

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

I METODI DELL'ANALISI TESTUALE

I, 1, dicembre 2023

inOpera. Esercizi di lettura su testi contemporanei

Rivista semestrale diretta da

Luca Daino (Università degli Studi di Milano)

Fabio Magro (Università degli Studi di Padova)

Comitato direttivo

Ida Campeggiani (Università di Pisa)

Bernardo De Luca (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Riccardo Donati (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fabio Moliterni (Università del Salento)

Simona Morando (Università di Genova)

Massimo Natale (Università degli Studi di Verona)

Sabrina Stroppa (Università per Stranieri di Perugia)

Rodolfo Zucco (Università degli Studi di Udine)

Redazione

Giulia Perosa, caporedattrice (Berlino); Federica Barboni (Verona); Michele Farina, coordinatore per il primo numero (Milano Statale); Simone Giorgio (Trento); Carlo Londero (Udine); Cecilia Monina (Paris IV); Mario Mossa (Pisa); Concetta Pagliuca (Napoli Federico II); Agnese Pieri (Pisa); Francesca Santucci (Genova).

Comitato scientifico

Andrea Afribo (Padova), Pietro Benzoni (Pavia), Riccardo Castellana (Siena), Enza Del Tedesco (Trieste), Yannick Gouchan (Aix-Marseille), Eloisa Morra (Toronto), Uberto Motta (Fribourg), Patricia Peterle (Santa Catarina), Giuseppe Sangirardi (Lorraine), Mara Santi (Ghent), Luca Somigli (Toronto), Ada Tosatti (Paris 3).

I revisori di questo numero

Elisabetta Abignente (Università di Napoli Federico II)

Andrea Afribo (Università degli Studi di Padova)

Vincenzo Allegrini (Università di Roma Sapienza)

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena)

Leonardo Bellomo (Università degli Studi di Padova)

Giuseppe Bonifacino (Università degli Studi di Bari)

Raoul Bruni (Cardinal Stefan Wyszynski University, Warsaw)

Sara Cerneaz (Università degli Studi di Udine)

Davide Colussi (Università degli Studi Milano-Bicocca)

Jacopo Galavotti (Freie Universität Berlin)

Elisa Gambaro (Università degli Studi di Milano)

Marco Gatto (Università della Calabria)

Andrea Gialloredo (Università degli Studi di Chieti-Pescara)

Valter Puccetti (Università del Salento)

Marco Rispoli (Università degli Studi di Padova)

Valentina Sturli (Università degli Studi di Chieti-Pescara)

Gianni Turchetta (Università degli Studi di Milano)

Nicola Turi (Università degli Studi di Firenze)

Stefano Versace (ricercatore indipendente)

Paolo Zublena (Università di Genova)

inOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

I, 1, dicembre 2023

I METODI DELL'ANALISI TESTUALE

EDITORIALE

Luca Daino, Fabio Magro, *Che cos'è «inOpera»?* 1

MONOGRAFICA

PIETRO BENZONI, *“Le Goût du néant” di Baudelaire e alcune sue versioni italiane. Un'analisi contrastiva* 3

SERGIO BOZZOLA, *“La civetta” di Giovanni Pascoli* 19

GIOVANNI MAFFEI, *Teatro e cinema nei “Processi verbali” di Federico De Roberto* 31

EMANUELE ZINATO, *L'altro è lo stesso? Una lettura postfreudiana del “Figlio cambiato” di Luigi Pirandello* 58

RICCARDO CASTELLANA, *Lettura archetipica del “Sentiero dei nidi di ragno” di Italo Calvino* 70

RODOLFO ZUCCO, *«Dove mai | ritorneremo»: l'inarcatura ne “La partita a scacchi” di Beniamino Dal Fabbro* 92

GIULIANA BENVENUTI, *«Quella che state per leggere è la mia ferita». Roberto Saviano e l'impegno postmoderno* 114

MASSIMO NATALE, *“Piazza Cavallotti 2” (e altro): De Angelis legge Bigongiari* 131

XXI SECOLO

BERNARDO DE LUCA, *Un romanzo de-familiare: dispositivi stranianti in “Leggenda privata” di Michele Mari* 165

OLTRE CONFINE

ELISABETTA MENGALDO, *Verso libero, prosa musicale e critica della cultura. Lettura dell'aforisma 142 dei “Minima Moralia”* 176

INDIALOGO

LUCA DAINO, RICCARDO DONATI, *inDialogo*, a proposito di Tommaso Di Dio (a cura di), *Poesie dell'Italia contemporanea 1971-2021*, il Saggiatore, Milano 2023 189

CHE COS'È «INOPERA»?

Luca Daino

Università degli Studi di Milano

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2410-2859>

Fabio Magro

Università degli Studi di Padova

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2087-1308>

«**inOpera**» offre uno spazio di confronto e di dialogo, non solo una sede di pubblicazione, a chi ritenga che occuparsi di letteratura significhi anzitutto mettere, o meglio rimettere, al centro del lavoro critico il *testo*: ci guida il desiderio di decifrare a fondo, *iuxta propria principia*, quei complessi dispositivi estetico-semantici che sono i testi letterari.

«inOpera» dedica la propria attenzione alla pagina, al dato materiale della parola letteraria, e ama l'avventura e i rischi dell'interpretazione e del confronto. Ospita contributi tesi a proporre accurate analisi di singoli testi o volumi o parti di essi, sia poetici sia narrativi e teatrali, appartenenti agli ultimi due secoli della storia italiana, da Leopardi ai giorni nostri – non senza interventi che conducano l'indagine alla saggistica e alle scritture private e al di là dei confini nazionali.

Non vi è alcuna preclusione di metodo. Dalla critica tematica alle più meticolose, ma non fine a sé stesse, perlustrazioni formali, dai saggi di commento agli studi di ambito editoriale e archivistico, fino alle riflessioni metacritiche, ogni indirizzo critico è il benvenuto. L'elemento caratterizzante è appunto offerto dallo studio delle singole opere, investigate con specifici strumenti di analisi, alla ricerca dei loro tratti peculiari e delle loro molteplici declinazioni di senso. Un focus inteso anche come alternativa agli approcci – legittimi, ma qui non accolti – che concepiscono la letteratura come mero materiale di sondaggio fra gli altri. Un focus sui testi che vorrebbe riconsegnare agli studi letterari un'identità e una specificità ben riconoscibili.

La rivista, pubblicata con cadenza semestrale, ha una sezione *Monografica* che affronta il tema, la questione, il problema a cui è dedicato il singolo numero: e lo fa attraverso una serie di saggi da intendere come parti di un unico discorso. Le altre sezioni sono: *XXI secolo*, che ospita analisi di testi successivi al Duemila; *Oltre confine*, che ha per oggetto opere non italiane; *inDialogo*, che tenta una discussione a più voci intorno a un recente libro di critica.

Il primo numero – dedicato a *I metodi dell'analisi testuale* – ha un valore programmatico. Nella parte *Monografica* propone una campionatura vasta, sebbene tutt'altro che esaustiva, delle prospettive sulla base delle quali è possibile fondare le letture ravvicinate di singoli testi: dalle approssimazioni della stilistica (Sergio Bozzola) e della narratologia (Giovanni Maffei) agli approcci psicanalitico (Emanuele Zinato), archetipico (Riccardo Castellana) e genetico (Rodolfo Zucco); dall'intertestualità (Massimo Natale) all'intermedialità (Giuliana Benvenuti) fino all'analisi del «compito infinito» della traduzione (Pietro Benzoni). La sezione *XXI secolo* è dedicata a *Leggenda privata* di Michele Mari (Bernardo De Luca), *Oltre confine* all'aforisma 142 di *Minima moralia* di Theodor Adorno (Elisabetta Mengaldo); infine, in *Dialogo* discute l'antologia *Poesie dell'Italia contemporanea 1971-2021* curata da Tommaso Di Dio (Luca Daino, Riccardo Donati).

Si consideri che, in ciascun saggio, le diverse metodologie sono spesso intrecciate, come del resto è inevitabile; e anzi si arricchiscono proprio grazie alla contaminazione. Agli autori è stato chiesto di non disdegnare, ove possibile, una prospettiva didattica, dal momento che «inOpera», tra i suoi obiettivi, ha quello di offrire esercizi di lettura che possiedano un carattere esemplare. Del resto, là dove si pratica una ricerca di senso si esprime di necessità la sollecitudine alla trasmissione del sapere.



Share alike 4.0 International License

LE GOÛT DU NÉANT DI BAUDELAIRE E ALCUNE SUE VERSIONI ITALIANE
UN'ANALISI CONTRASTIVA

Pietro Benzoni

Università degli Studi di Pavia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2027-8977>

ABSTRACT IT

Il saggio prende in esame *Le Goût du néant* di Baudelaire (LXXX componimento delle *Fleurs du mal* 1861) e mette a confronto le sei differenti versioni pubblicate, tra il 1893 e il 1999, da Sonzogno, De Nardis, Rendina, Bufalino, Muscetta e Raboni. Sono sei variazioni nel quadro di un corpus – quello dei *Fiori del male* italiani – particolarmente ricco e variegato. Un terreno privilegiato per i rilievi dell'analisi contrastiva, che viene qui condotta in due tempi: dapprima, evidenziando le peculiarità del testo originale e le specifiche difficoltà di trasposizione poste dalla completezza formale degli *alexandrins* baudelairiani; quindi, individuando le principali scelte stilistiche – metriche, lessicali e sintattiche – che caratterizzano le versioni considerate.

PAROLE CHIAVE

Traduzione letteraria; *Les Fleurs du mal* / *I fiori del male*; Stilistica e metrica.

TITLE

Baudelaire's *Le Goût du néant* and some of its Italian versions. A contrastive analysis.

ABSTRACT ENG

The essay examines Baudelaire's *Le Goût du néant* (LXXX composition of the *Fleurs du mal* 1861) and compares the six versions published, between 1893 and 1999, by Sonzogno, De Nardis, Rendina, Bufalino, Muscetta and Raboni. These are six variations within the framework of a corpus – that of the Italian *Fiori del male* – that is particularly rich and multifarious. A privileged ground for the findings of the contrastive analysis, which is here conducted in two stages: first, highlighting the peculiarities of the original text and the specific difficulties of transposition posed by the formal completeness of the Baudelairian *alexandrins*; then, identifying the main stylistic choices – metrical, lexical and syntactic – that characterize the versions considered.

KEYWORDS

Literary translation; Baudelaire; *Les Fleurs du mal*; Stylistic; Metrics.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Pietro Benzoni è associato di Linguistica italiana all'Università di Pavia. Formatosi a Padova con Pier Vincenzo Mengaldo, ha insegnato nelle Università di Venezia, Udine, Liegi e Bruxelles. Si occupa di storia della lingua letteraria, di teoria e analisi del testo, di traduzioni d'autore e di italiano cinematografico. I suoi studi privilegiano i metodi della critica stilistica e si sono soffermati su opere di scrittori contemporanei (Tozzi, Sbarbaro, Saba, Montale, Campanile, Bassani, Caproni, Orelli, Zanzotto, P. Levi, Baldini, Raboni e Pusterla). Tra le sue pubblicazioni, *Da Céline a Caproni. La versione italiana di "Mort à crédit"* (Istituto Veneto, 2000), *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche* (Cesati, 2018) e la curatela dei volumi *Federigo Tozzi e le forme della discontinuità* (Cipa-ULiège, 2012) e *Le forme dell'analisi testuale* (Cesati, 2018).

Pietro Benzoni, "Le Goût du néant" di Baudelaire e alcune sue versioni italiane. Un'analisi contrastiva, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 3-18.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22157>

C'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible, artistement exprimé, devienne beauté et que la douleur rythmée et cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme.

Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*

I. L'analisi contrastiva tra le diverse traduzioni di uno stesso componimento poetico è un esercizio critico che – come ci hanno mostrato in primis alcuni memorabili saggi di Fortini, Orelli e Mengaldo¹ – può aprire prospettive multiple e variamente rinnovare il piacere del testo.

Questo perché la traduzione poetica è un oggetto linguistico ed estetico di particolare complessità: che si pone non solo come luogo d'incontro-scontro tra tradizioni letterarie e personalità autoriali diverse, ma anche come forma di critica in atto, dalle finalità artistiche più o meno spiccate. Ogni nuova versione poetica è infatti, in tutta evidenza, una nuova occasione ermeneutica e, allo stesso tempo, un nuovo atto creativo (a maggior ragione se, come Raboni, si crede poco all'utilità delle cosiddette traduzioni di servizio, ma si è convinti che «una poesia si può tradurre solo con un'altra poesia»)². E traduzioni poetiche diverse di uno stesso componimento formano così – un po' come le diverse esecuzioni di uno stesso spartito o le diverse interpretazioni di uno stesso copione – un corpus che, osservato nel suo insieme, amplifica le virtualità del testo originale e può valorizzarne le potenziali polisemie e armoniche anche più latenti.

Ma, naturalmente, tali possibilità di rifrangere e illuminare di nuove luci il testo originale non agiscono in forme assolute. Le esperienze di traduzione sono sempre fatti storicamente determinati: ogni versione poetica si inserisce in una propria tradizione culturale e letteraria di riferimento, chiamando in causa dei propri peculiari orizzonti d'attesa. Le scelte di traduzione adottate potranno così risultare più o meno convenzionali o sperimentali, più o meno acclimatanti (*target oriented*) o stranianti (*source oriented*); e consentiranno confronti ulteriori: non solo con il testo originale, ma anche con gli stili – d'autore, di genere o d'epoca – di volta in volta evocabili.

¹ Si vedano in particolare FRANCO FORTINI, *Su alcune versioni di "Il re di Tule"*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 365-377; GIORGIO ORELLI, *Su alcune versioni d'una poesia di Hölderlin*, in *Studi in onore di Leone Traverso*, «Studi Urbinate», XLV, 1-2, 1971, pp. 727-747; e due studi di PIER VINCENZO MENGALDO: *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi)* [1989], in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 175-193 e *Caproni e Sereni: due versioni* [1993], in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Einaudi, Torino 2000, pp. 220-238.

² Cfr. GIOVANNI RABONI, *L'arte della dissonanza*, in CHARLES BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1996, p. XLIX.

Il che varrà a maggior ragione di fronte a un corpus stratificato e ricco di prove d'autore qual è quello delle versioni italiane dalle *Fleurs du mal* di Baudelaire. Un corpus che, a partire dalla prima versione in prosa del 1893 di Riccardo Sonzogno, si è poi arricchito di oltre quaranta versioni integrali differenti e di svariati saggi di traduzione parziale.³ E dove, come traduttori dell'intera raccolta, figurano anche poeti e scrittori quali Paolo Buzzi (edizione del 1917), Giorgio Caproni (1962 e 2008, edizione postuma), Attilio Bertolucci (1975), Gesualdo Bufalino (1982), Cosimo Ortosta (1996), Antonio Prete (2003), e il caso vistosissimo di Giovanni Raboni: teorico della traduzione come «compito infinito»,⁴ la cui inesausta passione baudelairiana si è manifestata nella pubblicazione di cinque diverse versioni dei *Fiori del male* nell'arco di 26 anni (1973, 1987, 1992, 1996 e 1999, con varianti maggiori tra la prima e la seconda).⁵

II. Tutto questo l'abbiamo premesso per una debita valorizzazione del caso di studio, ma anche ad avvertire di quanto estesa avrebbe potuto essere un'analisi contrastiva più circostanziata e organica della nostra. La quale sarà invece cursoria e parziale, volta a una rapida profilazione del testo originale e delle scelte stilistiche dei traduttori convocati,

³ Tra le versioni non integrali, ricordiamo quelle incluse nei quaderni di traduzione *La sera armoniosa* di Beniamino Dal Fabbro (1942), *Il ladro di ciliegie* di Franco Fortini (1982), *La cordigliera delle Ande* di Mario Luzi (1983) e *Il taccuino francese* di Gianni D'Elia (1990); e le sillogi più cospicue di GABRIELE MUCCHI, *Cinquanta poesie da "Les Fleurs du Mal"*, Einaudi, Torino 1979 (in cui il traduttore figura come autore già nel frontespizio) e di Fernando Bandini in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male* [scelta di 30 testi], traduzione di Fernando Bandini, illustrazioni di Milton Glaser, prefazione di Jean Michel Folon, Nuages, Milano 1994.

⁴ Cfr. GIOVANNI RABONI, *Prefazione*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1999, p. VIII: «anche oggi, licenziandone la quinta versione a stampa, faccio un po' fatica a considerarla "definitiva". Anche a prescindere dalla mia personale esperienza, sono infatti convinto che il compito di un traduttore di poesia sia un compito infinito, un compito che è lecito immaginare concluso solo in un punto puramente ipotetico posto al di là del tempo. E se non fosse, nei confronti del lettore, una pretesa evidentemente fuori luogo, mi piacerebbe che non a questa o a quella delle mie versioni quanto piuttosto al loro insieme, all'immagine complessiva e dinamica che diacronicamente ne risulta, si guardasse come alla mia proposta di lettura-traduzione delle *Fleurs du mal*». Con un paradossale invito alla lettura sinottica delle proprie cinque versioni che è, al tempo stesso, una rivendicazione della propria opera di traduttore-autore e una messa in discussione del concetto filologico di ultima volontà d'autore, che qui evidentemente non è contemplato.

