



PAOLO BUGLIANI

IL GIORNO DOPO IL MODERNISMO

Persistenze del one-day novel nel romanzo inglese del secondo Novecento

ABSTRACT: This essay examines the persistence of Modernism in post-war British fiction through a specific formal device: the one-day novel. Treating Modernism not as a concluded period but as a repertoire of reactivatable procedures, the analysis addresses temporality as a structural problem of the twentieth-century novel. The one-day novel emerges as a paradoxical form of densification: by compressing the action into twenty-four hours, it renders visible the interferences between the everyday, memory, and historical pressure. After reconstructing the state of the art and situating the form within debates on narrative temporality, the essay proceeds through two analytical stages. On one hand, a late-modernist nucleus in which the single day becomes a laboratory of stasis, congestion, and historical-social pressure, exemplified by Henry Green's *Party Going* and Philip Larkin's *A Girl in Winter*. On the other, a post-1945 reactivation in which the same frame returns to function as a machine of consciousness and montage: the case of Christopher Isherwood's *A Single Man*. A brief survey of contemporary fiction suggests, finally, that the one-day novel is not an archaeological residue but a still active and generative form.

KEYWORDS: Modernism; One-day Novel; Temporality; Late Modernism.

O let not Time deceive you
 You cannot conquer Time
 W. H. Auden, "As I walked out one evening" (1940)

1. Notte

In un suolo notoriamente refrattario alle schematiche rese concettuali del testo letterario, David Lodge¹, prima di dedicarsi a tempo pieno alla narrativa, cercava di investigare le nuove modalità critiche confezionate nei cantieri di sperimentazione teorica strutturalista. Tuttavia, anche nel suo lavoro più teorico, *The Language of Fiction*

¹ In occasione di una presentazione londinese di *A Man of Parts* nel gennaio del 2012, David Lodge (1935-2025) mi incoraggiò a proseguire il cammino tra i suoi "professori di carta" e – sollecitato da una domanda dal pubblico – abbozzò un vivace panorama di scrittori britannici e americani che, pur attivi nell'epoca del postmoderno, sembravano proseguire in direzione di un modernismo latente. Ovviamente, molto sportivamente, non si includeva nel novero.

(1966), Lodge conclude con una serie di letture critiche che dimostravano un approccio esegetico non sistematico (seppur rigoroso), focalizzato sulle forme della narrativa moderna – sua passione costante. Nell'ultimo di questi saggi, affrontando i concetti di "moderno" e "contemporaneo", Lodge abbandonò le ambizioni definitorie della prima parte del libro, adottando invece un tono diretto e informale. Come esempio, analizzò la narrativa di Kingsley Amis, suo amico personale, rinunciando volutamente agli strumenti più rigidi dell'oggettivismo post-formalista.

Lodge interroga il romanzo inglese a lui contemporaneo rifacendosi all'interessante studio *The Struggle of the Modern* (1963), in cui il poeta Stephen Spender distingue tra autori contemporanei, pronti a mettersi in gioco per la trasformazione del presente, e moderni, che invece non nutrivano speranze di alterazione del presente, ma piuttosto “a radical transformation of conventional forms of communication, through which to express poetically an inner crisis of sensibility, a crisis which often manifests itself in the search for a tradition which has been lost and broken” (Lodge 2002, 260). Lodge continua su questa linea, celebrando il moderno e i fili nascosti che lo legano al passato, esponendo una visione che, in anticipo di un decennio sull'*Anxiety of Influence* di Harold Bloom, sembra neutralizzarne preventivamente il portato angoscioso, liberando i moderni dal peso dell'*Angst* della tradizione passata:

The modern disturbs us with the novelty of his vision and his technique; and since most critics and readers are basically conservative, he tends to be despised or neglected in his youth and maturity, and revered in his old age or when he is dead. The contemporary, on the other hand, is usually much more immediately accessible to the general public. He may attack them, but he does so in terms they understand, in the language they use, appealing to the experiences they share. (Lodge 2002, 265)

Lodge, immerso in uno scenario estetico post-1945 e già identificato sotto l'etichetta postmodernista, sembra cercare una continuità col modernismo letterario. Senza proporre tassonomie, egli avanza letture parallele in cui Amis e i suoi coevi vengono accostati a Joyce, facendo del modernismo una misura comparativa più che un recinto cronologico.

Se la distinzione proposta da Spender e rilanciata da Lodge conserva ancora un potere euristico è perché sottrae le etichette alla loro funzione più povera – la scansione cronologica – e le restituisce alla loro vocazione più nobile: definire non periodi, ma tensioni formali e posture estetiche. Il “moderno”, in quella costellazione, non coincide con l'attualità, ma con la tensione verso “a radical transformation of conventional forms of communication” (Lodge 2002, 260) finalizzata a rendere una crisi interna della sensibilità e la ricerca di una tradizione perduta; e proprio nel gesto con cui Lodge accosta Amis a Joyce, misurando la narrativa del presente sul paradigma di quella stagione di innovazione ormai canonizzata, si intravede un'idea di modernismo che non è museo né

reliquia, bensì dispositivo di riconoscimento: un repertorio di procedure che può riattivarsi, migrare, cambiare funzione senza perdere del tutto la sua fisionomia.

È precisamente questa mobilità che Raffaele Donnarumma, riflettendo sulla metamorfosi dell'attributo "modernista", aiuta a nominare. Per Donnarumma, "modernista" smette di indicare soltanto un periodo e diventa una notazione estetica metacronica: un modo per individuare persistenze e ritorni di energia formale in testi che non appartengono più al modernismo "storico" (Donnarumma 2012; 2014). La conseguenza, per un discorso sul post-1945, è decisiva: non si tratta di negare il postmodernismo, ma di sottrarlo alla pretesa di monopolio interpretativo. In questa direzione, la conclusione di Guido Mazzoni sul romanzo funziona come un indispensabile correttivo: le "nuove avanguardie degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta", pur votate a riproporre "una narrativa estremisticamente sperimentale", "non hanno più la forza di modificare il repertorio dei mondi condivisi" (Mazzoni 2011, 358); e, soprattutto, molte sperimentazioni spesso liquidate come postmoderne non fanno altro che "riprend[ere] e prolung[are], in forme estreme, la tradizione delle prime avanguardie novecentesche e del modernismo" (Mazzoni 2011, 360). Detto altrimenti: il postmoderno, quando lo si osserva dal punto di vista delle forme, appare spesso meno come "rottura" che come prosecuzione, talvolta radicalizzata, di un laboratorio modernista che continua a lavorare sotto altre insegne. Questa prospettiva consente di leggere le sperimentazioni degli anni Sessanta e Settanta non come abbandono del modernismo, ma come sua torsione estrema: una radicalizzazione che, pur cambiando registro, non rompe del tutto con la matrice modernista.

