope of being asked to dance» e «to look anybody in the face». «Unclasped» denota altresì negazione, e associata a «clasped» genera ripetizione, espressiva, come pure in «round and round», della ripetitività del gesto e associabile al fastidio percepito dalla protagonista, che per rispettare le convenzioni sociali (non essere scortese con le due vicine e attendere l'invito di un uomo per poter ballare), non può darsi alle danze. I numerosi verbi indicanti pensiero («watched», «forgot», «felt») sottolineano che gli enunciati sono frutto della sua attività mentale, il che concorre a chiarire che l'elemento di modalità percettiva «sounded» in «the music sounded sad and sweet» è riferito alla Frau: è a lei che la musica suona triste in questa fase per lei sgradevole della festa. Anche questo momento di alto coinvolgimento emotivo è improntato alla tematica di genere, sia grazie alle scelte lessicali connotate in questo senso, quali «two fat old women», «a girl» e, ancora una volta, «her man», sia grazie all'idea che adottare un comportamento appropriato (in questo caso, attendere l'invito di un uomo per ballare) rovini, per così dire, la festa a una donna. Considerazione, quest'ultima, che Frau Brechenmacher estenderà al proprio matrimonio, nonché al

aA

115

20. *Ivi*, p. 36.

21. *Ivi*, p. 39.

matrimonio in generale, così da conferirle il valore epifanico di questa *short story*.

Anche nell'ultimo esempio prescelto, tratto dal racconto ben più recente *The Dressmaker's Child*²² (2004) di William Trevor, l'espressione del punto di vista del protagonista Cahal concorre a rendere il brano coinvolgente e memorabile²³:

It was then, just after they'd passed the dead trees, that the child ran out. She came out of the blue cottage and ran at the car. He'd heard of it before, the child on this road who ran out at cars. It had never happened to himself, he'd never even seen a child there any time he'd passed, but often it was mentioned. He felt the thud no more than a second after the headlights picked out the white dress by the wall and then the sudden movement of the child running out.²⁴

Le caratteristiche dei brani ad alto coinvolgimento non mancano, e sono riconducibili alla prospettiva di Cahal. I verbi di pensiero («heard», «seen», «felt») pongono in primo piano le sue sensazioni, contribuendo a farne un *reflector*. Le negazioni «never happened» e «never even seen» si riferiscono alla mancanza di precedenti dell'incidente per Cahal, e «he felt the thud no more than a second» sminuisce la durata dell'evento, quasi a negare la plausibilità dell'accaduto. La complessità sintattica è dovuta a scelte stilisticamente marcate quali la struttura scissa della prima frase e la doppia realizzazione di «then»/«just after they'd passed the dead trees» e «it»/«the child on this road who ran out at cars». La costruzione scissa «It was then... that the child ran out» consente di enfatizzare sia «then» (conferendo marcatezza temporale) sia «ran out» (l'improvviso movimento della bambina) e permette di presentare «that the child ran out» come qualcosa di già noto, il che può derivare solo dal punto di vista di Cahal che ricorda l'accaduto, perché questa è la prima volta che la bambina viene nominata. La doppia realizzazione è un caso di ripetizione, come lo è la reiterazione di «the child ran

22. Apparsa sul "New Yorker" nel 2004, la *short story* è poi confluita nella raccolta *Cheating at Canasta*, Viking Penguin, New York 2007, pp. 11-23.

23. Per un'analisi estesa del punto di vista in questa *short story*, cfr. I. Rizzato, *Point of View in William Trevor's The Dressmaker's Child: a Stylistic Analysis*, «Quaderni di Palazzo Serra», XXVI (2014), pp. 184-209.

24. W. Trevor, *Cheating*, p. 11.

out» e dei suoi costituenti, che compaiono più e più volte, a sottolinearne l'importanza pressoché ossessiva per Cahal.

In questo brano cruciale, dunque, come in quelli di Mansfield, la diversità linguistica propria di questi passi e la rappresentazione del punto di vista sono intrecciati in modo indissolubile. In questo modo, la prospettiva di un unico personaggio accomuna i momenti salienti del racconto, contribuendo all'unità tanto necessaria alla forma breve, mentre la densità emotiva di tali momenti tiene il lettore avvinto e lo sprona a una rapida conclusione.

Riferimenti bibliografici

- T. Bloor - M. Bloor, *The Functional Analysis of English. A Hallidayan Approach*, Arnold, London 2004².
- B. Busse *et al.*, *John McGahern's Stylistic and Narratological Art*, «Lexis», V (2010), pp. 101-131.
- J. Douthwaite, *A Stylistic View of Modality*, in G. Garzone - R. Salvi (a cura di), *Linguistica, linguaggi specialistici, didattica delle lingue: studi in onore di Leo Schena*, CISU, Roma 2007, pp. 107-156.
- S. Hunston - G. Thompson (a cura di), *Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Oxford University Press, Oxford 1999.
- K. Mansfield, *In a German Pension*, Constable, London 1929.
- I. Rizzato, *Point of View in William Trevor's The Dressmaker's Child: a Stylistic Analysis*, «Quaderni di Palazzo Serra», XXVI (2014), pp. 184-209.
- P. Simpson, *Language, Ideology and Point of View*, Routledge, London 1993.
- M. Toolan, *Narrative Progression in the Short Story. A Corpus Stylistic Approach*, Benjamins, Amsterdam - Philadelphia 2009.
- M. Toolan, *Is Style in Short Fiction Different from Style in Long Fiction?*, «Études de Stylistique Anglaise», IV (2013), pp. 95-105.
- W. Trevor, *Cheating at Canasta*, Viking Penguin, New York 2007.