⁵ Per una ricognizione d'insieme più accurata si vedano GIUSEPPE BERNARDELLI, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di Davide Vago, EDUCatt, Milano 2015 (riedizione di uno studio del 1972) e PIETRO BENZONI, *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Cesati, Firenze 2018, pp. 136-140 e 226-228. Per un primo piano sulle versioni di Bandini, Caproni e Ortosta, si vedano rispettivamente RODOLFO ZUCCO, *Bandini traduttore di Baudelaire*, «Poetiche», VII, 1, 2005, pp. 65-94; ANDREA AFRIBO, *Caproni traduttore dei "Fiori del male"*, «Studi linguistici italiani», XXXV, 2, 2009, pp. 207-224; e JACOPO GALAVOTTI, *Cosimo Ortosta e "I fiori del male"*, «Stilistica e metrica italiana», 19, 2019, pp. 247-277.

focalizzata solo su alcuni dei luoghi di diffrazione più significativi, e anche qui senza alcuna pretesa di esaustività.

Consideriamo dunque il testo originale di Baudelaire:

LXXX

Le Goût du néant

Morne esprit, autrefois amoureux e de la lutte,
L'Espoir, dont l'éperon attisait ton ardeur,
Ne veut plus t'enfourcher! Couche-toi sans pudeur,
Vieux cheval dont le pied à chaque obstacle bute.

5 Résigne-toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute.

Esprit vaincu, fourbu! Pour toi, vieux maraudeur,
L'amour n'a plus de goût, non plus que la dispute;
Adieu donc, chants du cuivre et soupirs de la flûte!
Plaisirs, ne tentez plus un cœur sombre et boudeur!

10 Le Printemps adorable a perdu son odeur!

Et le Temps m'engloutit minute par minute,
Comme la neige immense un corps pris de roideur;
Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur
Et je n'y cherche plus l'abri d'une cahute.

15 Avalanche veux-tu m'emporter dans ta chute?⁶

Publicato per la prima volta nella «Revue Française» del 20 gennaio 1859, *Le Goût du néant* entrerà poi (con poche varianti)⁷ nelle *Fleurs du mal* del 1861, come ottantesimo componimento della raccolta. Baudelaire, cioè, inserendolo nel macrotesto, lo colloca nella sua prima grande sezione, *Spleen et Idéal* (che consta di ottantacinque testi), e più precisamente nella zona conclusiva di questa, subito dopo i quattro *Spleen* (LXXV-LXVIII) e LXXIX *Obsession*: testi dell'angoscia esistenziale, dell'accidia e della disperazione più tetre, con i quali vi è una evidente contiguità di tematiche, immaginario e posture enunciative. Mentre, sul piano paradigmatico, richiami tematici particolarmente stringenti si instaurano con XXX *De profundis clamavi*; e moduli espressivi analoghi sono rintracciabili in più luoghi delle *Fleurs* (cfr. in particolare i versi 8-10 con «Adieu vive clarté de nos étés trop courts!» di LVI *Chant d'automne*; o l'ultimo con «Emporte-moi,

⁶ Edizione di riferimento: CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, vol. I, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1975, p. 76.

⁷ Le varianti della prima pubblicazione in rivista sono tutte di entità minima, tranne ai versi 11-12: «Le Temps descend sur moi minute par minute, | Comme la neige sur un corps» (cfr. l'apparato critico in CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., p. 982).

wagon! enlève-moi, frégaté!» di LXII *Mæsta et Errabunda* e «Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes?» di CXII *Les Deux Bonnes Sœurs*).

Ma *Le Goût du néant* ha una sua fisionomia ben individuata ed è un testo di per sé notevolissimo.⁸ La prostrazione del soggetto – l'io fiaccato che registra la perdita di ogni slancio vitale e le devastazioni del Tempo, che infierisce su sé stesso, che si prescrive ogni illusione euforica, che depriva anche la Primavera di ogni potenziale rigenerante, per infine abbandonarsi al *cupio dissolvi* – trova ne *Le Goût du néant* una particolare declinazione assertiva e nichilisticamente volitiva, leggibile anche nella forte incidenza degli enunciati brevi e seccamente imperativi (*Couche-toi... Resigne-toi... dors... Ne tentez plus...*).⁹

Un *unicum*, poi, tra le *Fleurs*, è la soluzione metrica adottata. La quale – correlativo formale dello stato di rinuncia vitale senza sbocchi in cui l'io si dibatte – è interamente imperniata sul ritorno ossessivo, per tutti i quindici *alexandrins* del componimento, di due sole rime: la femminile *-u(t)te*, cupa e rara (fa qui la sua prima comparsa nelle *Fleurs* e ritornerà con poche occorrenze solo in XC *Les sept vieillards* e in un testo aggiunto alla terza edizione, *L'examen de minuit*), e la maschile e più comune *-deur* (desinenziale arricchita, da *-eur*, che ha invece numerose occorrenze della raccolta). Due rime che si susseguono con un che d'inesorabile, compaginate in quartine e in versi isolati, secondo lo schema ABBA A BAAB B ABBA A: rintoccando ora abbracciate ora bacciate, con una ripetitività cantilenante per la quale si è ipotizzata anche una qualche suggestione del pantùn malese (forma poetica cui si è variamente guardato in età romantica).

Alla monotonia delle rime si accompagna poi la ricorsività degli schemi prosodici: cadenzati dall'insistito ritorno dei ritmi anapestici (– – +), che, in particolare, saturano entrambi gli emistichi degli *alexandrins* 1, 3, 8, 10 e 15 (tutti simmetricamente bipartiti con ictus di 3^a 6^a + 3^a 6^a). Con effetti di regolarità corroborati anche dalla marcata coincidenza di sintassi e metro, nella sostanziale assenza di *enjambements* forti (del resto assai rari in tutta la poesia di Baudelaire).

⁸ Come ha mostrato in particolare una lettura dalla quale abbiamo tratto più di uno spunto e alla quale rinviamo anche per un migliore inquadramento del testo nella raccolta e nell'opera di Baudelaire: MARIO RICHTER, "Le goût du néant" di Baudelaire, in *Baudelaire poeta e critico. Atti del VII convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese*, Pàtron, Bologna 1981, pp. 159-192 (poi in parte ripresa in ID., *Baudelaire "Les Fleurs du Mal". Lecture intégrale*, vol. I, Slatkine, Genève 2001, pp. 789-800).

⁹ A un lettore italiano, poi, tali sequenze di imperativi fieramente sconsolati potrebbero anche ricordare alcuni passaggi dell'*A se stesso* leopardiano: cfr. in particolare il *couche-toi mon cœur con posa per sempre* detto allo *stanco mio cuor*.

Quanto alle partiture stilistiche, anche nel *Goût du néant* agiscono quelle sprezzature e quelle commistioni sapientemente dissonanti di sublime e comico che – Auerbach *do-cet*¹⁰ – maggiormente contraddistinguono la poesia baudelairiana. Per cui, anche qui, cogliamo la perfezione classica degli *alexandrins*, le loro calibrate elaborazioni retorico-euritmiche e una drammatizzazione solenne, garantita in particolare dal fitto succedersi dei vocativi e delle personificazioni (di *esprit*, *Espoir*, *cœur*, *Plaisirs*, *Printemps*, *Temps* e *Avalanche*). Ma, anche qui, tali apparati di uno stile alto e magniloquente convivono con gli abbassamenti di immaginario (lo spirito paragonato a un vecchio cavallo che *bute*, ‘incespica’; il cuore che non deve palpitare ma cadere nel suo sonno *de brute*, ‘di brutto’; la *cahute*, ‘catapecchia’, in cui l’io non cercherà più riparo) e le relative scelte lessicali che, prive di ogni alone o “*pedigree*” poetico, risultano invece connotate come colloquiali-espressive (*boudeur*, ‘imbronciato’; e *maraudeur*, più un ‘ladruncolo di campagna’ che non un ‘predone’ o ‘razziatore’, come viene per lo più tradotto) o come crudamente tecniche (*fourbu* è termine della veterinaria, oggi ormai desueto, che designava il cavallo affetto da *fourbure* ‘arrembatura’ e dall’andatura strascicata e zoppicante).¹¹

E tutto questo con una progressione tematica e figurale in crescendo, che trova il suo acme e i suoi esiti più sorprendenti (se non travolgenti) nel saliscendi emotivo degli ultimi versi.¹² Qui, il discorso lirico, che sembrava dapprima spegnersi in una sconsolata dimensione descrittivo-contemplativa (versi 10-14), “precipita” poi, bruscamente, con slancio d’annichilimento, nell’invocazione accorata di un ultimo verso – «Avalanche veux-tu m’emporter dans ta chute?» – dalla valenza duplice: che pare aprire e chiudere insieme, con forza, il componimento. Perché, da un lato, tale invocazione riecheggia senza risposte negli spazi del non detto e – protesa com’è sull’orlo del silenzio definitivo – può fomentare letture iconiche ulteriori (che la valanga stia trascinando anche noi let-

¹⁰ Il riferimento è al saggio giustamente celebre ERICH AUERBACH, “*Les Fleurs du mal*” di Baudelaire e il sublime, in ID., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, De Donato, Bari 1970, pp. 150-172 (ma più volte ripubblicato anche in altre sedi), che era apparso per la prima volta in inglese su rivista nel 1950 (*The Esthetic Dignity of the “Fleurs du mal”*, «The Hopkins Review», IV, 1, 1950, pp. 207-224) e quindi nella sua versione (originale) tedesca, in volume, l’anno successivo: *Baudelaires “Fleurs du mal” und das Erhabene*, in ID., *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Verlag, Bern 1951, pp. 107-127.

¹¹ In veterinaria, l’*arrembatura* è il «difetto d’appiombamento del piede del cavallo, quando il pastore si raddrizza così da mettere il proprio asse in continuazione con quello dello stinco o da formare con esso un angolo posteriore» (cfr. la definizione del *Vocabolario della lingua italiana* della Treccani). Da notare però che il francese *fourbu*, desueto ormai nella sua accezione più tecnica, ha invece mantenuto vivo il suo significato più generico di ‘spossato, stremato, sfiancato’; cfr. il *Trésor de la Langue Française informatisé* (TLFi) *ad vocem*.

¹² Nella strutturazione del testo e nel sapiente risalto del suo finale agisce forse – suggerisce Richter nel saggio sopra citato – l’influsso della *Philosophy of Composition* (1846) di Poe, da Baudelaire tradotta e pubblicata, con il titolo *La genèse d’un poème*, sulla «Revue Française» del 20 aprile 1859, poco prima del *Goût du néant*, uscito solo tre mesi prima nella stessa sede (ma presumibilmente composto tra la fine del 1858 e l’inizio del 1859, ossia, forse, in concomitanza con la traduzione da Poe).

tori nel bianco tipografico della fine?); e, dall'altro, tale *explicit* sottolinea metalinguisticamente la propria funzione clausolare, facendo coincidere la parola *chute* con la *chute* della poesia.¹³ Si tratta del resto di una chiusa mossa e articolata per contrasti; e, se il suo movimento complessivo risulta così suggestivo, è anche in virtù della fitta trama di contrapposizioni semiologiche che – più o meno esplicitamente – la attraversano: infinito vs. finito; macro- vs. microcosmo; alto vs. basso; sprofondamento vs. elevazione; spazio cosmico vs. angustia terrestre; io che patisce e Natura indifferente; neve che inghiotte e neve che travolge; *rigor mortis* e inquietudine esistenziale; ecc. Una partitura in virtù della quale al Tempo eterno ed uniforme che goccia inesorabile *minute par minute* si contrappone la finitezza di un io che vagheggia invece l'evento catastrofico. Con un'immagine, quella della valanga, che pare davvero trovare, coerentemente, la sua materia prima nella neve (la *neige immense*) del verso 12. E con un vertiginoso stacco prospettico, al verso 13, per cui l'io – che subito prima s'immaginava come corpo irrigidito risucchiato in una bianca immensità – improvvisamente si proietta nella visuale cosmica e sovranaturale di chi non solo può contemplare dall'alto l'intero globo terrestre *en sa rondeur*, come miniaturizzandolo, ma anche, al tempo stesso, sarebbe in grado di perlustrarlo così com'è (in scala 1:1), se solo volesse ancora perseguire nella vana ricerca di un qualche miserabile riparo (*l'abri d'une cahute*).¹⁴

III. Profilato così il testo originale, veniamo al corpus delle sue versioni italiane: qui rappresentato da sei esemplari, scelti in modo da offrire un ventaglio di soluzioni variato, lungo un arco cronologico relativamente ampio. Con una selezione che include dapprima l'onesta prosa tardo-ottocentesca di Sonzogno¹⁵ – utile come primo termine di confronto, anche perché dichiaratamente “servizievole” e attenta a ricalcare il testo originale nella sua lettera e nelle sue strutture sintattiche, senza emulazioni prosodiche¹⁶ –, per

¹³ In francese, infatti, la parola *chute*, nella sua polisemia, contempla anche – a differenza del suo corrispettivo italiano più immediato (*caduta*) – delle accezioni specifiche che designano aspetti diversi del concetto di fine: il punto in cui la voce s'arresta (*la chute d'une phrase*), l'ultimo membro di un periodo (*la chute d'une période*), o la parte finale di un testo (*la chute d'un poème ou d'une histoire*).

¹⁴ Una visuale cosmica sulle piccolezze terrestri che, *mutatis mutandis*, potrebbe evocare quelle immaginate da Dante alla fine di *Paradiso XXXII* (versi 151-153: «L'aiuola che ci fa tanto feroci, / volgondom'io con li eterni Gemelli, / tutta m'apparve da' colli a le foci»), o da Pascoli nella chiusa del *X agosto* («E tu, Cielo, dall'alto dei mondi / sereni, infinito, immortale, / oh! D'un pianto di stelle lo inondi / quest'atomo opaco del Male»).

¹⁵ Il cui colore d'epoca, però, su un piano storico-linguistico, è minimo: palesandosi quasi solo nelle scrizioni analitiche delle preposizioni articolate («*de li ottoni*», «*ne la sua rotondità*» e «*ne la tua caduta*»).

¹⁶ «Il mio compito si limita a quello modesto del traduttore in prosa. Non pensai neppure ad una traduzione ritmica che oggi ancora – a lavoro compiuto – ritengo impossibile. [...] Ho conservato l'asprezza e la crudezza della frase, nulla aggiungendo e nulla togliendo, attenendomi coscienziosamente all'originale», scrive RICCARDO SONZOGNO, nella *Prefazione* a CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori*

poi offrire, in sequenza, cinque traduzioni in versi del secondo Novecento, uscite tra il 1961 e il 1999:

Il desiderio del nulla – Sonzogno

O malinconico spirito, già amante della lotta, la Speranza, che eccitava con lo sprone il tuo ardore, non ti vuol più cavalcare! Coricati senza vergogna, vecchio cavallo il cui piede inciampa ad ogni ostacolo.
Rassegnati, mio cuore; dormi il tuo sonno di brutto!
Spirito vinto, attrappito! Per te, vecchio predone, l'amore e neppure la disputa non hanno più attrattive; addio dunque, canti de li ottoni e sospiri del flauto!
O piaceri, non tentate più un cuore cupo ed imbronciato!
L'adorabile Primavera ha perduto il suo profumo!
E il Tempo m'ingoia di minuto in minuto, come la neve immensa un corpo irrigidito; contemplo da l'alto il globo ne la sua rotondità e non vi cerco più il rifugio d'un casolare!
Valanga, mi vuoi trascinare ne la tua caduta?¹⁷

Desiderio del nulla - De Nardis

Triste mio cuore, un tempo innamorato
della lotta, non vuole la Speranza
più cavalcarti; una volta il tuo ardore
col suo sprone attizzava! Ormai distenditi
5 senza pudore, mio vecchio cavallo
che inciampa ad ogni ostacolo. Rassegnati,
mio cuore, e dormi il tuo sonno di brutto.
Fiaccato, vinto spirito, per te,
vecchio predone, non ha più l'amore
10 il suo gusto, e la disputa egualmente.
Dunque addio, canti, squilli della tromba
e sospiri di flauto! Non tentate,
o piaceri, mai più il crucciato cuore
e cupo. L'adorabile stagione,
15 la Primavera, ha perduto il suo odore.

Minuto per minuto ecco m'inghiotte
il Tempo, come neve immensa un corpo
irrigidito; ed io contemplo il mondo,
nella sferica ampiezza del suo giro,
20 dall'alto, e non vi cerco più il rifugio

del male, prefazione di Théophile Gauthier, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno, Sonzogno, Milano 1893, pp. 5-6.

¹⁷ Si cita da CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, cit., p. 183. La versione di Sonzogno del 1893, per *Il desiderio del nulla*, resta invariata anche nella successiva edizione «riveduta e corretta» del 1894; che va comunque ricordata, perché è questa seconda ad aver maggiormente contato nella storia della ricezione dei *Fiori del male* (essendo stata la prima un'edizione di pregio a tiratura limitata).

d'un casolare. O valanga, vuoi tu
trascinarmi con te nella rovina?¹⁸

Il gusto del nulla - Rendina

Cupo spirito, un tempo la lotta ti piaceva!
Eh, la Speranza che t'attizzava l'ardore col suo sprone,
non vuole più inforcarti! Vecchio cavallo, vedi?
Inciampi ad ogni ostacolo; sdraiati senza pudore!