Tale scelta è dettata dal fatto che la struttura circadiana trovò nel modernismo inglese un terreno di germinazione particolarmente fecondo. *Ulysses* (1922) e *Mrs Dalloway* (1925), infatti, oltre a essere esempi iconici della narrativa modernista *lato sensu*, sono anche effettivamente romanzi in cui la diegesi si espleta in sole ventiquattro ore. All'interno delle molte possibili continuità, si è deciso qui di concentrarsi su questa persistenza modernista, tanto vistosa quanto relativamente poco tematizzata come problema formale autonomo.² In *Mrs Dalloway*, ad esempio, il fatto che l'azione si distribuisca su una sola giornata è inseparabile dall'autopsia della coscienza e dal lavoro del discorso indiretto libero. La parabola dello scorrere del tempo, perentoriamente segnalato dal *refrain* "the leaden circles dissolved into the air" (Woolf 2008, 4, 41, 80, 158), non resta sul piano dell'indicazione cronologica, ma si intreccia a punti

² Molto spesso, il paradigma del romanzo d'un solo giorno è stato interpretato come semplice omaggio epigonico (Weninger 2009) ai maestri modernisti. Tale prospettiva è senza dubbio fondamentale, ma deve essere ridimensionata: l'omaggio non esaurisce la funzione della forma, che si radica invece in un problema più generale – la messa in questione, tipicamente novecentesca, dell'autorità del tempo misurato e della sua traduzione in esperienza.

d'intersezione privilegiati: i momenti epifanici, quelli che Woolf chiamava ancora "moments of vision" e che diverranno, nel lessico tardo, i proverbiali "moments of being"³.

She was not old yet. She had just broken into her fifty-second year. Months and months of it were still untouched. June, July, August! Each still remained almost whole, and, as if to catch the falling drop, Clarissa (crossing to the dressing-table) plunged into the very heart of the moment, transfixed it, there – the moment of this June morning on which was the pressure of all the other mornings, seeing the glass, the dressing-table, and all the bottles afresh, collecting the whole of her at one point (as she looked into the glass), seeing the delicate pink face of the woman who was that very night to give a party; of Clarissa Dalloway; of herself. (Woolf 2008, 31)

Clarissa percepisce in quell'istante tutto il potere del tempo che scorre, e il momento di visione è quindi un movimento epifanico al contempo interno ed esterno: interno perché illumina una porzione dell'animo del personaggio, esterno perché riflette criticamente sul tempo stesso. La struttura circadiana risulta quindi favorevole a una *mise en relief* di alcune tensioni cruciali: porta in primo piano la relazione fra interiorità e misura, fra continuità dell'ordinario e scintilla dell'attenzione. In questa prospettiva l'unità chiusa delle ventiquattr'ore carica di significato l'indagine interiore cui il lettore è messo a parte, perché costringe la durata a mostrarsi nella sua doppiezza: cronologia pubblica e densità soggettiva.

2. Alba

Che il tempo sia stato una delle questioni centrali del modernismo letterario lo dimostrano non solo gli studi ad esso dedicati, ma forse con più folgorante chiarezza il fatto che esso sia l'argomento principale di uno dei suoi testi-icona: *Essere e tempo* (1927) di Martin Heidegger. Al netto della difficoltà dell'argomento e della mole della letteratura a riguardo, il modernismo elabora una duplice strategia in relazione alla resa dell'esperienza del tempo⁴: da un lato frammenta e problematizza la successione cronologica; dall'altro intensifica il presente come luogo di interferenza fra durata,

³ Negli anni Venti Woolf mutua da una poesia omonima di Thomas Hardy il sintagma "moment of vision", che impiega in alcune recensioni a autori coevi come Joseph Conrad. L'evoluzione da questa riflessione – essenzialmente concentrata sul tema dell'epifania narrativa – a quella sui "moments of being" – che invece pertengono al suo progetto autobiografico dei tardi anni Trenta, è ripercorsa con acume da Gabrielle McIntire (2009), e da me ripresa in tempi più recenti (Bugliani 2024, 12-14).

⁴ Imprescindibile è la ricognizione, assieme storica e teorica, fatta da Armstrong (2016) in un volume collettivo che è stato cruciale nella revisione del concetto stesso di modernismo negli ultimi decenni. In particolare è degna di nota la riflessione sulle implicazioni psicologiche del tempo che Armstrong connette proprio ai meccanismi dell'epifania (2016, 35-29).

memoria, anticipazione, trauma. In questa direzione, la proposta critica di Martin Hägglund è utile non perché offra un repertorio di tecniche, ma perché riformula la temporalità moderna e modernista come condizione strutturalmente instabile: essa non garantisce mai un significato definitivo, poiché la successione del tempo può sempre riconfigurare l'evento e il suo senso. Tale instabilità si esaspera nell'esperienza traumatica, dove si spezza l'orizzonte dell'attesa e l'esperienza si scopre come ritardo e differimento. È proprio nel caso di Woolf che Hägglund parla di una "aesthetics of the moment", legata a un "sense of temporal irreplaceability [...] what gives the sense of a singular value to the moment and precipitates the investment in a singular life" (Hägglund 2012, 75). Le forme temporali del romanzo novecentesco rispondono a pressioni storiche e culturali che investono la misurazione del tempo e la sua autorità sociale. La narrativa moderna si definisce anche per la capacità di "emendare" tanto la temporalità regolata dall'orologio quanto quella scandita dalle grandi linee della storia, mettendo in scena una resistenza alle forme pubbliche e standardizzate del tempo (Stevenson 2018, 89, 121 e *passim*). Stevenson recupera in forma incisiva la formula woolfiana che oppone il tempo dell'orologio a quello della coscienza, proponendola come sintesi delle antitesi fra versioni "oggettive" e "soggettive" della temporalità: da un lato la misura esatta, pubblica, amministrabile del tempo cronologico; dall'altro le forme private dell'esperienza, legate a memoria, emozione, percezione.

La conseguenza, per la narrativa modernista, è precisa: la resa dell'immediatezza non coincide con un accesso non mediato al presente, ma mette in scena l'intervallo che separa l'esperienza dal suo stesso comprendersi, rendendo il presente narrativo un dispositivo di retrospettiva e di prefigurazione. Hägglund, leggendo *Mrs Dalloway*, insiste su questo punto: la giornata si svolge dopo la guerra e dentro un campo di effetti persistenti; ma, più radicalmente, i monologhi interiori mostrano come l'esperienza sia costituita da una comprensione ritardata del passato e da un presente che diventa afferrabile solo in retrospettiva (Hägglund 2012, 63).

È su questo sfondo che acquista rilievo una declinazione formale solo in apparenza minore della temporalità romanzesca: il *one-day novel*.⁵ La sua forza non sta nell'arbitrarietà del vincolo, ma nel suo paradosso: la giornata, nel romanzo ottocentesco, tende a essere troppo minuta per essere sufficiente alla narrazione; e

⁵ L'oggetto di questo studio è indicato con due nomi. Il lemma romanzo circadiano, sebbene efficace, è forse troppo tecnico. In questa sede, vista l'attenzione alla letteratura inglese, si preferirà il sintagma *one-day novel*, ma ci si sentirà anche autorizzati a utilizzare quello di *romanzo d'un solo giorno*. L'etichetta è stata suggerita dalla lettura di un saggio illuminante di Mauro Bonazzi (2020), in cui lo studioso rintracciava l'archeologia della nozione di esseri umani come *epameroi*, ossia creature d'un sol giorno. Per quanto io non sposi l'idea del primato joyciano (pur riconoscendo all'analisi di Weninger qualità enormi), ho a mia volta usato il concetto mutuato da Bonazzi in un commento a Joyce (Bugliani 2024b: 11-14).

tuttavia, proprio nel modernismo, il frammento di ventiquattr'ore diventa una macchina di densificazione, capace di rendere percepibile la compresenza spesso conflittuale fra storia, memoria e routine. La giornata non funziona allora come contenitore neutro, bensì come scala privilegiata dell'esperienza, in cui la vita ordinaria può essere colta come ciò che continuamente ritorna e continuamente devia.