5 Cuore mio, rassegnati! Dormi il tuo sonno di brutto!

Per te, vecchio predone, spirito vinto, sfinito,
che sapore hanno più la disputa e l'amore?
Addio canti d'ottoni e sospiri di flauto!
Piaceri, non tentate più un cuore tetro e scontroso!

10 L'adorabile Primavera ha perso il suo profumo!

Il Tempo m'inghiotte, minuto per minuto,
come l'immensa neve un corpo irrigidito;
contemplo dall'alto il globo nel suo girotondo,
ma non vi cerco più il rifugio d'un tugurio.

15 Valanga, sù, perché non mi travolgi nella tua rovina?¹⁹

L'amore del nulla - Bufalino

Cupo mio cuore, troppo a lungo hai combattuto:
la Speranza che un tempo spronava il tuo fervore
più non t'inforca! Sdraiati dunque senza pudore,
bolsa brenna che incespichi ad ogni sasso acuto.

5 Rassegnati, o mio cuore, nel tuo sonno di brutto.

Mio vinto, esausto spirito! Né disputa né amore
più ti fanno di nulla, vecchio predone astuto;
squillanti ottoni e tenero flauto, io vi saluto!

¹⁸ La prima edizione della versione di De Nardis è stata pubblicata presso Neri Pozza nel 1961. Noi la citiamo però dalla successiva edizione in parte rivista dal traduttore, corredata dal saggio di Auerbach e integrata dal testo francese a fronte: CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male. Relitti. Supplemento ai Fiori del male*, a cura di Luigi De Nardis, saggio introduttivo di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano 1964, p. 141 (edizione che ha avuto una grande diffusione, giungendo alla ventiquattresima ristampa nel 1984).

¹⁹ La prima edizione della versione di Claudio Rendina è stata pubblicata presso Newton Compton nel 1972. Noi citiamo da CHARLES BAUDELAIRE, *I Fiori del Male e tutte le poesie*, a cura di Massimo Colesanti, traduzione di Claudio Rendina, Newton & Compton, Roma 1998, p. 198.

Non tentate, o piaceri, questo mio tristo cuore!

10 La dolce Primavera ormai non ha più odore.

E sempre più m'ingoia il Tempo a ogni minuto
qual neve immensa rigide membra di scalatore;
guardo dall'alto il globo nel suo giro maggiore,
ma non cerco ricoveri, ma non domando aiuto.

15 Trascinami, valanga, nel tuo vortice muto.²⁰

Il gusto del nulla - Muscetta

O spirito luttuoso, che amasti un dì combattere,
oramai la Speranza, che aizzava il tuo ardore,
non vuole più spronarti! Giù, stenditi senza pudore,
vecchio cavallo: intoppi ad ogni ostacolo.

5 Al tuo sonno di brutto, o mio cuore, rasségnati.

Spirito vinto, rattratto! La contesa, l'amore
per te non han più gusto, razziatore decrepito:
addio squilli di ottoni e sospiri di flauti!
O piaceri, al suo cruccio lasciate questo cuore!

10 Primavera adorabile ha perduto ogni odore!

Ed ecco il Tempo che m'ingoia, d'attimo in attimo,
come la neve immensa un raggelato corpo.
Dall'alto io tutto l'orbe ho contemplato a tondo,
e non vado a cercarmi riparo in una bàita.

15 O valanga, mi vuoi portare giù? Precipita.²¹

Il gusto del nulla - Raboni

Spirito triste, innamorato un tempo
della lotta – Speranza, che ti dava di sprone,
non vuol più cavalcarti... Piega senza pudore
le ginocchia, ronzino che inciampi in ogni ostacolo!

5 Rasségnati, mio cuore, al tuo sonno bestiale.

²⁰ CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Gesualdo Bufalino, Mondadori, Milano 1983, pp. 139-140.

²¹ CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, a cura di Carlo Muscetta, Laterza, Roma-Bari 1984, p. 137.

Spirito affranto, bolso, antico razziatore,
per te non han più gusto né l'odio né l'amore.
Clangore degli ottoni, pianto del flauto, addio!
Non tentarlo, piacere, questo cuore ingrugnato!

10 La vaga Primavera ha perduto il suo odore.

E più il Tempo m'inghiotte di minuto in minuto,
come la neve un corpo irrigidito;
non cerco più rifugio in una tana, ormai:
vedo il mondo dall'alto, tondo, intiero!

15 Vuoi portarmi, valanga, con te nella rovina?²²

La varietà delle soluzioni interessa già il titolo: se *néant* è da tutti reso con *nulla*, la voce *goût* invece, è *gusto* in Rendina, Muscetta e Raboni, *desiderio* in Sonzogno e De Nardis (ma qui assolutizzata, senza articolo: *Desiderio del nulla*) e un più acceso *amore* in Bufalino.

Restando alle caratteristiche più esteriori, un'altra constatazione riguarderà poi la maiuscola d'inizio verso: un *usus* tipografico tipicamente ottocentesco (e in Francia persistente, più che da noi, anche lungo il Novecento), che nelle poesie di Baudelaire è pacifico e costante, ma che – probabilmente perché avvertito come un tratto antiquato trascurabile, se non come un fastidioso gravame – non viene riprodotto da nessuna delle nostre cinque versioni novecentesche.²³

Ma se queste sono scelte di facciata, a porsi invece come questione primaria, *incontournable*, è la compiutezza metrica dei versi baudelairiani: innovativi sì per la materia e i suoi trattamenti, ma, sul piano più strettamente formale, sempre ben irregimentati nell'alveo delle convenzioni classicistiche; sempre compaginati in schemi chiusi e regolari di rime perfette (e rispettose della norma – tutta francese e priva di equivalenti nella fonologia dell'italiano – dell'alternanza di genere tra rime maschili e femminili).²⁴ Di qui il problema ineludibile per ogni traduttore delle *Fleurs du mal*: come

²² Si cita dalla quinta e ultima delle versioni raboniane a stampa: CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1999, p. 123.

²³ Come del resto accade nella maggior parte dei *Fiori del male* in veste italiana. Al mio sondaggio, su ventitré traduzioni consultate, riproducono le maiuscole d'inizio verso solo le versioni poetiche di Diego Valeri (cfr. la sua antologia DIEGO VALERI, *Il Simbolismo francese. Da Nerval a de Régnier*, Liviana, Padova 1954), di Mario Bonfantini (cfr. CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, presentazione, commento e traduzione di Mario Bonfantini, Mursia, Milano 1974) e di Giorgio Caproni (cfr. CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008, pp. 317-347, dove si leggono le nove poesie delle ultime due sezioni della raccolta, *Révolte* e *La Mort*, che sono tradotte in versi, e non in prosa come le precedenti).

²⁴ Sulla metrica delle *Fleurs du Mal* si vedano le descrizioni sistematiche offerte da BENOIT DE CORNULIER, *La versification des "Fleurs du Mal"*, in *L'Atelier de Baudelaire: "Les Fleurs du Mal". Édition diplomatique*, 4 voll., a cura di Claude Pichois e Jacques Dupont, Champion, Paris 2005, pp. 3545-3565; e il sempre valido MICHEL CASSAGNE, *Versification et métrique de Baudelaire*, Slatkine Reprints,

far fronte a un tale rigore metrico, posta la diversità delle strumentazioni linguistiche e delle tradizioni letterarie di riferimento? Un problema che Antonio Prete ha così fissato – con comprensibile *pathos* e in termini dilemmatici – introducendo la propria versione (isometrica) dei *Fiori del male* del 2003:

Tutte le traduzioni delle *Fleurs du mal* si trovano ad affrontare subito un dilemma. Rinunciare all'equivalenza della forma metrica, accettando così di perdere un elemento profondo dell'esperienza poetica baudelairiana, cioè l'unità tra una forma classica e una lingua dell'eccesso, del grido, della lacerazione, tra una teatralità raciniana e una dizione che si scompone e dissipa e piega verso forme narrative, o evocative, o confidenziali. Oppure, all'opposto, stare prossimi il più possibile alla misura del verso, alla forma chiusa, al sistema delle strofe, alle corrispondenze prosodiche, al movimento delle rime, e però proprio per questo allontanare il poeta dai modi della poesia a noi contemporanea, scavare un solco fra il tempo del poeta e il tempo di chi traduce.²⁵

Più specificamente, poi, a porre difficoltà è la resa del verso di assoluta predominanza nelle *Fleurs*: l'*alexandrin*.²⁶ Un verso senza veri corrispettivi nella tradizione italiana, che non si lascia pacificamente riprodurre in metri nostrani e che obbliga quindi i traduttori a prese di posizione marcate. Perché, se il suo equivalente culturale, in quanto verso nobile della tradizione, può essere considerato l'endecasillabo, il suo equivalente sillabico-prosodico è invece il doppio settenario (o alessandrino, o martelliano che dir si voglia): un verso però marginale nella nostra tradizione, anche perché, fin da subito – già nel Settecento di fronte ai primi tentativi tragici di Pier Jacopo Martello –, avvertito come troppo monotono ed estraneo al genio della nostra lingua.²⁷

Ebbene, stando così le cose, non sorprenderà la varietà delle soluzioni metriche e formali adottate dai *Fiori del male* italiani in generale; e ora, più miratamente, riscontrabile anche solo nelle “nostre” sei versioni del *Goût du néant*. La cui difformità può essere inquadrata tra il polo di una massima dismissione formale rappresentato dalla prosa di Sonzogno (però compaginata in modo da alludere con gli a capo alla scansione strofica di partenza)

Genève, 1972 [ristampa dello studio del 1906]: forse meno scientifico, ma arricchito dai confronti con la versificazione di alcuni grandi contemporanei (Banville, Gautier, Hugo e Musset), e dai richiami ai maggiori trattatisti dell'epoca (lo stesso Banville, Becq de Fouquières, Quicherat e Tenint).

²⁵ ANTONIO PRETE, *Nota del traduttore*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 2003, p. 22.

²⁶ Si veda il computo di MICHEL CASSAGNE, *Versification...*, cit., p. 30: «Le vers alexandrin est le vers préféré de Baudelaire. Sur 167 pièces, il l'a employé 112 fois seul, 7 fois associé avec l'octosyllabe, 1 fois avec le vers de 7 pieds, 1 fois avec le vers de 5 pied, en tout 131 fois»; dati eloquenti, che vanno però riferiti all'edizione delle *Fleurs du mal* del 1868 curata da Michel Lévy, e non a quella canonica del 1861.

²⁷ Cfr. FURIO BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «AnticoModerno», 2, 1996, pp. 257-284.

e, al polo opposto, dal massimo investimento isometrico ricercato dalla versione di Bufalino: tutta in doppi settenari, rimati su due sole rime (-uto da -u(t)te; e -ore da -deur), in conformità con lo schema dell'originale. Mentre, nel mezzo, ci sono le altre quattro versioni poetiche, con le loro metriche che risultano insieme variamente liberate e rimisurate.

Tra queste, la più trasfigurante e ricreativa è forse quella diversamente isosillabica di De Nardis. Il quale – ricercando un massimo di acclimatemento nella nostra tradizione poetica e guardando in primis agli *Idilli* di Leopardi – opta per l'endecasillabo sciolto (misura non solo più breve, ma anche più libera e asimmetrica dello strutturatissimo *alexandrin*), estende la misura del testo (i versi passano da quindici a ventidue), riduce le partizioni strofiche (da cinque a una sola); e dà così vita a una forma nel complesso più liquida e travalicante, che discende di verso in verso anche con *enjambements* forti (quali sono, vv.1-2 «innamorato / della lotta», vv. 17-18, «corpo / irrigidito» e, vv. 21-22, «vuoi tu / trascinararmi»).

Mentre una più eccentrica e virtuosistica aderenza allo schema rimico dell'originale è nella versione di Muscetta – quasi tutta in doppi settenari regolari (fanno eccezione l'endecasillabo del v. 4 e gli alessandrini ipermetri dei vv. 3 e 6) –, che emula l'alternanza tra rime femminili e maschili dell'originale; e lo fa impiegando parole sdrucchiole (rilevate con grafie inusuali nel caso di *flàuti* e *bàita*) in corrispondenza delle otto occorrenze della rima A, e rime per lo più perfette in corrispondenza della sette occorrenze della rima B (alla sequenza *ardore* : *puore* : *amore* : *cuore* : *odore* segue la variazione finale con l'assonanza *corpo* : *tondo*).

Più libere le altre due versioni, che rinunciano entrambe sia all'isosillabismo sia alla riproposizione di schemi rimici regolari, ma con sensibili differenze. Perché, se Raboni ci offre una calibratissima compaginazione, sintetica e omorganica, di dodici alessandrini e tre endecasillabi (vv. 1, 12 e 14), tutti sostanzialmente regolari e ben scanditi, Rendina, invece, privilegia misure allungate e un passo più prosastico, presentandoci una sequenza di dodici alessandrini volentieri ipermetri, intervallata da tre versi di ulteriore eccedenza (i vv. 2, 10 e 15 oscillanti tra le 17 e le 15 sillabe).

Non stupisce poi constatare come le versioni che maggiormente si discostano dal dettato originale con libere interpretazioni e scarti vistosi siano quelle di Bufalino e Muscetta, ossia quelle che si sono poste le *contraintes* formali più rigide. Così, l'isometria di Bufalino comporta svariate zeppe (*obstacle* > *sasso acuto*; *maraudeur* > *predone astuto*; *un corps pris de roideur* > *rigide membra di scalatore*; *en sa rondeur* > *nel suo giro maggiore*; *chute* > *vortice muto*), l'interpolazione di un intero emistichio (*ma non domando aiuto*, senza dirette rispondenze nell'originale), condensazioni (*cœur sombre et boudeur* > *tristo cuore*), riduzione dei moduli perifrastici (*veux-tu m'emporter* > *Trascinami*) e una rilevata apocope di sapore poetico (*qual*). Mentre, in Muscetta, la ricerca delle sdrucchiole pare aver sollecitato variazioni eccentriche come l'alpeggiante *bàita* (comunque ben "avvallata" nel circostante immaginario di nevi e valanghe, e foneticamente non così lontana da *cahute*),

l'inasprito *decrepito* (da *vieux*), e, soprattutto, il sostanziale ripensamento del verso clausolare («Avalanche veux-tu m'emporter dans ta chute?»): che viene spezzato in due frasi, «O valanga, mi vuoi portare giù? Precipita»; con un'ultimo verbo monofrasale – *Precipita* – che risuona in forme assolute e ambigue, con statuto oscillante tra constatazione e richiesta.

Venendo a considerare altri aspetti linguistici, si noterà poi come, sul piano lessicale, i luoghi di diffrazione maggiore (e che maggiormente sollecitano la personalità dei traduttori) tendano a rivelarsi quelli in cui Baudelaire utilizza espressioni meno poetiche e più espressive. Per cui, da *fourbu* (la cui valenza di potenziale tecnicismo della veterinaria pare comunque inevitabilmente perdersi), ecco che si genera una serie di variazioni sinonimiche come *attrappito* (Sonzogno), *fiaccato* (De Nardis), *sfinito* (Rendina), *esausto* (Bufalino), *rattrato* (Muscetta) e *bolso* (Raboni). Da *boudeur*, ecco *imbronciato* (Sonzogno), *crucchiato* (De Nardis) *scontroso* (Rendina), *tristo* (Bufalino) e *ingrugnato* (Raboni). Da *cahute* sortiscono *casolare* (Sonzogno e De Nardis), *tugurio* (Rendina), *ricovero* (Bufalino), *tana* (Raboni) e la già citata *bàita* (Muscetta). Il sintagma *vieux cheval*, invece, è sì per i più un semplice *vecchio cavallo*, ma può anche immiserirsi in una *bolsa brenna* (in Bufalino, con esito allitterante) e in un *ronzino* (in Raboni). Ma si considerino anche altre accensioni espressive come l'icastico «*clangore degli ottoni*» di Raboni (da «*chants du cuivre*», qui valorizzato anche dal corto circuito rimico a cavallo dei versi 7-8, «...*amore. / Clangore...*») o il poetismo *orbe* (da *globe*) di Muscetta. Quest'ultimo poi nel contesto di un verso, il 13 («*Je contemple d'en haut le globe en sa rondeur*»), che pare racchiudere valenze ambigue e che certo – al di là della resa più letterale di Sonzogno («contemplo dall'alto il globo ne la sua rotondità») – ha sollecitato letture divaricate: tra accentuazione dell'afflato cosmico della visione, da una parte (De Nardis: «ed io contemplo il mondo / nella sferica ampiezza del suo giro»; Bufalino: «guardo dall'alto il globo nel suo giro maggiore»; Muscetta: «dall'alto io tutto l'orbe ho contemplato a tondo»), e una sua riduzione desublimante, se non ironica, dall'altra (Rendina: «contemplo dall'alto il globo nel suo girotondo»; Raboni: «vedo il mondo dall'alto, tondo, intiero!»).

Del resto, scelte ben differenziate si possono distinguere anche sul piano sintattico; come emerge in particolare considerando i tre casi forse più caratterizzati di De Nardis, Raboni e Rendina. Con De Nardis che fa un ampio ricorso non solo alle inarcature, ma anche a poetiche movimentazioni dell'ordine delle parole, per mezzo di inversioni, iperbati ed epifrasi, per lo più senza dirette sollecitazioni del francese («non vuole la Speranza | più cavalcarti»; «il tuo ardore | col suo sprone attizzava»; «fiaccato, vinto spirito»; «il crucchiato cuore | e cupo»). Mentre di tutt'altro tenore è il periodare di Raboni, che tende allo scorcio e alla sintesi (sintomatica la semplificazione sintattica e metaforica della relativa indiretta «*dont l'éperon attisait ton ardeur*» in «che ti dava di sprone»; e, analogamente, di «*dont le pied [...] bute*» in «che inciampi»); e questo anche attraverso una affinata strategia interpuntiva che – con l'autonomo ricorso al trattino

separatorio (v. 2), ai punti di sospensione (v. 3) e ai due punti (v. 13) – suggerisce esecuzioni più rallentate e riflesse. Qualcosa di simile, poi, si può dire anche per alcune soluzioni della versione di Rendina, là dove lo staccato e la secchezza paratattica si acquiscono (v. 4, «Inciampi a ogni ostacolo; sdraiati senza pudore!»). Ma qui, in Rendina, il dato saliente è un altro: e risiede nell'accentuata oralità, che si palesa sia in un'allocuzione dai toni più colloquiali ed esclamativi («autrefois amoureux de la lutte» > «un tempo la lotta *ti piaceva!*»), sia, soprattutto, nell'autonoma interpolazione di moduli interlocutivi («Vechio cavallo, *vedi?*») e interiettivi («*Eh*, la Speranza...»; «Valanga, *sù*, perché non mi travolgi nella tua rovina?»).

Si potrebbe continuare, ma non insistiamo oltre. Perché anche così, anche solo da questi rapidi spunti e raffronti, ci sembra emergano le potenzialità ermeneutiche (ed edonistiche) dell'analisi contrastiva: un esercizio critico che certo trova nelle versioni da Baudelaire – terreno fertile per nuovi innesti e per colture tradizionali – un campo d'applicazione (e di svago) privilegiato.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREA AFRIBO, *Caproni traduttore dei "Fiori del male"*, «Studi linguistici italiani», XXXV, 2, 2009, pp. 207-224.
- ERICH AUERBACH, *The Aesthetic Dignity of the "Fleurs du mal"*, «The Hopkins Review», IV, 1, 1950, pp. 207-224; poi ID., *Baudelaires «Fleurs du mal» und das Erhabene*, in ID., *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Verlag, Bern 1951, pp. 107-127; ora ID., «*Les Fleurs du mal*» di Baudelaire e il sublime, in ID., *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*, De Donato, Bari 1970, pp. 150-172.
- CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par CLAUDE PICHOS, 2 voll., Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1975.
- ID., *I fiori del male*, prefazione di Théophile Gauthier, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno, Sonzogno, Milano 1893.
- ID., *I fiori del male. Relitti. Supplemento ai Fiori del male*, a cura di Luigi De Nardis, saggio introduttivo di Erich Auerbach, Feltrinelli, Milano 1964.
- ID., *I fiori del male*, presentazione, commento e traduzione di Mario Bonfantini, Mursia, Milano 1974.
- ID., *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par CLAUDE PICHOS, vol. I, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1975.
- ID., *I fiori del male*, traduzione di Gesualdo Bufalino, Mondadori, Milano 1983.
- ID., *I fiori del male*, a cura di Carlo Muscetta, Laterza, Roma-Bari 1984.
- ID., *I fiori del male* [scelta di 30 testi], traduzione di Fernando Bandini, illustrazioni di Milton Glaser, prefazione di Jean Michel Folon, Nuages, Milano 1994.
- ID., *I Fiori del Male e tutte le poesie*, a cura di Massimo Colesanti, traduzione di Claudio Rendina, Newton & Compton, Roma 1998.
- ID., *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1999.

- ID., *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008.
- PIETRO BENZONI, *Versioni d'autore, in prosa e in versi. Lingua e stile delle traduzioni novecentesche*, Cesati, Firenze 2018.
- GIUSEPPE BERNADELLE, *Baudelaire nelle traduzioni italiane*, con un saggio di Davide Vago, EDUCatt, Milano 2015.
- FURIO BRUGNOLO, *Breve viaggio nell'alessandrino italiano*, in «AnticoModerno», 2, 1996, pp. 257-284.
- MICHEL CASSAGNE, *Versification et métrique de Baudelaire*, Slatkine Reprints, Genève 1972.
- BENOIT DE CORNULIER, *La versification des "Fleurs du Mal"*, in *L'Atelier de Baudelaire: "Les Fleurs du Mal". Édition diplomatique*, 4 voll., a cura di Claude Pichois e Jacques Dupont, Champion, Paris 2005, pp. 3545-3565.
- FRANCO FORTINI, *Su alcune versioni di "Il re di Tule"*, in ID., *Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 365-377.
- JACOPO GALAVOTTI, *Cosimo Ortosta e "I fiori del male"*, «Stilistica e metrica italiana», 19, 2019, pp. 247-277.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Confronti fra traduttori-poeti contemporanei (Sereni, Caproni, Luzi) [1989]*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 175-193.
- ID., *Caproni e Sereni: due versioni [1993]*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Einaudi, Torino 2000, pp. 220-238.
- GABRIELE MUCCHI, *Cinquanta poesie da "Les Fleurs du Mal"*, Einaudi, Torino 1979.
- GIORGIO ORELLI, *Su alcune versioni d'una poesia di Hölderlin*, in *Studi in onore di Leone Traverso*, «Studi Urbinati», XLV, 1-2, 1971, pp. 727-747.
- ANTONIO PRETE, *Nota del traduttore*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione e cura di Antonio Prete, Feltrinelli, Milano 2003, pp. 7-25.
- GIOVANNI RABONI, *L'arte della dissonanza*, in CHARLES BAUDELAIRE, *Opere*, a cura di Giovanni Raboni e Giuseppe Montesano, introduzione di Giovanni Macchia, Mondadori, Milano 1996, pp. XI-XLIX.
- ID., *Prefazione*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male e altre poesie*, traduzione di Giovanni Raboni, Einaudi, Torino 1999, pp. V-IX.
- MARIO RICHTER, *"Le goût du néant" di Baudelaire*, in *Baudelaire poeta e critico. Atti del VII convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese*, Pàtron, Bologna 1981, pp. 159-192 (poi in parte ripresa in ID., *Baudelaire "Les Fleurs du Mal". Lecture intégrale*, vol. I, Slatkine, Genève 2001, pp. 789-800).
- RICCARDO SONZOGNO, *Prefazione*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, prefazione di Théophile Gauthier, prima traduzione italiana in prosa di Riccardo Sonzogno, Sonzogno, Milano 1893, pp. 5-6.
- DIEGO VALERI, *Il Simbolismo francese. Da Nerval a de Régnier*, Liviana, Padova 1954.
- RODOLFO ZUCCO, *Bandini traduttore di Baudelaire*, «Poetiches», VII, 1, 2005, pp. 65-94.



Share alike 4.0 International License

LA CIVETTA DI GIOVANNI PASCOLI

Sergio Bozzola

Università degli Studi di Padova

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0822-8080>

ABSTRACT IT

Il saggio propone un'analisi stilistica della poesia *La civetta* di Giovanni Pascoli. L'analisi affronta distintamente le diverse componenti del testo e individua innanzitutto la compresenza di una parte narrativa e di una parte commentativa, e segue la costruzione del senso complessivo nell'articolarsi di queste due parti in relazione alle strutture sintattiche e testuali. L'analisi affronta poi l'assetto linguistico e figurale del testo segnalando l'utilizzo di una retorica che si basa sulla ripetizione (chiasmo e anafora in primo luogo), ma anche sulla disseminazione analogica. Progressivamente viene così ridotta la componente realistica e descrittiva del testo in favore di una maggiore presenza della componente simbolica e allegorica.

PAROLE CHIAVE

Giovanni Pascoli; *La civetta*; Stile; Lingua; Sintassi; Lessico.

TITLE

La civetta by Giovanni Pascoli.

ABSTRACT ENG

The essay offers a stylistic analysis of the poem *La civetta* by Giovanni Pascoli. First, the co-presence of a narrative part and a commentary part is identified. An attempt is then made to identify the overall meaning of the text by studying the syntactic and textual structures. The analysis also addresses the rhetorical set-up of the text by pointing out the use of rhetoric that relies on repetition (chiasmus and anaphora primarily), but also on analogical dissemination. Progressively, the realistic and descriptive component of the text is thus reduced in favor of a greater presence of the symbolic and allegorical component.

KEYWORDS

Giovanni Pascoli; *La civetta*; Style; Language; Syntax; Vocabulary.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Sergio Bozzola insegna Storia della lingua italiana all'Università di Padova. Si è occupato della tradizione della prosa letteraria italiana fra Cinque e Seicento, della metrica e dello stile di poeti e scrittori classici e contemporanei (Dante, Petrarca, Caproni, Montale, Calvino). Gli ultimi lavori pubblicati sono *La lirica. Dalle origini a Leopardi* (il Mulino, 2012); *Tra un'ora la nostra sorte. Le ultime lettere dei condannati a morte della Resistenza* (Carocci, 2013); *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento* (Cesati, 2016). Con Chiara De Caprio ha dedicato un volume a Calvino: *Forme e figure della saggistica di Calvino* (Salerno, 2021).

Stavano neri al lume della luna
gli erti cipressi, guglie di basalto,
quando tra l'ombre svolò rapida una
ombra dall'alto:

5 orma sognata d'un volar di piume,
orma d'un soffio molle di velluto,
che passò l'ombre e scivolò nel lume
pallido e muto;

10 ed i cipressi sul deserto lido
stavano come un nero colonnato,
rigidi, ognuno con tra i rami un nido
addormentato.

15 E sopra tanta vita addormentata
dentro i cipressi, in mezzo la brughiera,
sonare, ecco, una stridula risata
di fattucchiera:

20 una minaccia stridula seguita,
forse, da brevi pigolii sommessi,
dal palpitar di tutta quella vita
dentro i cipressi.

Morte, che passi per il ciel profondo,
passi con ali molli come fiato,
con gli occhi aperti sopra il triste mondo
addormentato;

25 Morte, lo squillo acuto del tuo riso
unico muove l'ombra che ci occulta
silenziosa, e, desta all'improvviso
squillo, sussulta;

30 e quando taci, e par che tutto dorma
nel cipresseto, trema ancora il nido
d'ogni vivente: ancor, nell'aria, l'orma
c'è del tuo grido.

1. A ben vedere, *La civetta* racconta un avvenimento consueto in un contesto di vita di campagna e dunque normale, “realistico” quanto molti altri dei quadretti campestri delle *Myricae* (nelle quali si ara, si semina, si zappa, si sentono le voci dell’avifauna, si dicono i lavori di lavandaie e giochi di bambini nel casale, di donne mature e giovani ragazze, e così via): di notte, la civetta vola passando tra i cipressi, e il suo verso sveglia e spaventa gli uccellini nei nidi, per i quali essa rappresenta una minaccia (str. I-V). A seguire, tuttavia, l’ordinarietà della scena si risolve nel commento conturbato che attribuisce a quel passaggio un valore simbolico esteso ad «ogni vivente» (v. 31; str. VI-VIII): la civetta è

la «Morte» (maiuscola nel testo, v. 25) che passa minacciosa e turba il silenzio protetto dell'intimità domestica, lasciando dietro a sé uno strascico di inquietudine.

2. Le due parti che ne vengono così marcate si sovrappongono, seguendo la linea della sintassi, ai «tre anelli» indicati da Nava e poi ripresi da Lavezzi,¹ poiché le pause di fine periodo contrassegnano la fine della terza strofa, quindi della quinta, oltre che di quella conclusiva. La partizione sintattica attribuisce all'intero testo una forma speculare di 3 più 2 più 3 strofe, i due modelli discorsivi individuati la ripartiscono asimmetricamente in 5 più tre strofe, in una sorta di *overlap* del racconto sulle pause della sintassi. Proveremo ad individuare, a seguire, gli strumenti formali del complesso congegno testuale che nasce da questa combinazione di "parti" sintattiche (str. I-III, IV-V, VI-VIII) e "piani discorsivi" (la narrazione di I-V, il commento di VI-VIII).

Da una parte è l'inevitabile rete di riprese che si allunga sull'intero testo, manifestazione di superficie della relazione semantica instaurata tra narrazione e commento (che implica per definizione che il commento riprenda gli oggetti narrati). Fra le molte ripetizioni a vario livello evidenti o nascoste (per le quali rimandiamo ai due commenti citati),² assumono un rilievo strutturale quelle che stringono le due estremità della poesia (parti I e III):

3 *ombre*, 4 *ombra* (parte I) → 26 *ombra* (parte III);
5, 6 *orma* (parte I) → 31 *orma* (parte III);

e quelle che, come un refe che intreccia e tiene insieme il tessuto dell'intero testo, attraversano tutte e tre le partizioni:

2, 9 *cipressi* (parte I) → 14, 20 *cipressi* (parte II) → 30 *cipresseto* (parte III); 11-12 nido | *addormentato* (parte I) → 13 vita *addormentata* (parte II) → 29 par che tutto *dorma* (parte III);

Dall'altra parte è la presenza di tiranti ben più tesi che stringono fra di sé le singole parti, fortemente caratterizzate da una studiata retorica della *repetitio*. Ecco infatti, nella prima parte, la «ripetizione pressoché letterale, ma con inversione chiasmica»³ dell'inizio della prima strofa nella terza: vv. 1-2 «stavano [...] | gli erti cipressi» - vv. 9-10 «ed i cipressi [...] | stavano» - a stringere dunque la prima parte nelle sue estremità. E nella

¹ GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno, Roma 1991, p. 84; GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Mondadori, Milano 2015, p. 213.

² Ma cfr. anche GIUSEPPE NAVA, *Storia di "Myricae"*, in GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Sansoni, Firenze 1974, p. LXXIII.

³ GIOVANNI PASCOLI, *Myricae* (Nava), cit., p. 85.

seconda parte, la figura inversa che invece vincola, e ancora in ordine chiasmico, fine della quarta e inizio della quinta strofa, come in un lascia e prendi: v. 15 «una stridula risata» - v. 17 «una minaccia stridula». Per finire nella parte III con l'anafora di «Morte» (vv. 21 e 25), che scandisce un'ampia inarcatura sintattica che scavalca, come in nessun altro punto del testo, la partizione strofica.

3. A differenziare, e vorrei dire proprio differenziare nel tono, il piano della narrazione dal commento, stanno dunque due modelli formali opposti, la geometria chiusa del chiasmo (narrazione; parti I e II); la linea continua e aperta dell'anafora (commento; parte III); modelli che oppongono l'immobilità minacciosa al movimento, l'energia potenziale (la «minaccia») all'energia cinetica («Morte, che passi»). Lo scarto tra i due piani è inoltre nei tempi verbali, che sono appunto narrativi nella prima sezione: 1, 10 «stavano», 3 «svolò», 7 «passò», «scivolò»;⁴ coniugati al presente a-temporale nel commento, ad indicare situazioni e processi di ogni tempo e di tutti: 21 «passi», 26 «muove», 28 «sus-sulta», 29 «dorma», 30 «trema», 32 «c'è». Si costituisce qui dunque quell'opposizione tra due modelli discorsivi differenti, quella «doppia articolazione del discorso» retoricamente risolta nella «narrazione» e nell'«allocuzione» («Morte... Morte... Morte...»), individuata da Soldani come tratto ricorsivo della poesia pascoliana.⁵

La narrazione e il commento/allocuzione si oppongono inoltre come la concretezza sensoriale si oppone all'astrazione concettuale. Nella parte I prevale il lessico della percezione visiva:

1 *neri*; 1, 7 *lume*; 2 *erti*, *guglie di basalto*; 4 *ombra*; 10 *nero colonnato*;

visibilità potenziata dal verbo sotto *ictus* di prima che apre il testo e che viene ripreso, ancora in posizione iniziale, al v. 10: «stavano»; verbo che valorizza semanticamente «l'icasticità» dell'accezione dell'omologo latino (es. Or. *Carmina*, 1, 9, 1 *vides ut alta stet nive candidum Soracte*),⁶ propria già dei versi latini di Pascoli, a restituire il profilo nero dei cipressi che si stagliano contro lo sfondo grigio-argento della luce lunare. Mentre nella seconda parte è valorizzata la percezione acustica:

15 *sonare*; 15, 17 *stridula*; 18 *pigolii*;

⁴ Al v. 15 la temporalità non è marcata, in virtù dell'infinito narrativo di 15 «sonare, ecco», che tuttavia viene ancorato al tempo del racconto proprio dall'avverbio presentativo «ecco».

⁵ ARNALDO SOLDANI, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei "Canti di Castelvecchio"*, in ID., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Carocci, Roma 2010, p. 186.

⁶ Cfr. ALFONSO TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, a cura di Patrizia Paradisi, Pàtron, Bologna 2006 (ed. or. Le Monnier, Firenze 1971), p. 106.

cui contribuisce la ripetizione del verbo chiave «stridere», che amplifica nella forma sonora il significato, e proprio per questo valorizza sulla stessa linea fonosimbolica i nessi di occlusiva più liquida e le sibilanti del co-testo: «SoPRa, denTRo, BRughiera, BRevi; ciPReSSi, Sonare, Seguita, SommeSSi». Al commento è riservato il piano astratto della *meditatio mortis*, nel quale oggetti e percezioni divengono parte di considerazioni sulla ricaduta di quel passaggio nella vita riparata del nido; e l'«ombra» (v. 26), se al v. 4 designava il passaggio notturno del rapace al lume della luna, ora è allegoria dello spazio domestico minacciato dalla Morte («l'ombra che ci occulta | silenziosa»); il piano riflesso del discorso giustifica infine la comparsa dell'unico attributo psicologico dell'intera poesia, «triste» (v. 23).