Lo stato dell'arte, tuttavia, mostra una sproporzione fra la centralità del fenomeno e la relativa esiguità della sua tematizzazione critica. Bryony Randall, in quello che è a oggi lo studio più completo e illuminante sul tema, osserva che l'attenzione al *one-day novel*, inteso come forma temporale complessiva, è stata spesso superficiale (Randall 2016, 593), e che è ancor più raro il tentativo di collegare sistematicamente la cornice di un giorno alle teorie contemporanee dell'*everyday*⁶.

In uno studio seminale era stato Leon Higdon a proporre un'azione fondativa: la mappatura. Il "censimento" non è un'etichetta; è l'atto che trasforma un insieme di casi celebri in una tradizione interrogabile. Higdon identifica il capostipite del genere nel *Dernier jour d'un condamné* (1829) di Victor Hugo ma riconosce che, prima del 1900, il corpus risulta sorprendentemente esiguo, contando eccezioni notevoli (ma numericamente poco incisive) come le avventure di Alice di Lewis Carroll o *The Confidence Man* (1857) di Melville. In controluce, questa scarsità implica una soglia storico-antropologica. Il romanzo ottocentesco, nella sua graduale superfetazione realista di assorbimento di vite e opinioni e panorami storici, non poteva considerare la singola giornata come rappresentativa o sufficiente.

Accanto alla linea che vede il *one-day novel* come fenomeno formale che riflette una nuova sensibilità nei confronti della vita interiore, un secondo versante ha letto il genere come forma dotata di una specifica "drammaticità" temporale: in questo senso, il romanzo *d'un solo giorno* riattiverebbe – in chiave moderna – le unità aristoteliche, senza ridursi a un semplice ritorno classicista e senza annullare la dimensione interiorizzante (White 2018, 103). Questa duplice prospettiva – temporalità dell'*everyday* e concentrazione compositiva – sottrae il genere a due riduzioni ricorrenti: l'omaggio intertestuale da un lato, la scorciatoia di economia narrativa dall'altro.

La cornice di un giorno, proprio perché apparentemente semplice, diventa un laboratorio privilegiato: restringendo la durata, non semplifica il tempo, ma lo rende più complesso, perché obbliga il romanzo a concentrare entro un arco minimo l'interazione fra cronologia, ritorno memoriale, anticipazione, ricorrenza quotidiana e pressione storica. In questo senso, il *one-day novel* si configura come persistenza modernista particolarmente duttile: non un modulo chiuso, ma una matrice capace di riattivarsi in

⁶ Questa scelta è ormai una costante consolidata dei *Modernist Studies*, a partire dallo studio di Olson (2009). Randall ricostruisce questa tendenza e vi inserisce il proprio discorso con dovizia di particolari (2016, 608).

contesti diversi, proprio perché può mettere in forma – su scala breve – il conflitto fra tempo sociale e tempo interiore.

Entro questa cornice teorica, il presente saggio si concentra su un corpus di romanzi inglesi (e angloamericani) post-1945 che riattivano il dispositivo circadiano in modi che eccedono tanto l'omaggio quanto la sperimentazione fine a se stessa. L'obiettivo non è compilare un nuovo censimento, ma isolare una linea di persistenza modernista che attraversa tre momenti storici: un nucleo tardomodernista degli anni Trenta e Quaranta (Green, Larkin), una riattivazione neomodernista negli anni Sessanta (Isherwood), e una ripresa contemporanea (Harvey, Ellmann, Watson). Ciò che accomuna questi testi, al di là delle differenze di contesto e poetica, è l'uso della giornata non come semplice vincolo formale, ma come strumento di indagine sulla relazione tra temporalità oggettiva e soggettiva, tra pressione storica e durata affettiva.

3. Mattino

La prima riattivazione del *one-day novel* dopo la stagione modernista canonica coincide con una sperimentazione per spostamento d'asse: la giornata non viene più assunta soltanto come unità d'intensificazione della coscienza urbana, bensì come dispositivo capace di rendere formalmente percepibile una crisi della teleologia quotidiana – un inceppamento dei nessi fra successione cronologica, aspettativa e *agency*. Questa crisi, nei due casi che seguono, prende la forma di una sospensione dell'agire. In Henry Green l'*agency* è estroflessa e negata da un impedimento esterno (ambientale e mondano); in Philip Larkin è interiorizzata e convertita in auto-disciplina affettiva, cioè in un governo del tempo che coincide con un restringimento del sé. In entrambi i casi, il tempo breve diventa leggibile come luogo di frizione tra temporalità oggettiva e tempo vissuto, frizione che si traduce in una fenomenologia del congelamento apparentemente incongrua rispetto alla compressione temporale inerente allo scorrere di sole ventiquattro ore.

In *Party Going* (1939) Green⁷ struttura la narrazione attorno a un paradosso: il romanzo si presenta come racconto di una partenza, eppure la partenza è continuamente rinviata, assorbita dalla nebbia e redistribuita in una coreografia di micro-spostamenti, rituali mondani e attriti di classe. La giornata diventa così una macchina di stasi attiva: un

⁷ Green appartiene al gruppo dei cosiddetti "tardomodernisti" britannici, autori che, scrivendo tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta, prolungano le sperimentazioni del modernismo canonico pur operando in un contesto storico mutato (la guerra, il dopoguerra). Sul tardomodernismo britannico si vedano Tyrus Miller (1999), e Marina Mackay (2007). La collocazione di Green in questo ambito è confermata dal recente studio di Marius Hentea (2014), che ne analizza la posizione liminare tra continuità modernista e disgregazione della forma.

tempo breve che, invece di chiudersi su un esito, si addensa e si prolunga come esperienza somatica del ritardo, fino a far avvertire il giorno come peso depositato sui corpi. Questa variazione anti-teleologica, che riduce al minimo la traiettoria narrativa per intensificare la percezione della durata, costituisce uno dei tratti di continuità più evidenti tra Green e la sperimentazione modernista: rende operativa quella “coscienza formalista dell’opera d’arte [...] come disegno energetico che ricondiziona lo sguardo” (Bonadei 1991, 538).

La Londra del romanzo non è né fondale neutro né protagonista simbolica, ma dispositivo di impedimento: lo spazio stesso, invaso e deformato dalla nebbia, disinnescava la semantica del viaggio e trasforma il movimento in durata sospesa.⁸ In questa torsione Marina Mackay ha riconosciuto una figura esplicitamente tardomodernista: la promessa di un moto attivo verso una destinazione viene sostituita da una fenomenologia dell’attesa e dell’inerzia (Mackay 2009, 1603-04)⁹. Sul piano compositivo, la stasi non coincide con un vuoto: prende forma in una partitura di scene e conversazioni dove l’evento arretra e la superficie sociale avanza. Ne deriva un effetto di realtà che non dipende dall’accadere, ma dall’attrito fra parola e situazione, dalla reiterazione di micro-riti, dall’oscillazione tra convenzione e disincanto.

La stasi, tuttavia, non si riduce a pura entropia. Come ha osservato Carey Wall, essa produce un incanto ambiguo, una forma di rinnovamento percettivo in cui il quotidiano, costretto a fermarsi, si espone a intensità inattese (Wall 1983). In questa economia, il tempo non è “sfondo” ma pressione: ricorre con insistenza la sua percezione come spreco o ingorgo (“it must be a waste of time”, Green 2017, 18), quasi che la giornata, invece di “portare” gli eventi, li trattenga e li moltiplichi in attesa. Un’immagine rende tangibile questa logica: la folla e gli interni della stazione vengono percepiti “like an enormous doctor’s waiting room” (Green 2017, 36). La metafora del tempo come sala d’attesa, spazio in cui si è presenti ma inoperosi, esposti alla durata senza poterla governare, condensa la fenomenologia dell’impedimento che attraversa il romanzo. La giornata si conclude non perché accada qualcosa di risolutivo, ma perché il tempo fisico termina: nessuno compie azioni memorabili, eppure tutti hanno attraversato una durata densa, carica di una tensione che non trova scarico.

⁸ Pensando a questa evoluzione del *romanzo di un solo giorno*, è impossibile non pensare che, più o meno negli stessi anni, and T. S. Eliot stava evolvendo una teoria della temporalità parzialmente diversa da quella dei suoi esordi con *Prufrock* e la *Waste Land*. Con i *Four Quartets* Eliot consegna il suo peana a Chrónos, in cui costruisce la sua versione dell’estetica del momento. Su questo si veda almeno la lettura complessiva proposta da Atkins (2013).

⁹ Una logica analoga, seppur declinata in termini più esplicitamente filosofici, attraversa l’opera di Samuel Beckett, per il quale il presente si configura sempre come attesa o come resto, mai come pienezza. E questo emerge, in maniera più interessante per il discorso portato avanti qui, anche nella prosa romanzesca. A questo proposito è cruciale la panoramica proposta da Boxall, che usa Beckett come spartiacque per nulla casuale (2009).

Una scena iniziale cristallizza questa trasformazione della durata in condizione sensibile. Dopo aver raccolto il corpo di un piccione schiantatosi contro una vetrata nella nebbia, Miss Fellowes si siede in un bar con il piccolo cadavere; mentre attende di essere servita, avverte una stanchezza sproporzionata, come se il giorno, anziché scorrere, si depositasse su di lei, addensandosi in un indebolimento che somiglia a malattia: “Although this was her first time out today ... she might have been through long illnesses she felt so weak” (Green 2017, 13). La somaticità è qui passiva: il corpo diventa superficie su cui il tempo si deposita, e l’indebolimento è l’equivalente fisiologico dell’impedimento narrativo. Il tempo, in altre parole, si accumula come materia.

La figura del "deposito" persiste in *A Girl in Winter* (1947) di Philip Larkin, romanzo strutturato anch’esso attorno alla costante circadiana. Qui la concentrazione temporale si sviluppa in un registro parallelo a quello di Green: non la congestione mondana di un sistema chiuso che impedisce il movimento, ma un presente rarefatto, scandito dalla giornata lavorativa e urbano-amministrativa, in cui il tempo breve agisce come regime di controllo e insieme come superficie di scavo. Il romanzo offre una variazione decisiva sul tema: la cornice giornaliera non è più soltanto teatro di collisioni metropolitane, ma diventa misura minimale di un’esistenza regolata, fredda, trattenuta, in cui l’ordinario è percepito come costrizione e ipnosi, e l’interiorità come lenta sedimentazione. La giornata non si esaurisce nell’azione, ma funziona da punto di innesco per una memoria che scava e riorganizza, facendo del tempo breve il supporto di una durata più ampia.

Lo scavo è evidentemente interiore, e Larkin è chirurgico nel far emergere, attraverso questo dragare l’interiorità, quanto il quotidiano e finanche il triviale formino l’essenza di *tutti* i nostri giorni. La sua poetica matura, del resto, conferma questa tensione. In un’intervista tarda alla *Paris Review*, Larkin sintetizzava:

My life is as simple as I can make it. Work all day, then cook, eat, wash up, telephone, hack writing, drink, and television in the evenings. I almost never go out. I suppose everyone tries to ignore the passing of time: some people by doing a lot, being in California one year and Japan the next; or there’s my way – making every day and every year exactly the same. Probably neither works. (Larkin 1983: 57–58)

Questa dichiarazione non funziona come prova biografica, ma come manifesto di poetica del quotidiano: l’uniformazione del giorno è descritta come tecnica di neutralizzazione del tempo, dunque come forma di *agency* negativa. Il paradosso è evidente: governare il tempo significa renderlo invisibile, svuotarlo di evento. È precisamente questa postura – che si potrebbe definire di ascetismo temporale – che

attraversa *A Girl in Winter* e che lo distingue, pur nella continuità formale, dal vortice sensoriale e cittadino di *Mrs Dalloway*¹⁰.

La neve, in *A Girl in Winter*, non ha funzione atmosferica o allegorica – come nella *Dublin* joyciana di “The Dead” – ma opera piuttosto come principio formale: un dispositivo che rallenta lo scorrere del tempo e rende più visibile l’ordinario attraverso la sospensione temporale legata alla meraviglia¹¹. La protagonista, Katherine, nota che “the frost made everything stand alone and sparkle. Even getting on the bus gave a momentary flicker of pleasure, as if she were entering on a fresh stage of some important journey” (Larkin 2022, 29). Il gelo intensifica la percezione, isola gli oggetti e i gesti dalla continuità opaca del quotidiano, producendo un effetto di straniamento che ricorda, pur in tono minore, l’epifania modernista. Tuttavia, Larkin introduce una variazione cruciale: abbassa drasticamente la temperatura dell’epifania. Laddove Woolf accendeva “a match burning in a crocus” (Woolf 2008, 27) per illuminare la coscienza di Clarissa Dalloway, Larkin congela l’intensità nella neve che rallenta e raffredda. La neve non rivela, ma sospende; non brucia, ma cristallizza. In questo senso, essa funziona davvero come principio formale: non un tema da interpretare, ma un operatore strutturale che modifica il regime percettivo del testo, rendendo la giornata non un contenitore di eventi, ma una superficie su cui l’ordinario si deposita e si fa leggibile nella sua opacità.