4. Si delinea in tal modo una dinamica delle forme che corrisponde ad una progressione del senso. La straordinaria tenuta verticale del testo si può verificare all'esame delle catene anaforiche, che oppongono gli oggetti-scenario, uguali a sé stessi da inizio a fine testo, alle isotopie dinamiche cui è affidato lo sviluppo del discorso. Da una parte lo “sfondo” della luna e dei cipressi; dall'altra i protagonisti, la civetta (il suo volo) e il nido. La luna compare solo nella parte I (dunque solo nella narrazione), come luce di scena (la luna è la luce che promana): si veda al v. 1 «lume della luna», con messa in rilievo a soggetto sintattico del dato percettivo, cui è subordinato come complemento l'agente;⁷ e infatti nella seconda occorrenza ne rimane solo la metonimia ulteriormente caratterizzata nella sua sfumatura cromatica e nell'alone di silenzio di cui è soffusa: 7-8 «lume | pallido e muto». I cipressi sono presenti nelle tre parti e dunque scorrono dalla narrazione al commento. Ma nella narrazione ne viene valorizzato l'impatto visivo (lo si è visto): 2 «erti cipressi, guglie di basalto», 9-10 «cipressi [...] stavano», 10 «nero colonnato», 11 «rigidi»; nel commento sono circoscritti entro la neutralità referenziale del nome collettivo «cipresseto» (v. 30): lo slittamento lessicale è un ulteriore segno del passaggio da una narrazione porosa a tutte le sollecitazioni percettive ad un commento orientato all'astrazione della sintesi.

Quanto a quelli che potremmo indicare come i due antagonisti della scena, prendiamo dapprima la civetta e la costellazione delle sue estensioni analogiche. La catena anaforica che se ne evince nella parte I muove verso una progressiva, straordinaria iperindeterminazione dell'oggetto, confondendo sempre di più le linee della sua forma oggettiva nell'insieme sfumato e vieppiù indistinto delle impressioni che suscita. Mai nominata nel testo, la civetta viene individuata prima metonimicamente nell'«ombra» che «svola» (vv. 3-4; effetto visivo per la causa). Quindi l'ombra scorre per paronomasia

⁷ GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 242-243. Sulla possibile fonte del sintagma cfr. par. 6. Sull'«impressionismo linguistico» del Pascoli latino, vedi le acute osservazioni di ALFONSO TRAINA, *Il latino del Pascoli*, cit., pp. 116-117.

nell'«orma» (v. 5), che sfuma l'oggetto nella sua traccia:⁸ metonimia di una metonimia, potremmo dire, immediatamente spostata nel dominio del sogno (v. 5 «orma sognata») e dunque compromessa nella sua oggettività di evento. Quell'«orma», inoltre, a rendere il volo del rapace notturno (silenzioso, e dunque percepibile quasi solo nello spostamento d'aria che determina), viene nuovamente caratterizzata al v. 6 con predicati che dematerializzano e fanno evaporare l'oggetto nella sinestesia: l'orma è «d'un soffio, molle» come il «velluto».⁹ Si compie così, tra il v. 3 e il v. 6, la dissoluzione dell'oggetto nell'incertezza e nell'indeterminatezza della sua percezione, la sua «scorporazione»¹⁰ tra coscienza e sogno.

Nella parte II, trascorrendo dalla vista all'udito, la percezione acustica del passaggio della civetta si precisa in due tempi: dapprima suono improvviso e cacofonico, associato alle superstizioni popolari legate alla figura di malaugurio della strega:¹¹ vv. 15-16 «stridula risata | di fattucchiera»; immediatamente dopo esplicitato come avvenimento infausto nella «minaccia», che rimane «stridula» (v. 17), con l'acquisto espressivo di una parola astratta («minaccia») che prepara il prossimo passaggio al commento. Nella sua ultima sembianza linguistica, la civetta diviene, da animale notturno inquietante e infausto, allegoria della morte, e il lessico che ne significa il verso è sigillato da un umanissimo «grido» (31-32 «l'orma | c'è del tuo g.»).

L'isotopia del nido si sviluppa coerentemente alla vicenda della civetta, poiché (come si notava) vi è diegeticamente correlata. E come la civetta, il nido è inizialmente assunto nel testo in quanto tale, luogo presumibile d'una nidata di cui non si fa menzione diretta nel testo. Dapprima il nido è «addormentato» (v. 12; parte I), e parte di «tanta vita addormentata» (v. 13; parte II); poi il passaggio della civetta suscita «breve pigolii sommessi» (v. 18; parte II), dunque risveglia i piccoli che immaginiamo spaventati dalla mi-

⁸ La progressione è corroborata *in extremis* nella correzione che interviene tra la quarta e la quinta edizione delle *Myricae*: «ombra da l'alto» → «orma da l'alto» (PASCOLI, *Myricae* [ed. critica Nava], cit., p. 71, app.): la correzione rende coerente la progressione di cui si va discorrendo da un dato visivo ad un dato percettivo più sfumato, nella serie: «ombra» (v. 3) → «ombra dall'alto» (v. 4) → «orma sognata» (v. 5).

⁹ Su *soffio*, cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in ID., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Garzanti, Milano 1989, p. 168, dove la voce è compresa fra le parole che designano «l'espressione che non raggiunge mai, o raggiunge a fatica, l'esplicito, o rientra nel silenzio, s'arresta al rumore fiavole, alle voci che non hanno suono, che ce l'hanno al limite della percettibilità».

¹⁰ ALFONSO TRAINA, *Il latino di Pascoli* cit., p. 98.

¹¹ Nava rimanda a sua volta all'*Ornitologia* di Savi, nella quale è menzionata la superstizione popolare: cfr. GIOVANNI PASCOLI, *Myricae* (Nava), cit., p. 84. È notevole che in quel medesimo contesto vi sia la descrizione generica degli uccelli di rapina che «ai crepuscoli, *al lume della luna* [...] ci vedono chiaramente» (p. 68 dell'ed. cit., c.vo mio).

naccia. Nel passaggio al commento, così come l'ombra diviene metafora dello spazio domestico protetto (v. sopra), e la civetta allegoria della Morte, il nido cessa di significare sé stesso e diviene figura della casa «d'ogni vivente» (v. 31).

5. La dissolvenza della narrazione nel commento, della vicenda della civetta e del nido nell'incombenza della morte sulla vita, è per così dire fluidificata dall'occultamento sistematico degli oggetti a favore delle loro impronte, delle loro tracce sensibili (non la civetta, ma la sua ombra-orma; non gli uccellini, ma i loro pigolii e il nido che li contiene): proprio perché indeboliti nella loro consistenza di *realia*, quegli oggetti, in virtù del *tertium* che condividono con la Morte (il passaggio silenzioso e dunque proditorio; la minaccia e la paura), consentono il transito testuale all'allegoria. Ora, tale processo di sottrazione della causa a favore dell'effetto, dell'oggetto per le sue manifestazioni, è documentato dagli abbozzi, risultato di un lavoro sistematico di implicitazione che è una delle linee costanti dell'elaborazione delle *Myricae* e che dunque trova in questa sede una sua specifica funzione coesiva.¹²

5.1. Seguiamo fra le carte dapprima gli oggetti di sfondo, la luna e i cipressi.¹³ La loro valorizzazione visiva nel testo definitivo viene conquistata, fra abbozzi in prosa e scartafacci versificati, in modo progressivo. Innanzitutto nella dinamica reciproca di primo e secondo piano, specialmente nell'elaborazione della parte I. In CP 246 c. 16 r. la luna è destinataria di un vocativo, i cipressi ne sono il contesto:

246 c. 16 r. più bianca m'eri tra i cipressi, o luna | quasi in un tempio a guglie di
basalto;

nel *verso* della carta successiva, in prosa, lo scenario mantiene le stesse priorità: «La luna pende tra i cipressi»; alla r. 18 una prima inversione visiva: «I cipressi stanno ritti sotto la luna»; ma l'assetto rimane tale e quale negli abbozzi di c. 20 r. «Bianca [poi "candida"] pendì tra i cipressi, o luna | come in un tempio» ecc.; e così ancora in CP 35 (con altre varianti non pertinenti); finché in CP 36 si invertono, dal punto di vista visivo, le posizioni degli uni e dell'altra: «Stanno i cipressi al lume della luna». E per la prima volta la luna scade a predicato di «lume» («lume della luna», e non «luna candida|bianca»), con ciò assumendo la sua funzione di luce di sfondo, dismettendo quella di interlocutrice

¹² Cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Un'introduzione a "Myricae"*, in ID., *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 1987, p. 94 (ed. or. in GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-70): «Tutto il movimento correttorio tende a conservare e implicitare (cioè anche in-determinare)».

¹³ I riferimenti rimandano sempre a GIOVANNI PASCOLI, *Myricae* (ed. critica Nava), cit., t. II e al sistema di sigle ivi adottato. Indichiamo con barra verticale l'a capo nel ms., doppia barra verticale l'a capo con riga vuota intermessa.

leopardiana del soggetto, potenziando il piano visivo dei cipressi che si stagliano su quello sfondo. Ed è infatti in questa stessa carta che essi conquistano per la prima volta un attributo coloristico (i cipressi stanno «neri»), per quanto immediatamente cancellato a favore di «rigidi»; mentre la luna perde il proprio («bianca | candida»). Se ora seguiamo nelle carte i cipressi nella sequenza ordinata delle successive riscritture, si potrà prendere atto che, parallelamente a questo spostamento, essi sono sempre più valorizzati visivamente, sagome nere contro lo sfondo del lume della luna (che diviene presto non più bianco ma, dal CP 37, «pallido e muto»¹⁴):

CP 246 c. 16 r. (cit.) *tra i cipressi* → CP 36 *stanno i cipressi* → CP 37 *Stavano neri al lume de la luna | li erti cipressi*:

l'ultima variante corrisponde al verso definitivo della prima edizione, e pone impressionisticamente in primo piano, con l'aggettivo in funzione predicativa, la qualità visiva, mentre sposta rematicamente a destra i cipressi potenziando l'impatto stentoreo del verbo «stavano» (di cui sopra): «Alla visione lineata delle sostanze succede un effetto cromatico e luministico entro quella che nel linguaggio figurativo sarebbe l'«*impression*»». ¹⁵

5.2. L'oggetto tematico primario della poesia compare solo negli abbozzi in prosa, mai in quelli versificati. E infatti, se è fondata l'ipotesi di Nava che l'appunto sul foglietto CP 98 sia un primissimo frammento della poesia risalente al 1890, ebbene, quel frammento da subito indica la sensazione visiva e quasi tattile del passaggio del rapace, non il rapace stesso: «Più | | su cui passò [→ sfiorò] | orma». Il quaderno CP 246, c. 17 v. reca un abbozzo in prosa versificata¹⁶, nella quale dopo la menzione di un'«ombra di volo», viene esplicitato quasi come in una glossa: «È la civetta». Così ancora a c. 20 v. – dopo una prima ipotesi versificata della prima strofa – e in CP 35; mentre nel passaggio cruciale (lo si è visto) di CP 36 la menzione del rapace viene a cadere, e diventa per la prima volta il titolo della poesia in CP 37, nel quale il testo si avvicina alla versione definitiva. Gli abbozzi in prosa, gli appunti preparatorî, indicano l'agente a modo quasi di spiegazione; nel momento in cui Pascoli costruisce il testo nella sua forma poetica propria (gli endecasillabi più il quinario delle saffiche), ne rimangono solo gli effetti del volo e del verso sinistro. La prosa spiega, esplicita le cause, allinea i dettagli; i versi rappresentano, descrivono gli effetti, rastremando il testo a favore degli elementi essenziali. L'una è «la

¹⁴ Mutuando il secondo aggettivo, per enallage, dal foglio 36, in cui «muto» era il volo della civetta e non il lume: «volar di piume | morbido, muto».

¹⁵ GIANFRANCO CONTINI, *Sulla trasformazione dell'«Après-midi d'un faune»*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, cit., p. 59.

¹⁶ Definirei così i casi in cui l'abbozzo simula gli a capo della versificazione, ma non risultano veri e propri versi dal punto di vista ritmico e sillabico.

spiegazione della poesia», gli altri «la poesia», secondo un appunto quasi stizzito che Pascoli lascia negli scartafacci dell'*Assiuolo*.¹⁷

5.3. Contestualmente sono aboliti dal testo altri personaggi di scena, ma ne sono nuovamente conservate le tracce sensibili ed emotive. L'abbozzo in prosa versificata che rende esplicita la presenza della civetta ne mette allo scoperto anche gli antagonisti:

È la civetta dal volo muto [...] | | [...] triste visione: in ogni cipresso | è un nido di cardellini, | in ogni nido trema ora un | cuore di madre. | | A me par quasi di sentire i palpiti | di quei piccoli cuori: | [...] nido che è costato molte fatiche. | La felicità era grande (CP 246 c. 17 v.).

Nell'elaborazione «madre» e «cardellini» verranno meno. Gli uccellini sfumano progressivamente negli scartafacci residuando alla fine del processo nell'identificazione con il «nido»: CP 35 «un nido | di cardellini» → CP 36 ancora «un nido di cardellino» → CP 37, scompare l'uccellino e rimane «un nido | tra i rami | addormentato» e subito dopo «tanta vita addormentata». Lo stesso ms. acquisisce in una seconda minuta i «pigolii sommessi», e la smaterializzazione dell'agente nelle sue metonimie è così compiuta.

Così è della «madre». Cui è inizialmente attribuito nella versione in prosa il cuore tremante («trema... un cuore di madre»). Ma questa madre trepida è già cancellata nella seconda minuta di CP 37, in cui restano solo (s'è visto) i pigolii dei suoi piccoli, con una proiezione del suo tremito a «tutta quella vita | dentro i cipressi», così ricompreso in un sintagma generico che già sta cominciando a far transitare il testo dal particolare dell'avvenimento narrato al generale della vita e dei viventi. La transizione si compie nella terza minuta di CP 37 che abbozza per la prima volta la conclusione della poesia, là dove «trema ancora il nido | d'ogni vivente».

5.4. Concorrono a questa riduzione della quota realistico-descrittiva del testo a favore della sua torsione simbolico-allegorica altri aspetti minuti della sua elaborazione, che rispondono ad una tendenza generale all'abolizione o riduzione dei dettagli estranei alla dinamica centrale dell'avvenimento e del commento. Tra gli oggetti di scena, ad esempio, la «terra» e il «prato», con le relative qualificazioni: da CP 246 16. r. «più verde, o terra» (in parallelismo con «più bianca m'eri... o luna» dello stesso abbozzo) a 17 v., in cui la terra diviene «la prateria» che «biancheggia» (riflesso cromatico della luce lunare), con una prima semplificazione grazie alla cancellazione del dettaglio cromatico superfluo del «verde»; a 20 v. dello stesso ms. rientra il «bianco prato», poi «chiaro» (CP 35) per ridurre il riferimento ridondante alla luce lunare (che rimane ad aprire il testo: «Bianca pendevi tra i cipressi o luna»); finché da CP. 36 «prato» o «terra» scompaiono definitivamente. Il colore della luce lunare verrà recuperato nella fase successiva testimoniata

¹⁷ PASCOLI, *Myrica* (ed. critica Nava), cit., p. 452.

da CP 37, ma arricchito semanticamente in quanto non più «bianco» o «chiaro» ma allusivamente «pallido» («lume | pallido e muto», come nel testo definitivo, vv. 7-8), a corroborare ancora una volta, nell'acquisita connotazione psicologica e luttuosa dell'aggettivo, il transito verso la parte commentativa del testo.

6. La dinamica, dunque, del testo è il risultato di una complessa elaborazione che potremmo ricondurre genericamente alla dialettica di determinato e indeterminato, di cui nella celebre interpretazione continiana del linguaggio di Pascoli.¹⁸ Il determinato sembra dissolversi nella progressione di cui abbiamo detto sopra (par. 4), messa bene in evidenza dall'elaborazione del testo (par. 5), elaborazione definita per questo una «correzione di rotta» da Giovanardi: «I contorni della descrizione, dapprima nettissimi [negli abbozzi], si fanno qui [nel testo finale della *Civetta*] più sfumati e confusi, in una tendenza all'indeterminato e all'impalpabile come incarnata nel dittico *orma-ombra*».¹⁹ Ma quelle immagini, quella concentrazione straordinaria di analogie tra metonimiche, sinestetiche e metaforiche, che caratterizza il piano della narrazione e in particolare le prime tre strofe, ha la precisa finalità di “determinare” il volo della civetta, restituendone realisticamente (e quasi, diremmo, farne immaginare al lettore) la percezione del passaggio. Al punto che se ne trova una fonte addirittura lessicale nell'*Ornitologia toscana* di Paolo Savi, cui rinviano Nava e Lavezzi per documentare il riferimento scientifico di quella descrizione. Allargando appena i confini delle parti di testo ivi citate si sorprende, nella descrizione del volo delle civette, l'osservazione che il loro ridottissimo impatto sonoro dipende dal fatto che «la natura rivestì tutte le penne remiganti delle Strigi di una sottile peluria, di *un delicato velluto*, che smussa l'urto dell'aria, ed impedisce qualunque romore» (c.vo mio).²⁰ La convergenza lessicale che abbiamo messo in rilievo con il corsivo conferma il valore *in primis* descrittivo dell'immagine del velluto,²¹ tecnico e non sfumato, che congiuntamente allo slittamento paronomastico e metaforico di «ombra» in «orma», e alla sua qualificazione con l'immagine del «soffio molle», restituisce l'impressione del

¹⁸ GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, cit., p. 240 e *passim*.