La giornata, anziché offrire un arco di eventi, diventa un’unità minima di sopravvivenza: un tempo sufficiente che l’io attraversa senza concedersi l’illusione della metamorfosi, e che proprio per questo mette a nudo una postura esistenziale fatta di trattenimento, economia emotiva, stasi. Questa disciplina non coincide con una semplice rinuncia alla profondità; è piuttosto il modo in cui l’interiorità si rende leggibile quando il presente appare privo di promessa. Larkin affida alla forma breve della giornata una dinamica tipicamente modernista, ma ne abbassa la temperatura, spostando l’intensificazione dal picco epifanico alla tenuta, dalla rivelazione alla resistenza. Non a caso, il romanzo traduce di frequente la temporalità in percezione corporea e visiva: il mondo appare “separato” e insieme più tagliente, perché la rarefazione climatica produce

¹⁰ Larkin, a differenza di Green, è stato spesso letto come poeta anti-modernista, critico verso l’oscurità e l’elitismo delle avanguardie novecentesche. Tuttavia, la sua prosa sembra perseguire una continuità con le sperimentazioni moderniste sulla temporalità e sulla coscienza. John Osborne ha osservato che le continue ellissi e compressioni temporali mostrano chiaramente una matrice modernista (Osborne 2014, 24-26). In questo senso, il romanzo può essere letto come laboratorio in cui Larkin esplora una forma di modernismo “temperato”, meno esuberante ma altrettanto attento alla fenomenologia del vissuto.

¹¹ Piero Boitani discute il tema della meraviglia come principio e fine della poesia tornando a una considerazione di Heidegger che risuona in maniera molto interessante per il discorso sul tempo moderno che soggiace a questa analisi (2021, 102).

un effetto di isolamento del sensibile che è, contemporaneamente, un isolamento dell'io. La descrizione della disciplina che Katherine si autoimpone è cruciale in questo senso:

Most of all she wanted to be unobtrusive and disregarded. And so she had set herself to climb out of the slithering pit into which she had fallen, without success at first, but as the time went on managing to re-establish herself gradually, to regain her willpower, to avoid the terrible moments that left her sickened. She did this by suppressing as far as she could every reference to her former life, and treating every day as complete in itself. She ate, slept, worked, and refused to compare what she did or ate, or where she slept, with any work or food or household she had known in the past. Everything had to be reduced to its simplest form. (Larkin 2022: 181)

La frase "treating every day as complete in itself" vale come precetto dell'anti-teleologia larkiniana e come controfigura dell'impedimento greeniano: là il giorno era reso interminabile dall'esterno; qui il giorno viene reso serrato dall'interno, come se la chiusura fosse l'unico modo di sopportare il ritorno del passato. La giornata, in altre parole, diventa forma di autodifesa: un modulo temporale che protegge il soggetto dal peso della continuità biografica. È una strategia di sopravvivenza che coincide, paradossalmente, con una riduzione dell'esperienza alla sua "forma più semplice" – un minimalismo esistenziale che anticipa, in ambito narrativo, la poetica della sottrazione che caratterizzerà il Larkin maturo.

4. Meriggio

Gli anni Sessanta vedono una fioritura significativa del *romanzo di un solo giorno* in area inglese, francese e americana. Dal pastiche comico di Lodge (*The British Museum is Falling Down*, 1965) all'analisi esistenziale di Christine Brooke-Rose (*Such*, 1966), dalle indeterminatezze dei *nouveaux romanciers* (Nathalie Sarraute, *Les Fruits d'or*, 1963) alle atmosfere più nitide degli Stati Uniti (James Baldwin, *Go Tell It on the Mountain*, 1953), il *one-day novel* attraversa le decadi centrali del Novecento continuando a polarizzare visioni estetiche e fenomenologie narrative sempre mutate.

In questo panorama, *A Single Man* (1964) di Christopher Isherwood assume una posizione paradigmatica. Ambientato nella California meridionale del 1962, a ridosso della crisi dei missili di Cuba, il romanzo segue l'ultimo giorno di vita di George, professore inglese emigrato alle prese con un lutto recente e bruciante. Isherwood allinea la forma circadiana entro un orizzonte storicamente nuovo: la giornata non è più solo impasse o contenimento, ma diventa regime percettivo in cui la coscienza registra, con precisione quasi clinica, l'attrito fra un presente amministrato (istituzioni, lavoro, orari, routine) e un presente vulnerabile, perforato dal trauma del lutto. L'esito è una forma

che riprende il modernismo non come citazione ornamentale, ma come adattamento funzionale: la giornata modernista viene ricostituita narrativamente per ospitare una materia storica e corporeo-politica che il canone alto aveva soltanto prefigurato.

La giornata di George, in *A Single Man*, è precisamente questo “presente perpetuamente presente”: un tempo minimo che contiene passato (il lutto) e futuro (la morte imminente), e che si offre come campo di prova per una coscienza che non può più affidarsi alla continuità biografica. La forma circadiana diventa così non solo vincolo compositivo, ma interrogazione esistenziale: cosa resta del soggetto quando il tempo si riduce a un solo giorno? La scelta dell’unità di tempo appare, in Isherwood, insieme evidente e strategica. *A Single Man* assume la cornice giornaliera con un nitore quasi neoclassico – la scansione interna in scene è degna di una tragedia di Racine – facendola diventare un dispositivo di intensificazione cognitiva, una disciplina dell’attenzione che costringe la scrittura a registrare l’esperienza nella sua microfisica, fatta di gesti, posture, dettagli del corpo, frasi intercettate, e mostra il presente come costitutivamente poroso, condizionato dall’implacabile macchina del lutto che ormai ha assorbito tutta la sfera del quotidiano. La terza persona ravvicinata, spesso prossima al discorso indiretto libero, produce un presente in presa diretta che non coincide con la mera simultaneità, ma con la densità dell’esperire: la cronologia del giorno viene piegata fino a diventare misura di una durata affettiva (il lutto) che non si lascia contenere dall’ordine degli eventi.

La strategia, in termini modernisti, è riconoscibile: il giorno vale come scala che espande riducendo, perché obbliga la narrazione a far convivere, entro un arco minimo, temporalità sociali e temporalità interiori, continuità cronologica e discontinuità della memoria.

L’incipit del romanzo è memorabile proprio perché rende esplicito, in forma quasi assiomatica, l’innescio deittico del tempo vissuto. Il risveglio non descrive soltanto un passaggio fisiologico dalla notte al giorno, ma mette in scena il modo in cui il tempo della giornata, pur misurabile e uniforme, porta inscritto il suo differenziale affettivo. L’“ora” viene subito denunciato come instabile, datato, segnato dall’obsolescenza di tutti gli “ora” precedenti:

Waking up begins with saying am and now. That which has awoken then lies for a while staring up at the ceiling and down into itself until it has recognised I, and therefrom deduced I am, I am now. Here comes next, and is at least negatively reassuring; because here, this morning, is where it had expected to find itself; what’s called at home.

But now isn’t simply now. Now is also a cold reminder; one whole day later than yesterday, one year later than last year. Every now is labelled with its date, rendering all past nows obsolete, until, – later or sooner – perhaps – no not perhaps – quite certainly: It will come. (Isherwood 2010, 1)

La scelta di collocare questo assioma in apertura è una dichiarazione di metodo e di intenti: la giornata non funziona come cornice neutra, ma come lente che intensifica la

precarità del presente. Ciò che è “ora” è già segnato dal suo diventare uno degli “ora passati”; e l'autocorrezione finale introduce la morte come orizzonte ineludibile, trasformando il presente in conto alla rovescia. La struttura del *one-day novel* diventa allora la forma adeguata a rendere percepibile una temporalità vissuta come attrito, non come semplice scorrere.¹²

È significativo che questa rifunzionalizzazione della giornata avvenga in un testo transatlantico e, insieme, storicamente situato. Il “post-Cuba” non entra come cronaca, ma come vibrazione di rischio sistemico che rende più esposto il quotidiano, trasformando ogni routine in una superficie sensibile. La storicità, in altri termini, si iscrive nel regime percettivo: non opera per accumulo di eventi, ma come atmosfera che modifica la qualità del presente. La minaccia nucleare – mai nominata esplicitamente, ma percepibile come sottofondo – fa della giornata un tempo precario, potenzialmente ultimo, e dunque carico di una densità che non coincide con la semplice successione delle ore.

In questo quadro, la specificità storico-corporea è determinante: la condizione di minoranza del protagonista – resa senza ricadere in codici patologizzanti – trasforma la giornata in un esercizio di visibilità e protezione, in una gestione continua della distanza fra intimità e spazio pubblico, fra dicibile e indicibile. Su questo punto si innesta produttivamente la lettura di Octavio R. González, che riconosce nel romanzo una forma di “impersonalità” riarticolata in senso queer: l’io non viene celebrato come centro sovrano, ma sottoposto a una spoliatura operativa, una sorta di ascesi che converte una postura modernista (l’impersonale eliotiano) in vulnerabilità relazionale e in pratica di sopravvivenza (González 2013, 760–762).¹³ In questo senso, la giornata di George non è solo una struttura temporale, ma una forma di resistenza: resistenza alla violenza del lutto, resistenza alla pressione del conformismo sociale, resistenza alla tentazione del ritiro. Il tempo breve, lungi dal semplificare, complica: obbliga a stare nel presente senza

¹² È una fenomenologia del tempo che ricorda, per intensità e lucidità, la meditazione eliotiana sul la coesistenza dei piani temporali nei *Four Quartets*, e in particolare in “Burnt Norton”. Il giorno non è mai solo “oggi”, ma stratificazione di tutti i giorni che sono stati e prefigurazione del giorno che non ci sarà più.

¹³ Questo aspetto appare con forza, ad esempio, nella scena della lezione all’università, in cui i pensieri triviali di George ovattano i contenuti intellettuali e interferiscono con il discorso, segnando una sorta di colpo di mano delle impressioni individuali e instabili sui contenuti granitici della disciplina accademica: “But before we can go any further, you’ve got to make up your minds what this novel actually is about. They spend the rest of the hour making up their minds. At first, as always, there is blank silence. The class sits staring, as it were, at the semantically prodigious word. About. What is it about? Well what does George want them to say it’s about? They’ll say it’s about anything he likes, anything at all.” (Isherwood 2010, 51)

potersi distrarre nell'illusione di un futuro. Conquistare il tempo, per George, significa abitarlo interamente, senza scorciatoie, fino alla fine.

Il vettore epifanico del romanzo si colloca nella stessa economia, ma viene abbassato di scala: non produce rivelazioni salvifiche, bensì micro-intensità sensibili che interrompono la ripetizione del lutto senza scioglierla. Il "momento" non coincide con un'uscita metafisica; coincide con un aumento temporaneo di presenza, spesso legato a soglie corporee (stanchezza, contatto, acqua, luce). La giornata, in questo senso, diventa un laboratorio di attenzione: mostra come il presente sia insieme amministrato e vulnerabile, misurato e perforato, regolato e continuamente scavalcato da ciò che ritorna.

La chiusura notturna radicalizza questa logica. L'arco circadiano non viene "chiuso" in senso armonico, ma spezzato: l'unità del giorno viene portata al punto in cui l'esperienza scivola fuori dalla misura, e la giornata si rivela, retrospettivamente, come pura contingenza. La pagina finale compie un gesto volutamente anti-epifanico: l'io non viene trasfigurato, ma ricondotto alla logistica del residuo, all'analogia brutale con il rifiuto. L'effetto è coerente con la postura complessiva del romanzo: la forma del giorno serve a rendere leggibile la coscienza come prova, non come celebrazione; e la prova include la possibilità, sempre imminente, della sottrazione integrale.

For a few minutes, maybe, life lingers in the tissues of some outlying regions of the body. Then, one by one, the lights go out and there is total blackness. And if some part of the non-entity we called George has indeed been absent at this moment of terminal shock, away out there on the deep waters, then it will return to find itself homeless. For it can associate no longer with what lies here, unsnoring, on the bed. This is now cousin to the garbage in the container on the back porch. Both will have to be carted away and disposed of, before too long. (Isherwood 2010, 152)

Il tempo rimane, ma George non è più in esso. La morte lo trasforma in nulla più di una delle tante attività stereotipate e ricorsive che danno uniformità alle vite altrui, in questo caso, quelle dei netturbini o degli addetti alle pompe funebri. La dissoluzione dell'io coincide con il completamento della giornata: entrambi si rivelano costrutti fragili, provvisori, esposti alla cancellazione. In questo senso, Isherwood porta alle estreme conseguenze la logica modernista della giornata: non è più solo il laboratorio della coscienza, ma il campo di prova della sua estinzione. E tuttavia, proprio in questa estinzione, la forma circadiana raggiunge la sua massima intensità: condensando una vita in ventiquattro ore, rende visibile il paradosso per cui ogni giorno è, potenzialmente, l'ultimo, e dunque ogni giorno chiede di essere vissuto come se fosse completo in sé.

In conclusione, *A Single Man* mostra in modo particolarmente limpido perché la persistenza modernista del romanzo d'un solo giorno negli anni Sessanta non sia ridicibile né a omaggio né a semplice economia narrativa: la giornata è la forma capace di rendere leggibile, su scala minima, l'interazione fra tempo sociale e tempo interiore, fra pressione storica e durata affettiva, fra ripetizione quotidiana e intrusione memoriale.

In continuità con Green e Larkin, la teleologia del giorno resta incrinata; ma, diversamente da entrambi, l'incrinatura si presenta come regime percettivo e politico insieme, in cui la coscienza non è solo "rappresentata" bensì sottoposta a una prova: abitare un presente amministrato mentre lo attraversano lutto, rischio e vulnerabilità.

Questa riattivazione, per la sua posizione transatlantica (Isherwood, come Auden, trasferito in America) e per la sua adesione al modello woolfiano, prepara il terreno per la proliferazione della forma negli anni Sessanta e Settanta, in cui il *one-day novel* diventa sempre più riconoscibile come dispositivo mobile e adattabile, capace di migrare tra contesti nazionali e poetiche diverse senza perdere la propria funzione critica: mettere alla prova, entro l'unità del giorno, ciò che il tempo fa ai soggetti – e ciò che i soggetti riescono (o non riescono) a fare del tempo¹⁴.