¹⁹ STEFANO GIOVANARDI, “*Myrica*” di Giovanni Pascoli, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, Einaudi, Torino 2007 (ed. or. ivi, 1995), p. 716.

²⁰ PAOLO SAVI, *Ornitologia toscana ossia descrizione e storia degli uccelli che trovansi nella Toscana con l'aggiunta delle descrizioni di tutti gli altri proprj al rimanente d'Italia*, Tipografia Nistri, Pisa 1827, t. I, p. 68.

²¹ Prima, dunque, dell'«effetto di morbidezza luttuosa» indicato in GIOVANNI PASCOLI, *Myrica* (Nava), cit., p. 86 n.

passaggio del rapace quasi piuttosto tattile (lo spostamento d'aria) che acustica, e comunque sempre solo intravista nella semioscurità della notte lunare («ombra»)²². Se è mai lecito un appello all'esperienza, direi che solo chi ha potuto sperimentare di persona il volo della civetta può davvero comprendere fino in fondo la straordinaria efficacia rappresentativa di questi versi.

La modulazione della narrazione nel commento, si notava, viene sostenuta dalla progressiva riduzione dei *realia* a favore delle loro tracce, riduzione che consente, liberando in un certo senso il testo dal loro peso, lo stacco del commento e il passaggio dal simbolo all'allegoria.²³ Ma certo, la geometria di questa separazione non rende giustizia ad un testo che prima anticipa per via allusiva e connotativa l'allegoria, poi conserva e protrae i segnali impliciti e sottotesto che la anticipavano nella sua rete di ripetizioni (par. 2). Le figure sostitutive della civetta, e specialmente la menzione del suo verso, non sono certamente confinabili nella lettera del loro primo significato (il suono stridulo che viene descritto anche da Savi) cui rimanda il piano della descrizione, e già suggeriscono il tema luttuoso; quella «minaccia stridula» (v. 17) già sembra incombere su «ogni vivente» (v. 31), in virtù proprio della dissimulazione dei cardellini e della loro madre in «tutta quella vita» (v. 19). Ma c'è di più. Perché proprio l'irrompere del verso della civetta nella parte narrativa apre una fenditura, vera e propria faglia sul rimosso: in una poesia interamente costituita da endecasillabi a base giambica (con *ictus* di quarta ed eventualmente sesta e ottava, con una notevole ricorrenza dell'*ictus* di prima), perfettamente armonizzati con i quinari che chiudono ciascuna saffica, prorompe l'unico verso sincopato con contraccento in seconda e terza sede, «sonare, ecco, una stridula risata». Il perturbante, quel «grido», come sarà rinominato nell'ultima parola della poesia, smaglia la compatta tramatura ritmica degli endecasillabi come l'irrompere di un sintomo. Ecco dunque come il descrittivismo proverbialmente determinato e realistico è mazzato dall'indeterminato,

²² In questo senso, GIUSEPPE NAVA, *Storia di Myrica*, cit., p. LXXIII discorre a mio avviso impropriamente di «morbidezza luttuosa» cit., a proposito delle sensazioni tattili in margine alla rappresentazione del volo nell'elaborazione del testo: quelle figure sono un formidabile strumento *in primis* descrittivo, a restituire la straordinaria levità e quasi impercettibilità del volo notturno delle strigi.

²³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Antologia pascoliana*, Carocci, Roma 2014, p. 10: «[...] il suo sempre presente *simbolismo* [...], conservi questo la sua polivalenza e ambiguità o coesista con ciò che dobbiamo pur chiamare *allegorismo*» (c.vi nel testo); ma cfr. *contra* STEFANO GIOVANARDI, «Myrica» di Giovanni Pascoli, cit., p. 716: «La poesia non sopporta una lettura allegorica»; rimane tuttavia che il piano del commento rappresenta una traduzione puntuale e univoca dell'oggetto nel suo significato secondo, privo di ambiguità e plusvalenze e inserito in una struttura narrativa, secondo un'accezione di *allegoria* scaricata del suo spessore storico e contrapposta all'evasività, allusività e polivalenza del *simbolo* (cfr. GIAN LUIGI BECCARIA, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 1996 [ed. or. ivi, 1994], s.vv. «allegoria» e «simbolo»); anche il tasso di convenzionalità della raffigurazione (proprio dell'allegoria nelle sue espressioni storiche) trova conferma in questa sua declinazione moderna, sulla scia delle credenze popolari che associavano la civetta alla morte, ben note all'autore e documentate nei commenti citati: v. ad es. GIOVANNI PASCOLI, *Myrica* (Nava), cit., p. 84.

da cui non è forse mai veramente distinguibile. Mai come in questo caso il linguaggio di Pascoli si sottrae ai perimetri troppo stretti delle nostre formule critiche.

BIBLIOGRAFIA

- GIAN LUIGI BECCARIA, *Polivalenza e dissolvenza del linguaggio poetico: Giovanni Pascoli*, in ID., *Le forme della lontananza. La variazione e l'identico nella letteratura colta e popolare. Poesia del Novecento, fiaba, canto, romanzo*, Garzanti, Milano 1989, pp. 163-179.
- ID. (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 1996 (ed. or. ivi, 2004).
- GIANFRANCO CONTINI, *Il linguaggio di Pascoli*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 219-245.
- ID., *Sulla trasformazione dell' "Après-midi d'un faune"*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 53-67.
- STEFANO GIOVANARDI, *"Myricae" di Giovanni Pascoli*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le opere 1870-1900*, Einaudi, Torino 2007 (ed. or. ivi, 1995), pp. 699-732.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Un'introduzione a "Myricae"*, in *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 1987, pp. 69-120 (ed. or. in GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-70).
- ID., *Antologia pascoliana*, Carocci, Roma 2014.
- GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, edizione critica a cura di Giuseppe Nava, Sansoni, Firenze 1974.
- ID., *Myricae*, a cura di Giuseppe Nava, Salerno, Roma 1991.
- ID., *Myricae*, a cura di Gianfranca Lavezzi, Mondadori, Milano 2015.
- PAOLO SAVI, *Ornitologia toscana ossia descrizione e storia degli uccelli che trovansi nella Toscana con l'aggiunta delle descrizioni di tutti gli altri proprj al rimanente d'Italia*, Tipografia Nistri, Pisa 1827.
- ARNALDO SOLDANI, *Narrazione e dialogo: la messa in scena dei "Canti di Castelvecchio"*, in ID., *Le voci nella poesia. Sette capitoli sulle forme discorsive*, Carocci, Roma 2010, pp. 177-207.
- ALFONSO TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, a cura di Patrizia Paradisi, Pàtron, Bologna 2006 (ed. or. Le Monnier, Firenze 1971).



Share alike 4.0 International License

TEATRO E CINEMA NEI *PROCESSI VERBALI* DI FEDERICO DE ROBERTO

Giovanni Maffei

Università degli Studi di Napoli “Federico II”
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3828-4240>

ABSTRACT IT

Un’analisi di *Processi verbali* di Federico De Roberto, condotta con l’ausilio di strumenti narratologici e di teoria del cinema, e volta a illustrare gli accorgimenti adoperati dall’autore per conferire a queste sue novelle una qualità eminentemente *mostrativa*. Ciò avviene in alcuni casi avvicinando la struttura del testo a quella di una scrittura per il teatro. Ma altre novelle si interpretano meglio confrontandone i procedimenti con le tecniche del cinema, che pure all’epoca (1890) non esisteva ancora. Si tratta di novelle fatte di momenti distinti, ambientati in luoghi diversi e concatenati per nessi dissimulati che fanno pensare al “montaggio invisibile” dei film; dove le scene, e le transizioni diegetiche tra le scene, sono tenute insieme dalla persistenza, nella finestra narrativa, di un personaggio-riflettore che lega in una continuità costruita i luoghi e i tempi del racconto, e al cui vedere e percezioni partecipiamo, leggendo, immersivamente.

PAROLE CHIAVE

Federico De Roberto; Teatro; Cinema; Finestre narrative; Personaggio-riflettore.

TITLE

Theater and cinema in *Processi verbali* by Federico De Roberto.

ABSTRACT ENG

An analysis of Federico De Roberto’s *Processi verbali*, conducted with the aid of narratological tools and film theory, and aimed at illustrating the devices employed by the author to give his novellas an eminently showy quality. This is done in some cases by approximating the structure of the text to that of writing for the theater. But other novellas are best interpreted by comparing their proceedings with the techniques of cinema, which also did not yet exist at the time (1890). These are novellas made up of distinct moments, set in different places and concatenated by dissimulated links that bring to mind the «invisible montage» of films; where the scenes, and the diegetic transitions between scenes, are held together by the persistence, in the narrative window, of a reflector-character who binds in a constructed continuity the places and times of the tale, and in whose seeing, whose perceptions we participate, reading, immersively.

KEYWORDS

Federico De Roberto; Theater; Cinema; Narrative windows; Reflector-character.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giovanni Maffei è ordinario di Letteratura italiana contemporanea nell’Università di Napoli Federico II. Si occupa di narrativa italiana ed europea tra Otto e Novecento e di poetiche e teorie del realismo. Nel 2019 ha fondato, con Paolo Giovannetti, il Seminario permanente di narratologia. Tra i suoi libri, *Nievo* (Salerno, 2012), *Le apocalissi difficili. De Roberto, Vittorini, Pomilio, Frasca* (ivi, 2017) e la monografia su De Roberto *La passione del metodo* (Cesati, 2017). Su testi derobertiani (*L’Illusione, I Viceré*, le novelle) pubblica da anni studi narratologici.

Giovanni Maffei, *Teatro e cinema nei “Processi verbali” di Federico De Roberto*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 31-57.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22160>

1. Le teorie e i testi talvolta sono legati da una congenialità speciale. Una teoria può illuminare un testo meglio di altre ed esserne, meglio che da altri testi, avvalorata. È il caso della raccolta di novelle *Processi verbali*, pubblicata da Federico De Roberto nel 1890,¹ e della teoria delle finestre narrative di Marie-Laure Ryan: ha avuto sviluppi, s'inserisce nel contesto di dibattiti ampi e complessi; ci rifaremo qui all'argomentare semplice ed efficace della sua formulazione originaria in un saggio del 1987, *On the Window Structure of Narrative Discourse*.²

Il saggio ha molte articolazioni: c'interessano solo le due pagine in cui la studiosa definisce il concetto delle finestre narrative, dalle quali è opportuno citare con ampiezza. Il concetto, dice Ryan, «originated in the jargon of computer graphics and word processing»:

In word processing, a window is that part of a text which is in view on the screen of the terminal. If the user needs to work on a section of text not in the current window he has two options: to slide the window along the text, by scrolling the screen line by line; or to replace the whole screen with the contents of another window. In one case the whole text sequentially moves through the same window; in the other the text is segmented into discrete units without common content.³

Finestre che scorrono, oppure finestre che si chiudono sostituite da altre finestre: l'alternativa, secondo Ryan, resta teoricamente valida quando la si adatta ai campi della narrazione audiovisiva:

Another type of visual window is found in movies and in television broadcasting. In this type of communication, I would call *window* a group of images transmitted by the same camera. If the camera goes off-line, and control is transferred to another camera, a window-shift occurs.⁴

¹ FEDERICO DE ROBERTO, *Processi verbali*, Galli, Milano 1890. Ma si citerà dall'edizione introdotta da Gaspare Giudice (Sellerio, Palermo 1976), ogni volta segnalando tra parentesi la pagina o le pagine da cui si trascrive.

² MARIE-LAURE RYAN, *On the Window Structure of Narrative Discourse*, «Semiotica», 64, 1-2, 1987, pp. 59-81. Una concezione un po' diversa delle finestre narrative è argomentata da MANFRED JAHN, *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, «Style», 30, 2, 1996, pp. 241-267 e ID., *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*, «GRAAT», 21, 1999, pp. 85-110. Una raccolta interessante di saggi che variamente problematizzano i temi ottici della narratologia è quella curata da PETER HÜHN, WOLF SCHMID, JÖRG SCHÖNERT, *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009.

³ MARIE-LAURE RYAN, *On the Window Structure of Narrative Discourse*, cit., p. 62.

⁴ *Ibidem*. Qui colgo una ruvidezza teorica: Ryan fa della sua «finestra» un sinonimo della cinematografica «inquadratura»; ad ogni cambio d'inquadratura, in un film, ci sarebbe cambio di finestra (un «window-shift», quando «the camera goes off-line, and control is transferred to another camera»). Ma nel cinema una singola azione può essere resa tramite il montaggio di molte brevi inquadrature, effettuate da camere diverse: mi chiedo quale utilità operativa potrebbe avere per il narratologo (non dico per chi studia le peculiarità del montaggio) concepire, nell'analisi di una narrazio-

Il «window-shift» non è l'unico modo di cambiare il contenuto della finestra. È possibile che vi sia «change in content without loss of continuity» (senza «window-shift», restando nella stessa finestra), e ciò avviene se la finestra è dinamica (la finestra che scorre): «when the camera follows a character moving through space, thereby showing a constant object against a variable background»; e avviene anche nel caso opposto (la finestra statica):

The opposite technique – showing variable objects against a fixed background – is typical of the windows found in the theater. The spatial coordinates of the picture represented on the stage remain constant, at least for the duration of an act, but different people walk in and out of the picture. We can imagine the spectator as an observer looking through a real window and listening to the verbal exchanges of the characters who become visible in the frame.⁵

Dalle schermate dei computer alle riprese del cinema alla letteratura narrativa, per la quale pure valgono le finestre: «In the narratological application proposed in this paper, the concept of window refers to that part of the reference world of a story which can be shown without referential break».⁶ Anche nel racconto si aprono, si chiudono, scorrono finestre, ci sono riprese e inquadrature dinamiche o statiche come nel cinema: «Implicit in this definition is the idea that narrative discourse functions as a verbal transcript of images captured by an imaginary camera. When this camera goes off-line, and control is transferred to another imaginary camera, a referential break, and consequently a window shift takes place».⁷ E ora il punto più importante, per quel che ci riguarda:

If the imaginary camera focuses on characters who move through space and time, the window maintains a topical continuity; if the characters change but the scene remains constant, the continuity has a spatial nature. These two types of continuity are rooted respectively in the foreground and the background.⁸

Narrazioni in cui possono cambiare i personaggi mentre la scena (lo sfondo) rimane costante; narrazioni in cui i personaggi, collocati in primo piano, sono seguiti nel loro

ne audiovisiva, una molteplicità di finestre in rapida successione là dove allo spettatore sembra che lo schermo riquadri una sola azione continua e riconoscibile. Forse sarebbe stato più economico sopporre che in un film ci sia «window-shift» ad ogni cambio di sequenza: nel senso che già GILBERT COHEN-SÉAT dava alla parola, di serie di inquadrature che costituisce un insieme dal punto di vista di una determinata azione scenica (*Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1946).

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ivi*, p. 63.

muoversi nello spazio e nel tempo, dove cioè è lo sfondo a cambiare, per scorrimenti successivi. Più avanti Ryan contempla il caso di testi narrativi costituiti da una sola finestra: «[a] structural possibility is a narrative with only one autonomous window».⁹ Tutto ciò che è raccontato in questi testi avviene in quest'unica finestra, dall'inizio alla fine. E deduce la possibilità di due tipi di racconto: quelli di impianto teatrale, in cui «the narrative camera cannot lose sight of a certain location, as in theater plays», e quelli in cui la camera narrativa non può perdere di vista un certo personaggio, «as in first person narration».¹⁰ Perché questa restrizione alle narrazioni in prima persona? Essa oltretutto contraddice quanto prospettato più genericamente in precedenza («If the imaginary camera focuses on characters who move through space and time...»). Non pare infatti necessario che un racconto sia in prima persona perché in esso la camera segua un personaggio stagiato in movimento su sfondi mutevoli: ciò avviene nel cinema e può avvenire nella letteratura narrativa. Lo vedremo meglio vagliando i *Processi verbali* di De Roberto, dove s'alternano racconti di tipo teatrale e questi altri, dove importa che il personaggio non sia perso di vista, che direi piuttosto di tipo cinematografico.¹¹

⁹ Ivi, p. 77.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ L'avventura di questo saggio (leggere racconti col sussidio di idee sul cinema, e calando nell'interpretazione una sensibilità audiovisiva) ha avuto uno sprone e un modello nell'approccio cinematografico ai romanzi di Verga tentato con successo da PAOLO GIOVANNETTI in *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015. Da alcuni dei tanti studi specialistici che Giovannetti discute e mette a frutto in questo libro (e ne *Il racconto*, cit.) ha preso le mosse un apprendistato, che vorrei andasse avanti, di interprete a cavallo tra letteratura e narrazione audiovisiva. Intanto mi sono fermamente persuaso della liceità dell'utilizzo di categorie buone per il cinema trattando di romanzi e novelle scritti ben prima che il cinema esistesse. C'è stato un convergere verso certe soluzioni, spiega Giovannetti, a dispetto della cronologia, e il fenomeno colpisce, ma si può spiegare: «Una delle convergenze teoriche (e anche storiche) più stupefacenti tra letteratura e cinema è quella che si lega all'omologia evidentissima tra la *deissi* della situazione narrativa figurale e la *deissi* caratteristica del cinema. Partiamo da quest'ultimo dominio [...]. Il più grande limite del narratore cinematografico, ciò che lo rende sfuggente, inafferrabile, è senza dubbio la sua collocazione in uno spazio indecidibile, di fatto inesistente. Il narratore filmico strettamente inteso non può dire *qui*, non può dire *adesso*, non può nemmeno dire *io* [...]. Questo vuole insomma dire che il cinema non ha *deissi*, chi lo enuncia non occupa una posizione spazio-temporale» (PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012, pp. 69-70). Siamo di fronte, guardando un film, «a un'enunciazione impersonale. Ecco, proprio le nozioni di *deissi* vuota e di impersonalità appaiono omologhe alle ricerche svolte da un certo tipo di narrativa nella seconda metà dell'Ottocento e poi lungo tutto lo scorso secolo» (ivi, p. 70); «nella narrativa occidentale, a partire da Flaubert e poi dai cosiddetti naturalisti francesi e veristi italiani, si diffonde con sempre maggior insistenza l'idea di proporre un tipo di romanzo che, per riprendere note parole di Verga (la prefazione ai *Malavoglia*), "sembra essersi fatto da sé". Un romanzo che si collochi cioè in uno spazio indecidibile, ambiguo, in cui il testo ci dia l'illusione di rappresentare una realtà che si articola in presenza di uno o più personaggi, sotto gli occhi di persone singole o di gruppi. Nel racconto figurale, il testo registra visioni, percezioni, sensazioni di una persona letteraria: ma "chi" racconti quella storia, chi la stia dicendo, è difficile stabilirlo perché la voce si discioglie tutta nel personaggio o personaggi riflettore» (*ibidem*); «se pensiamo che la riflettorizzazione del raccon-

2. La breve prefazione anteposta dall'autore a *Processi verbali* a guardar bene interpreta entrambi i tipi, ma sembra programmare precisamente solo le novelle teatrali. Prefazione notoria: ugualmente ne trascrivo una parte ampia. Averne presenti i capitoli programmatici ci servirà nel prosieguo:

Processo verbale, nell'uso comune – i puristi ripudiano questa espressione – significa una relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento, svolgentsi sotto gli occhi di uno spettatore disinteressato. *Processi Verbali*, io intitolo delle novelle, che sono la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo.

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'espone in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua. L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella *scena* come si scrive pel teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. L'osservatore impersonale, farà anch'egli dell'analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero, ma per via dei segni esteriori, visibili, che le rivelano, e non a furia d'intuizioni più o meno verosimili. La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*.

A questo ideale io ho procurato di avvicinarmi quanto più era possibile. Se il lettore sfoglierà anche rapidamente questo volume, vedrà che tutte le pagine sono piene delle linee indicatrici del dialogo; due o tre volte appena ho adoperato il dialogo indiretto. Le mie più lunghe descrizioni non oltrepassano le cinque righe e credo che non mi si possa addebitare un sol tratto di narrazione psicologica. In quasi tutte queste novelle c'è unità di tempo e di luogo; non l'unità rigida e spesso inverosimile della ribalta, ma quella che si può cogliere sulla scena del mondo. (pp. 3-4)

L'autore invita a verificare la coerenza col suo «ideale» – col *metodo*¹² – delle realizza-

to va imponendosi negli ultimi vent'anni dell'Ottocento e che prima del 1860 è assai rara, allora ci rendiamo perfettamente conto che la letteratura narrativa ha “preparato” il cinema, lo ha anticipato. Con la sua sempre più accentuata propensione a far scomparire il narratore, a collocarlo in uno spazio deittico indefinibile, ha aperto la strada al tipo di racconto – quello filmico – che ha reso del tutto palpabile una simile situazione» (ivi, p. 71).

¹² Sulla lunga laboriosa inchiesta derobertiana a proposito dei metodi e dei procedimenti del narrare rinvio a GIOVANNI MAFFEI, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Cesati, Firenze 2017.

zioni: «Se il lettore sfoglierà questo volume...». È vero: in tutte le novelle c'è prevalenza del dialogo, riportato in forma diretta; non ci sono menti trasparenti: nessun accesso all'interiorità dei personaggi. Il narratore non lascia quasi nessuna traccia: solo pochi movimenti analettici, un paio di sommari discreti.¹³

Quanto all'«unità di tempo e di luogo», non «rigida», che si può «cogliere sulla scena del mondo», e di cui queste novelle pure sarebbero capaci, ebbene qui si può credere che De Roberto si riferisca alle novelle che mi paiono cinematografiche più che teatrali, perché non racchiudono l'azione nei confini di un ideale palcoscenico, ma la distendono in una temporalità elastica, l'ambientano in spazi molteplici: in una scena mobile e aperta (la «scena del mondo») che presto una macchina non ancora inventata (la cinepresa) sarà in grado di simulare.

3. «L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella *scena* come si scrive pel teatro». Alcune di queste novelle, in effetti, sembrano davvero scene come si scrivono «pel teatro», scritte pronte per lo spettacolo, copioni dove, per didascalie, è descritto minuziosamente lo sfondo, ovvero la località fittizia, costruita, che il pubblico si troverà di fronte ad alzata di sipario, e sono indicate le battute per gli interpreti, il vestiario, le posture, i movimenti, la mimica e le pause cui dovranno attenersi attori e figuranti nel corso della rappresentazione.

Consideriamo come comincia *I vecchi*, la novella più rappresentativa di questa ma-

¹³ Queste le infrazioni che ravviso rispetto ai patti stretti nella prefazione: in *Lupetto* un ritratto riassuntivo del protagonista («Egli era un allocco peggio del Giufà della favola, quello che aveva scardinata la porta di casa quando sua madre, andando a messa, gli aveva lasciato detto: “Se esci, tìrati dietro l'uscio!”. Aveva dovuto esser come lui, Giufà: secco e lungo, con le braccia fino alle ginocchia, le spalle alte, la testa grossa, il viso sudicio di peluria e i capellacci come quelli dell'uomo selvaggio», p. 85) e un paio di rapide analessi («Questa adesso era la sua occupazione: tendere lacci e vendere la cacciagione, dopo che don Ignazio, il merciaio ambulante, la cui carrettella egli aveva tirato per le strade, di paese in paese, lo aveva mandato via a pedate», p. 87; «Anche quell'altro [un arrotino] era stato costretto a cacciarlo, malgrado le raccomandazioni della Saponara, a cui la Lupa aveva lasciato il figliuolo sul punto di morire», *ibidem*); in *La «trovatura»* due sommari analettici: «Santavita aveva fatto quattrini a palate, col suo mestiere, cominciando da semplice muratore, e adesso aveva case in città e villini in campagna; ma sfacchinava ancora, più dei primi tempi, al sole e al vento, senza riposarsi mai, senza conoscere svaghi, mangiando una minestra soltanto, vestendosi peggio dell'ultimo dei mastri» (pp. 100-101); «Il padrone del palazzo che buttavano giù per rifabbricarlo di sana pianta, il barone di Donnatrovata anche lui, che cosa ne faceva delle sue ricchezze? Quello non era un imprenditore arricchito; era un signore figlio di signori, nato nella bambagia, tirato su a zuccherini, e con tutti i malanni che aveva addosso i suoi denari se li godevano i medici e gli speciali...» (p. 101). Va detto però che queste eccezioni al puro *showing* programmato in prefazione non se le assume un narratore autoriale (ciò che sarebbe trasgressione più grave) perché sono a carico di un coro, delle opinioni della gente, che nel paese ha cognizione di fatti e persone, che si rimanda valutazioni e indiscrezioni, e le cui voci sono rifratte nei modi indiretti e agglutinanti verghiani, in novelle non a caso dipendenti da Verga anche per elementi del contenuto.

niera: due didascalie, nell'una delle quali si riquadra la finestra, lo spazio scenico fisso in cui si svolgerà il piccolo dramma dialogico, mentre nell'altra si descrivono i due soli protagonisti. Se fossero al presente, parrebbero proprio istruzioni per scenotecnici, costumisti e truccatori:

Erano seduti sulla panchetta a strisce gialle e rosse, sotto i platani nudi, e il viale del giardino si allungava dinanzi, allagato dal sole, tra due file di statue sulle basi delle quali l'edera s'abbarbicava. In fondo, la montagna tutta candida di neve, come una campana di zucchero.

Uno era piccolo, giallognolo, con un collare di barba bianchissima: teneva una fascia di lana sulle spalle e le mani appoggiate al pomo d'avorio antico di un grosso bastone. L'altro era robusto, rosso nel viso tutto sbarbato e liscio malgrado l'età: il colletto della camicia si abbatteva sul bavero della giacca di panno grossolano, mostrando a nudo il collo bronzino. In mezzo a loro, due soldati che parlavano in dialetto. (p. 49)

Paragrafi disseminati d'indizi, a suggerire già al lettore-spettatore ciò che risulterà chiaro dal prosieguo del dramma: capiremo che la scena è a Catania, probabilmente Villa Bellini, e che sullo sfondo si staglia l'Etna innevato, e già s'intuisce, dall'abbigliamento e dalle posture, che i vecchi sono avvicinati dall'età ma separati da una barriera di classe. Emergerà meglio dalle loro parole e dagli atteggiamenti ideologici: il vecchio piccolo è un piccolo borghese, è stato misuratore del catasto; il vecchio grande è stato un contadino, poi uomo di fiducia al servizio di un signore, un prefetto.

Nel terzo capoverso la finestra si anima lentamente e comincia l'azione, per brevi movimenti:

Il grande vecchio gettava di tanto in tanto delle occhiate timidamente curiose sui militari, esaminando le ghette di tela che ricoprivano gli scarponi, i pantaloni filettati di rosso, le stelline del bavero, la sciabola-baionetta. D'altro lato, il piccolo vecchio si passava a momenti una mano sulla bocca, tossiva, si guardava intorno, come preparandosi a dire qualche cosa e non sapendosi ancora decidere. (pp. 49-50)

I due soldati (settentrionali, veniamo a sapere dalle poche parole che scambiano col vecchio piccolo) sono figuranti: presto si alzano e vanno via, spariscono dalla finestra che riquadra il luogo e subentrano altre comparse. Entra in scena, e siede in mezzo ai vecchi, una balia con un bambino piccolo, poi se ne va sostituita da due seminaristi. Ogni volta i tentativi del vecchio piccolo di attaccare discorso sono frustrati, e infine si decide ad accostarsi al vecchio grande:

Allora egli si mise a scavare la terra con la punta del bastone, masticando a vuoto; e come i pretini se ne andarono via anch'essi, tenendosi sempre per mano, egli si trascinò, lentamente, senza alzarsi, verso il grande vecchio, in modo che nessuno potesse sedersi più in mezzo. Arrestandosi a fianco del vicino, guardò per aria e

disse:

– Bella giornata!

L'altro rispose subito, con un tono di deferenza:

– Bellissima giornata, sissignore!

– La neve è a Nicolosi – e additava la montagna. – Nicolosi è qua; lì c'è Trecastagni... Dall'altra parte, se uno scavalca il Mongibello, trova Bronte. Ci siete stato, a Bronte?

– Io, nossignore.

– Io ci sono stato molto tempo, dopo il sessanta, un affare di ventisei anni addietro... misuratore del catasto, che non era una cosa liscia... Bisogna sapere, già, prima di tutto, che coi Brontesi non si scherza... a segno, che successero i fatti del sessantuno... (pp. 51-52)

Hanno di che parlare, sono vecchi, serbano memoria della rivoluzione, avvenuta «ventisei anni addietro»: evidentemente l'irruzione in Sicilia dell'Italia di Garibaldi e Cavour. Si aprono finestre diegetiche nella finestra teatrale: Ryan le chiama *embedded windows*.¹⁴ Vi scorrono esperienze, storie, il passato movimentato. L'esperienza della rivoluzione raccontata dal vecchio piccolo è un punto di vista: capiamo meglio perché l'antico misuratore del catasto, uno che un poco ha studiato, che ha delle opinioni, che è dalla parte dell'ordine, avrebbe preferito conversare coi soldati o coi pretini, e solo alla fine, insofferente del silenzio, abbia eletto a interlocutore l'altro vecchio, il popolano:

Fece una piccola pausa, aspettando di essere interrogato; come l'altro lo guardava rispettosamente, pendendo dalle sue labbra, riprese:

– Io glie l'avevo detto, in Casino, ai signori, proprietari, civili, che il popolo non mi andava, e guadagnava la mano ogni giorno di più. A chi dicevo, a questo bastone?... Avevano il capo alla politica, che doveva arrivar Garibaldi, e i borbonici se ne stavano rintanati nelle loro campagne. «Ma badate che la mala gente va attorno!... che tiene consiglio nella taverna di Piede-di-banco!... che un giorno o l'altro non potremo più scender nelle vie!...».

– Giustamente!... – approvava l'altro, chinando il capo. (p. 52)

E più avanti:

– Se dico bene! Dio ci liberi *a furore populi!*... – Allora, il vecchietto si mise a sentenziare, con un'aria di beatitudine, alzando un dito per aria: – Il popolo è come una bestia di cavallo, generoso, che si fa caricare come un asino, ma guai a toccargli la coda. Così sentite i giornali pigliarsela col governo, perché intasca le tasse. Io vorrei dir loro: O bestie, se pagate le tasse non avete il gas, le ferrovie e le scuole gratis? (pp. 53-54)

La finestra diegetica del vecchio grande è più animata e avventurosa. Si apre sempli-

¹⁴ «Window embedding occurs whenever the narrative discourse generates a new speech act introducing a story within a story» (MARIE-LAURE RYAN, *On the Window Structure of Narrative Discourse*, cit., p. 72).

cemente – «Anch'io ho vista la rivoluzione» (p. 54) – ma poi si complica e colorisce: tutta impressioni vive, inflessioni e ipotiposi popolaresche. Vi scorre l'odissea di un servitore fedele: il padrone, fuggendo con la famiglia, gli chiese di raggiungerlo a Napoli coi suoi beni da mettere in salvo, e lui lo accontentò:

Nientedimeno, me ne andai dal mio padrigno che era una bestia, sant'anima, più di me. Dico: «Il padrone vuole che gli porti la roba a Napoli; che cosa debbo fare?». «Portarla, dice; il padrone è un brav'uomo, tu sei giovane; poi, dice, carcere, malattia, necessità, si conosce l'amistà». (p. 55)

Una carovana di tredici carri da Caltanissetta a Napoli, in un viaggio pieno di imprevisti superati ingegnosamente e di pericoli affrontati coraggiosamente: un paio di volte il vecchio grande rischiò la fucilazione. Ora, nel viale del giardino, al cospetto del vecchio piccolo e dei passanti incuriositi, il suo racconto è arricchito da una gestualità goffa ma incisiva, che magnetizza: «Il narratore s'era alzato, facendo il segno, con le braccia un po' tremanti, di sparare un fucile; l'altro, ammutolito, spingeva gli occhietti curiosi sul compagno ancora imponente malgrado la curvatura dell'età» (p. 55); «– Oh! Oh! Oh! – Il vecchietto si dimenava sulla panchetta, dal piacere, dalla meraviglia. Un piccolo cerinaro si era fermato lì innanzi e stava anch'egli a sentire» (p. 56); «Adesso anche il giardinere si era avvicinato, e tutti restavano in ascolto come dinanzi ai cantastorie della Marina» (p. 57).

Si giunge al tratto finale dell'odissea, che è anche un tratto di Storia: 15 maggio 1860 è la data della vittoria garibaldina di Calatafimi; il vecchio grande racconta gli effetti della notizia nella capitale borbonica:

– E m'imbarco con tutta la roba. Da Messina, il bastimento fa cinque miglia e torna indietro. Una tempesta dell'inferno, che le budella uscivano di bocca. Stiamo due giorni a Messina, e mettiamo una settimana per arrivare a Napoli. A Napoli arrivo il 14 maggio, giusto in punto per vedere il quindici. Vossignoria sa che cosa fu il 15 maggio?

– Sicuro, sicuro! – ma il misuratore del catasto non levava gli occhi dal vicino, aspettando curiosamente.

– Il 15 maggio era tutta Napoli in fuoco, con la rivoluzione che pigliava piede, e la truppa sotto l'armi: reggimenti della guardia, reggimenti svizzeri, battaglioni cacciatori; che il giovane del caffè Benvenuti si metteva ogni giorno alla finestra, col fucile spianato, per sparare addosso a Ferdinando, se si affacciava. Io ero dai parenti del padrone, che stavano chiusi in casa, dalla paura; ma, quanto a me, potevo andare dove mi piaceva, che i Siciliani erano trattati come signori. Quaranta mila Siciliani c'erano in Napoli, e quelli che non trovavano alloggio se li prendevano nelle case, a tre e a quattro per volta, come fratelli, viva la libertà! «Ma se i realisti vincono, mi dicevano i parenti del padrone, tu vai fucilato!». Ora, la notte del quattordici, vennero a picchiare all'uscio, cercando legname, per barricate; vossignoria conosce, la strada murata...