5. Sera

Il percorso che conduce da Green e Larkin a Isherwood permette di isolare una costante: la giornata del *one-day novel* non è un semplice vincolo cronologico e strutturale, ma un dispositivo che mette alla prova l'*agency* del soggetto nel tempo. A partire da qui, la storia del genere nel secondo Novecento può essere letta come una serie di spostamenti di baricentro: non già l'abbandono della forma, ma una ridefinizione del suo centro di gravità: dalla coscienza (modernista) al montaggio (postmoderno), dalla fenomenologia dell'attenzione alla materialità del testo.

È in questo snodo che un testo come *The Unfortunates* (1969) di B.S. Johnson diventa decisivo. L'opera è cronologicamente coeva a Isherwood, e pure contenutisticamente è molto affine: anche qui un presente compatto (un pomeriggio a Nottingham, l'incarico giornalistico, gli spostamenti urbani) agisce da detonatore per una memoria intrusiva legata alla morte e al lutto. Ma, mentre in *A Single Man* la cornice circadiana continua a funzionare come macchina percettiva, come scala minima entro cui si misura l'attrito fra tempo sociale e durata affettiva, in Johnson la giornata tende a perdere centralità come forma d'esperienza per trasferirla sull'ordine: la posta non è più (o non è soltanto)

¹⁴ La trasposizione cinematografica di Tom Ford (2009), pur intervenendo su ritmo e focalizzazione, conferma la riconoscibilità di questo dispositivo: la singola giornata resta il principio ordinatore attraverso cui la perdita viene resa non come episodio, ma come durata che abita il presente; e l'estetizzazione del dettaglio (corpi, oggetti, luce) accentua ulteriormente la dimensione disciplinare dell'attenzione che nel romanzo è già strutturale. In tal modo, la ricezione contemporanea ribadisce un punto cruciale: la giornata unica continua a funzionare come matrice formale capace di migrare tra media e contesti, conservando la propria funzione critica – mettere alla prova, entro l'unità del giorno, ciò che il tempo fa ai soggetti e ciò che i soggetti riescono (o non riescono) a fare del tempo.

"come" il tempo si deposita nella coscienza, bensì come il racconto possa (o non possa) organizzare un vissuto ferito.

La celebre soluzione editoriale del "novel in a box" – fascicoli sciolti, primo e ultimo fissi, ordine interno variabile – non è dunque un virtuosismo accessorio: è il modo in cui la temporalità del giorno viene resa insufficiente come principio unificante. Se il modernismo aveva spesso fatto lavorare la discontinuità come effetto stilistico, qui la discontinuità diventa legge materiale del libro: il montaggio non simula più soltanto la mente, ma istituisce un regime di lettura che rende strutturale la frattura. Il tempo diventa un fattore contingente fra altri; l'attenzione si sposta ai processi di montaggio diegetico, e la concentrazione circadiana si riduce a uno dei molti attrezzi narrativi a disposizione dell'autore.¹⁵

Da qui il passo verso un postmoderno non tanto "tematico" quanto procedurale: un bricolage che, pur non essendo superficialmente ludico (la materia è grave), produce un effetto di ludicità strutturale perché rende l'ordine intercambiabile e dunque percepibile come convenzione. Johnson, in questo senso, rappresenta un caso-limite: la forma circadiana viene mantenuta, ma svuotata della sua funzione modernista di dispositivo di intensificazione della coscienza. Ciò che resta è la struttura formale senza la vocazione epistemologica: un gesto che, pur radicandosi nel laboratorio modernista, ne tradisce – o ne esaurisce – la promessa originaria¹⁶.

Verrebbe dunque da chiedersi se il postmoderno, anche attraverso questo depotenziamento del circadiano narrativo, non abbia assestato un colpo decisivo alla forma del *one-day novel* come dispositivo modernista. La risposta, tuttavia, è sorprendente: in ambito anglofono contemporaneo sono apparsi tre romanzi indiscutibilmente rilevanti che non solo riattivano la forma circadiana, ma lo fanno in una chiave che conferma la vitalità della matrice modernista oltre le cesure del postmoderno.

¹⁵ Anche un passo come quello che appare nella sezione indicata dal simbolo [***] (Johnson 1999, 1), in cui la voce narrante sembra allinearsi ai turbamenti coscienziali dell'eroe modernista, inserita nel vortice delle possibili combinazioni perde di intensità e si piega, efficacemente, al nichilismo generale dell'esperimento johnsonian.

¹⁶ Un simile svuotamento di senso della costante circadiana è all'opera in *The British Museum is Falling Down* di David Lodge, che consente di osservare un secondo modo di spostare l'asse: non verso la permutazione editoriale, ma verso l'intertestualità. Anche qui la giornata offre una cornice relativamente compatta, ma l'energia formale si concentra sul pastiche: la forma del giorno diventa una sorta di "tela" abbastanza tesa da sostenere una proliferazione di maschere stilistiche e di registri, rendendo evidente che la continuità dell'esperienza può essere riscritta come continuità di codici. In questo senso, Lodge è utile proprio perché la sua *afterword* rende esplicito il gesto: l'intenzione di sperimentare con un pastiche di impronta postmoderna (Lodge 1985: 167–69) consente di leggere la cornice circadiana come dispositivo non più principalmente percettivo, ma mero dispositivo narratologico, laddove l'attenzione è sempre posta sul tema, ossia il diritto ai contraccettivi per i cattolici.

In *Ducks, Newburyport* (2019) di Lucy Ellmann, la pressione del quotidiano domestico diventa una sorta di mondo mentale totalizzante: la "giornata" – anche quando non è nominata rigidamente come unità diegetica – agisce come paradigma della continuità interrotta, della ripetizione saturata, della durata che non si lascia ridurre a sequenza ordinata. Il romanzo, e le sue più di mille pagine – puntellate di intermezzi "animalistici" in cui si descrive la giornata di un puma – si presentano al lettore come estrema apparizione ipertrofica del monologo finale di Molly Bloom, uno *stream of consciousness* continuo e ipnotico, retto dal nesso subordinante "the fact that", che sembra voler dilatare e dissolvere il tempo oggettivo in favore del solo tempo interiore, gargantuesco e autoriferito¹⁷.

In *Little Scratch* (2020) di Rebecca Watson, al contrario, il tempo breve torna a essere urbano e minuto: la giornata funziona come superficie su cui si addensano micro-incidenti, pensieri intrusivi, oscillazioni emotive, in un presente continuamente perforato e catalizza l'ordinario in un dettato sincopato, fatto di incisi e impressioni esterne. La protagonista attraversa Londra e il giorno con una vulnerabilità che ricorda, per intensità e precisione, sia quella di Clarissa a Londra che quella di George in California.

In *Orbital* (2023) di Samantha Harvey, la cornice del giorno viene disancorata dall'ordine terrestre: la scansione delle ore (in orbita) rende estranea l'idea di routine "naturale" e trasforma la giornata in un dispositivo di attenzione che mette in crisi la misura stessa – che cosa significa "giorno" quando il giorno non coincide più con un ciclo condiviso? La domanda non è retorica: Harvey riporta al centro la coscienza come luogo di interrogazione del tempo, e la cornice circadiana – pur dislocata nello spazio – torna a funzionare come laboratorio di densificazione percettiva.

In ultima analisi, il percorso tracciato in queste pagine permette di formulare alcune conclusioni sulla persistenza del *one-day novel* come dispositivo modernista nel romanzo inglese post-1945.

In primo luogo, la forma circadiana si conferma non come semplice vincolo compositivo o omaggio intertestuale, ma come matrice generativa capace di riattivarsi in contesti storici e poetiche diverse senza perdere la propria vocazione: rendere leggibile, su scala minima, la frizione tra tempo misurato e tempo vissuto, tra cronologia sociale e durata affettiva.

È poi chiaro che seguire la storia e le sorti del *one-day novel* permette di rileggere l'evoluzione e il passaggio tra moderno, modernista, postmoderno, ipermoderno da un'angolatura privilegiata. In particolar modo la proliferazione degli anni Sessanta (Higdon 1992: 61-63), mostra quanto il postmoderno, malgrado la volontà di emancipazione, non fosse poi così iconoclasta nella scelta dei dispositivi da inglobare.

¹⁷ Un esempio testuale sarebbe poco illustrativo: più importante è sottolineare che Lucy Ellmann è la sorella di Maud, storica del modernismo, e di Richard, mitologico biografo di Joyce.

Questo non significa negare la rilevanza delle sperimentazioni postmoderne, ma riconoscere che il postmoderno non ha "superato" il modernismo: lo ha affiancato, talvolta radicalizzato, ma non cancellato. La vitalità del *one-day novel* contemporaneo lo dimostra: la forma è ancora capace di generare romanzi pertinenti e urgenti, romanzi che interrogano il presente non malgrado il vincolo temporale, ma proprio grazie ad esso.

Da ultimo, ma forse non da ultimo, esiste una tentazione votata all'interpretazione di genere. Ellmann, Watson e Harvey si appropriano del giorno narrativo joyciano e woolfiano immettendosi in un campionario di riproposizioni, e in ultima analisi in una genealogia, tutta (o quasi) al maschile. La terna di scrittrici, pure sicuramente istigate dai centenari del modernismo, ha saputo quindi rendere neutro un dispositivo connotato, rendendolo malleabile e flessibile alle esigenze di ognuno.

La giornata, in definitiva, quando si rende impalcatura strutturale della narrazione, non è mai solo un giorno. È una scala, una lente, un laboratorio: il luogo privilegiato in cui il romanzo moderno e contemporaneo può continuare a interrogare il tempo – e, attraverso il tempo, il soggetto che lo abita.

BIBLIOGRAFIA

- ARMSTRONG, T. 2016. "Modernist Temporality: The Science and Philosophy and Aesthetics of Temporality from 1880." In V. Sherry (ed.) *The Cambridge History of Modernism*, 31-46. Cambridge: Cambridge University Press.
- ATKINS, G. D. 2013. *T.S. Eliot Materialized: Literal Meaning and Embodied Truth*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BOITANI, P. 2021. *Verso l'incanto. Lezioni sulla poesia*. Bari: Laterza.
- BONADEI, R. 1991. "Prologhi ed epiloghi modernisti nella narrativa di Henry Green." In G. Cianci (ed.) *Modernismo / Modernismi*, 531-543. Milano: Principato.
- BONAZZI, M. 2020. *Creature d'un sol giorno. I Greci e il mistero dell'esistenza*. Torino: Einaudi.
- BOXALL, P. 2009. *Since Beckett. Contemporary Writing in the Wake of Modernism*. London: Continuum.
- BUGLIANI, P. 2024. "Voci, visioni, volti. *La signora Dalloway*, cent'anni dopo." Introduzione a V. WOOLF, *La signora Dalloway*. A cura di P. Bugliani, 9-43. Milano: Rizzoli.
- . 2024b. "Opera di un solo giorno: i sogni e le ombre di *Ulisse*." Introduzione a J. JOYCE, *Ulysses*. A cura di P. Bugliani, trad. di M. Marzagalli, 11-53. Milano: Rizzoli.
- DONNARUMMA, R. 2012. "Tracciato del modernismo italiano." In R. Luperini, M. Tortora (eds.). *Sul modernismo italiano*, 13-40. Napoli: Liguori.
- . 2014. *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Bologna: il Mulino.
- GONZÁLEZ, O. R. 2013. "Isherwood's Impersonality: Ascetic Self-Divestiture and Queer Relationality in *A Single Man*." *Modern Fiction Studies* 59, 4: 758-783.
- GREEN, H. 2017 [1939]. *Party Going*. Introduction by A. Chaudhuri. New York: New York Review Books.
- HENTEA, M. 2014. *Henry Green at the Limits of Modernism*. Liverpool: Liverpool University Press.
- HIGDON, D.L. 1992. "A First Census of the Circadian or One-Day Novel." *The Journal of Narrative Technique* 22, 1: 57-64.
- ISHERWOOD, C. 2010 [1964]. *A Single Man*. London: Vintage.
- . 2011. *Un uomo solo*. Milano: Adelphi.
- JOHNSON, B. S. 1999. *The Unfortunates*. Introduction by J. Coe. London: Picador.
- LARKIN, P. 1983. *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*. London: Faber and Faber.
- . 2022 [1947]. *A Girl in Winter*. London: Faber and Faber.
- LODGE, D. 2002 [1966]. *The Language of Fiction*. London: Routledge.
- MACKAY, M. 2007. *Modernism and World War II*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2009. "'Is Your Journey Really Necessary?': Going Nowhere in Late Modernist London." *PMLA* 124, 5: 1600-1613.
- MAZZONI, G. 2011. *Teoria del romanzo*. Bologna: il Mulino.
- MCINTIRE, G. 2009. *Modernism, Memory and Desire. T. S. Eliot and Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MILLER, T. 1999. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts Between the World Wars*. Berkeley: University of California Press.
- OLSON, L. 2009. *Modernism and the Ordinary*. Oxford: Oxford University Press.
- OSBORNE, J. 2014. "Radical Ellipsis: *A Girl in Winter*." In *Radical Larkin: Seven Types of Technical Mastery*, London: Palgrave Macmillan.
- PRUDENTE, T. 2009. *A Specially Tender Piece of Eternity: Virginia Woolf and the Experience of Time*. Lanham: Lexington Books.

- RANDALL, B. 2016. "A Day's Time: The One-Day Novel and the Temporality of the Everyday." *New Literary History* 47, 4: 591-610.
- STEVENSON, R. 2018. *Reading the Times: Temporality and History in Twentieth-Century Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- WALL, C. 1983. "Henry Green's Enchantments: Passage and the Renewal of Life". *Twentieth Century Literature* 29, 4: 430-446.
- WENINGER, R. 2009. "Days of Our Lives: The One-Day Novel as Homage à Joyce." In M. Beja, A. Fogarty (eds.) *Bloomsday 100: Essays on Ulysses*, 190-210. Gainesville: University Press of Florida.
- WHITE, S. 2015. "Ulysses, the Poetics of Tragedy, and a New Mimesis". *Papers on Language & Literature* 51, 4: 334-372.
- . 2018. "The Dramatic Modern Novel". *Woolf Studies Annual* 24: 101-134.
- WOOLF, V. 2008. *Mrs Dalloway*. Edited by D. Bradshaw. Oxford: Oxford University Press.