– So bene, so bene; per sparare al sicuro... (pp. 58-59)

La testimonianza storica continua per una pagina ancora, ed è avvincente. Ma conviene venire subito al momento critico, quando il vecchio grande rischiò per la seconda volta la vita:

– [...] Andiamo intanto che in casa non c'era né pane né acqua, e la signorina era ammalata! Viene sua madre e si butta alle mie ginocchia: «Calogero, bisogna che tu vada a comprar la medicina!...». Vado fuori, a Dio la sorte, e trovo uno speciale, alla Carità; ma mentre faccio per picchiare, una pattuglia esce da San Liborio, e spiana i fucili... Madonna del Carmine, questa volta non c'è scampo!... Il sergente dice: «Inginocchiati!...». Come se le gambe mi reggessero! Io m'inginocchio, più morto che vivo. Dice: «Grida: Viva lo Re». Io non avevo fiato in gola; dico: «Viva lo Re!». E così sono salvo... (p. 60)

Siamo al termine della novella, quando alla coscienza scrupolosa, all'imperativo morale vissuto, viscerale e indiscutibile come un proverbio dell'antico servitore («carcere, malattia, necessità, si conosce l'amistà») si contrappone il senso pratico, la prudenza utilitaria dell'altro vecchio (che pure poco prima ha sentenziato di popolo e principî, e dei meriti di chi «ha fatto il suo dovere», p. 54):

A un tratto il misuratore del catasto si alzò, incappucciandosi meglio nella sua fascia di lana: il sole era declinato e un brivido di freddo passava per l'aria.
– Tanti guai per la roba del padrone! – esclamò, sul punto di andarsene. – Se ero voi, dico la verità, la roba l'avrei spedita, ma io me la sarei battuta! (p. 60)

4. *I vecchi*: una sola finestra, che si apre su un ideale spazio teatrale mai perso di vista, dove personaggi dialogano e interagiscono finché, con la finestra, si chiude la novella. De Roberto pensava al teatro, alla «*scena* come si scrive pel teatro»: noi possiamo pensare anche al cinema delle origini (del resto la prima proiezione dei fratelli Lumière non fu di tanto successiva alla pubblicazione di *Processi verbali*).¹⁵

Paolo Giovannetti ha ripreso le definizioni che di questo cinema ha dato André Gaudreault,¹⁶ e ha collegato l'esperienza dei suoi spettatori con quella per essi certamente più familiare del teatro. Era un cinema *unipuntuale*, consistendo spesso questi film di una sola inquadratura (una sola finestra fissa, nei termini di Ryan): «Ci riferiamo, insomma, a un cinema *senza montaggio*, che agli occhi del pubblico coevo poteva sembrare una forma molto particolare di *teatro senza parole*». ¹⁷ Ed era un cinema *mo-*

¹⁵ *L'uscita dalle officine Lumière* venne proiettato per la prima volta a Parigi il 28 dicembre 1895.

¹⁶ Il riferimento è a ANDRÉ GAUDREAULT, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, prefazione di Paul Ricœur, trad. italiana di Dario Buzzolan, Lindau, Torino 2006 (ed. or. Klincksieck, Paris 1988).

¹⁷ PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, cit., p. 63.

strativo:

Gaudreault valorizza al massimo la natura in senso lato teatrale di questo tipo di film, e per essa utilizza la parola *mostrazione* [...]. Il cinema unipuntuale è un cinema di natura mostrativa: restituisce eventi estratti dalla realtà, quadri che poi sono vere e proprie scene, realizzando la perfetta coincidenza [...] di *tempo della storia* e di *tempo del racconto*. Se la proiezione di un film unipuntuale dura cinque minuti, gli eventi rappresentati si sono svolti in cinque minuti.¹⁸

I vecchi è una novella unipuntuale e mostrativa; anche qui si realizza la coincidenza di *tempo della storia* e *tempo del racconto*: non perfetta, perché è l'isocronia *convenzionale* che può darsi nella scena dei testi letterari. Al cospetto di un passo in cui, in un romanzo o in un racconto, si rappresenti un dialogo tra personaggi, «abbiamo l'impressione – osserva Giovannetti – che il tempo impiegato a leggerlo sia uguale al tempo del suo reale svolgimento, al tempo della storia; tendiamo a pensare che davanti a noi si stia svolgendo una specie di evento teatrale, cioè che sia in atto non tanto una narrazione, bensì – quasi – una mostrazione»:¹⁹

Si tratta di una pura *convenzione*, beninteso, e sarebbe ridicolo se qualcuno si mettesse a “misurare” le due temporalità. Quello che conta è la *ricezione storica* di queste soluzioni formali, e cioè che i lettori sentano i dialoghi costruiti in questo modo come scene in cui, lo ripetiamo: tempo della storia = tempo del racconto.²⁰

Anche la definizione di scena proposta da Seymour Chatman può servirci. È elementare ma efficace: «la scena è l'immissione del principio drammatico nella narrativa. In questo caso, storia e discorso hanno una durata relativamente uguale. Le due componenti di solito sono dialogo e azioni fisiche esplicite di durata relativamente breve, cioè che non richiedono più tempo ad essere eseguite che ad essere raccontate».²¹ Dialogo ed azioni brevi, «che non richiedono più tempo ad essere eseguite che ad essere raccontate»: è precisamente la formula de *I vecchi*, alla cui struttura varie altre novelle dei *Processi verbali* possono essere assimilate.²²

¹⁸ Ivi, pp. 63-64.

¹⁹ Ivi, p. 163.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. italiana di Elisabetta Graziosi, Il Saggiatore, Milano 2003, p. 73 (ed. or. Cornell University Press, Ithaca 1978).

²² Perfettamente *Pietro Micca*, *L'onore*, *Pentimento*, mentre l'unipuntualità è imperfetta per *La «trovatura»* (per le sintesi temporali che contiene), e per *Mara* e *Il krak*, dove non succede proprio tutto in uno spazio solo. *Mara* si svolge quasi per intero in un esterno, una «corte» con al centro un pozzo, dove affacciano abitazioni di povera gente, ma principia con una breve scena all'interno di una di queste abitazioni e termina con una breve scena ambientata in un ospedale. *Il krak* si svolge in due spazi contigui: l'anticamera di una banca e lo studio dove il direttore della banca riceve i

5. Altre novelle decisamente non sono unipuntuali: consistono di una finestra soltanto anch'esse, ma questa finestra non è fissa, la sua continuità non è ancorata a un luogo che non muta ma a un personaggio che il lettore segue, mentre la finestra scorre, nel suo muoversi su sfondi mutevoli. Così *Il convegno*, *Donna di casa*, *Il viaggio a San Vito*. Sono, queste altre novelle, mostrative? Non certo nel modo de *I vecchi*, perché non mostrano uno spazio-tempo circoscritto che si presume «estratto dalla realtà», né si limitano alla riproduzione di un ipotetico evento teatrale: non ci sembra, leggendole, di stare davanti a un palcoscenico. Soprattutto perché in esse, come vedremo meglio esaminando *Donna di casa*, e come del resto risulta lampante se le si osserva con un poco di attenzione, non c'è isocronia di storia e racconto. E tuttavia queste novelle sono anch'esse, a loro modo, mostrative. Come ci riescono?

Ha avuto senso ricondurre il tipo teatrale de *I vecchi* al cinema delle origini. Mi serviva per marcare meglio la distanza dall'altro tipo dei *Processi verbali*. La stessa differenza, in fondo e microscopicamente, che c'è stata tra il primissimo cinema e quello che è fiorito dopo. Il cinema unipuntuale delle origini era un cinema senza montaggio, e per questo dava agli spettatori la sensazione di stare a teatro. Poi venne il montaggio, e fu una rivoluzione copernicana: «Una scoperta che sta alla storia dell'audiovisivo come l'invenzione (o reinvenzione) della prospettiva sta all'arte figurativa, come l'invenzione della polifonia sta alla comunicazione musicale». ²³

Specialmente il cosiddetto *montaggio invisibile* ha fatto la storia del cinema: fu introdotto e collaudato dal «cinema classico», come si sogliono definire le produzioni di Hollywood dalla metà degli anni Venti agli anni Quaranta, ma è un mestiere (e un sapere) restato attivo in tutte le epoche successive dell'arte. Le ragioni economiche e funzionali dell'introduzione del montaggio sono intuibili: ma perché invisibile? Perché il montaggio da un lato distruggeva la continuità percettiva, l'illusione di realtà resa possibile, nei primi film, dall'impianto unipuntuale, dalla costanza della finestra teatrale, e d'altro canto doveva sostituire un' *impressione di continuità* alla continuità effettiva a cui si rinunciava dell'«evento estratto dalla realtà», per non sottrarre allo spettatore l'esperienza immersiva, l'emozione di stare di fronte a un accadere colto nel suo svolgersi:

Di questo cinema classico, il «montaggio invisibile» è la forma di scrittura per eccellenza; invisibile perché il suo scopo è la ricostruzione della continuità frantumata nel corso delle riprese, fatta rivivere in una «continuità nuova e diversa». In

clienti che vorrebbero un prestito (probabilmente non ci verrebbe molto, in una ipotetica riduzione per il teatro, a unificare i due spazi in uno spazio solo).

²³ DIEGO CASSANI, *Manuale del montaggio. Tecnica dell'editing nella comunicazione cinematografica e audiovisiva*, Utet, Torino 2000, p. 71.

questo cinema, lo spettatore deve vedere ogni scena quasi come si trattasse di un piano-sequenza, avvertendo i cambiamenti di piano senza però avvertire gli stacchi. Nello stesso tempo (e questo è il primo e più importante «trucco» cinematografico), il montaggio – ovviamente – c'è, e con lui tutte le possibilità manipolative, drammaturgiche, retoriche che sono proprie del montaggio stesso.²⁴

De Roberto non poté conoscere questo cinema e tuttavia una novella come *Donna di casa* si interpreta ottimamente, nella sua struttura tecnica e nelle sue ragioni illusionistiche, alla luce del concetto e delle pratiche del montaggio invisibile. Se a misurare la qualità mostrativa de *I vecchi* e delle novelle consimili in *Processi verbali* basta il confronto col teatro o col cinema delle origini, unipuntuale come il teatro (perciò le ho chiamate teatrali), a predicare la stessa qualità per *Donna di casa* e per le novelle della sua specie è necessario il riferimento al cinema, al cinema già maturo del montaggio.

6. Come si vede nello schema che segue, ho riconosciuto in *Donna di casa* 28 sequenze, che numero nella prima colonna a sinistra. Attribuisco qui al termine *sequenza* il significato generico, ma sufficiente per questo discorso, di segmento narrativo riconoscibilmente unitario, capace di comunicare al lettore la sensazione di seguire, dall'inizio alla fine, un'azione determinata.

Distinguo poi, nella seconda colonna, *scene* (= S) e *transizioni* (= T). Considero scene le sequenze composte esclusivamente, come le definisce Chatman, da «dialogo e azioni fisiche esplicite di durata relativamente breve, cioè che non richiedono più tempo ad essere eseguite che ad essere raccontate». Ampie o meno ampie o anche cortissime, queste scene probabilmente non sono tutte assimilabili al tipo unipuntuale de *I vecchi*: non sempre individuano un punto di vista esterno e frontale da cui il lettore le osservi come da un'ideale platea. Ma tutte avvengono in un luogo circoscritto e precisato (registro questi luoghi nella terza colonna, mentre nella quarta elenco gli attori della scena) e per tutte possiamo presumere l'isocronia relativa e convenzionale tra storia e racconto di cui abbiamo detto parlando delle scene nei testi letterari.

Sequenza e *scena* sono termini che si adoperano tanto per le narrazioni verbali che per i film. *Transizione* sta nel lessico audiovisivo: si usa per designare certi procedimenti del montaggio. Ma la mia nozione è solo omonima: mi serve il significato comune della parola, e chiamo *transizioni*, semplicemente, le sequenze di *Donna di casa* che non contengono dialoghi (anche se ho ammesso nella categoria quelle in cui appaiono, marcate dai trattini del discorso diretto, battute isolate dei personaggi) e non sono ambientate in un luogo circoscritto (lo spazio «teatrale» delle scene propriamente dette), ma invece denotano *transiti*, itinerari nello spazio, e delineano i luoghi per cui qualcuno transita: un corridoio, delle scale, un viottolo, una strada, come registro nella terza co-

²⁴ Ivi, p. 77.

lonna, dove a volte indico i punti di partenza e d'arrivo del percorso. Soprattutto conta questo: che le transizioni mostrano un personaggio o dei personaggi che si spostano da un luogo dove c'è stato dialogo e un altro luogo dove si dialogherà. Insomma, nell'architettura, le transizioni fanno da ponte tra le scene, tanto che c'è un'alternanza regolare: a una scena che si chiude segue sempre una transizione, prima che si apra la scena successiva.²⁵ È rilevante poi che il personaggio che viaggia nelle transizioni sia sempre il protagonista della novella *Trovato* (un agente di polizia, vedremo, che va in missione travestito da operaio): nella quarta colonna c'è sempre il suo nome, in genere soltanto il suo nome, perché *Trovato* solo poche volte è accompagnato, nel suo andare, da qualche altro personaggio. *Trovato* c'è sempre anche nelle scene: la presenza costante del protagonista, come si dirà meglio, è un aspetto decisivo della struttura.

Un'altra notazione. Nelle transizioni non c'è isocronia tra storia e racconto. Gli sfondi che *Trovato* attraversa (a piedi o in carrozza) sono ricchi di dettagli e colori, c'è prospettiva, c'è dinamismo nella rappresentazione dei suoi tragitti. Ma si tratta pur sempre, avvertibilmente, di resoconti sintetici. Del resto, potrebbe essere diversamente? Nei film può esserci isocronia di storia e racconto non solo quando si riprendono personaggi che dialogano, ma anche quando sullo schermo si vede un personaggio che cammina, o in altro modo avanza nello spazio. Il piano-sequenza, in questi casi, può produrre isocronia: la lunga inquadratura senza stacchi di una camera mobile sempre alle calcagna del personaggio che procede, ripreso, nel suo procedere, in tempo reale. Dieci minuti durò la passeggiata, dieci la ripresa, dieci minuti dura la sequenza sullo schermo, per dieci minuti lo spettatore avrà l'illusione di essere anche lui alle calcagna, in cammino col personaggio. Ma non riesco a immaginare un modo di conseguire tale risultato in una narrativa verbale: in un racconto, anche in *Donna di casa*, una scena dialogata possiamo considerarla, con qualche cautela, isocrona come una scena teatrale o filmica. In fondo, il dialogo copia parole che si immaginano pronunciate nella realtà, e a leggerle non ci vorrà un tempo molto diverso da quello che impiegheremmo ad ascoltarle. Forse potremmo considerare la scena dialogata, appunto per l'isocronia che la caratterizza, una specie particolare e "parlata" di piano-sequenza letterario. Ma, tolto questo caso, il piano-sequenza, in *Donna di casa* e forse sempre in letteratura, non si dà. Qui il mezzo verbale tocca il suo limite mostrativo. Eppure nella novella derobertiana, e in altre della raccolta, funziona un dispositivo che in una certa misura produce, coi mezzi della letteratura, la qualità immersiva continua che il piano-sequenza, anche quando non è rappresentazione di un dialogo, può conferire alle narrazioni audiovisive. Ma anche di ciò diremo meglio nelle conclusioni.

²⁵ Nello schema non c'è transizione soltanto tra la prima e la seconda sequenza, identificate entrambe come scene. Ma la prima sequenza è davvero una scena? Potremmo anche interpretarla come una transizione senza nulla che la preceda: una transizione "sospesa", a esordio *etic* della successione.

Ecco intanto lo schema: ho abbondato nelle trascrizioni (dalle pp. 61-83), anzi ho riportato la maggior parte del testo, nell'ultima colonna, per restituire al meglio i suoi connotati strutturali e specialmente il suo aspetto continuo, fornito dall'alternanza di scene e transizioni e dalla costante, nelle une e nelle altre, della presenza dell'agente Trovato. Ho tagliato qualche battuta, o anche molte, dei dialoghi più lunghi, sempre segnalando l'intervento. Le transizioni sono tutte riportate per intero.

1	S	«Dinanzi alla Questura»	Guardia di piantone; Trovato	Nella notte, la carrozzella venne a fermarsi dinanzi alla Questura. La guardia di piantone chiamava, verso la scala: – Trovato! – Vengo!
2	S	Camerata	Brigadiere; Trovato	Il brigadiere, intanto che Trovato finiva di passarsi, in un angolo della camerata, al lume d'un mozzicone di candela, un abito mezzo da borghese e mezzo da operaio, gli ripeteva: – Prendi qualcun altro!... È un'operazione delicata, potresti aver bisogno d'aiuto!... [...] – Brigadiere! – esclamò Trovato, piantandosi in testa un berretto a barca, con due piccoli capi svolazzanti sulla nuca, come quello dei carrettieri. – Io l'ho detto al signor questore: questa è spedizione che bisogna fare o soli, o niente! Non si tratta solamente di arrestarli, ma di acchiapparli in flagranti. E il signor questore m'ha dato ragione!... Il brigadiere si strinse nelle spalle.
3	T	Corsia	Trovato	Trovato dette un'ultima occhiata al suo camuffamento, si tirò un poco più innanzi sulla fronte il berretto e uscì nella corsia. La lanterna la rischiarava un poco nel mezzo; le estremità si perdevano in una tenebra fitta. Passando dinanzi alla camera del delegato, Trovato vide luce dalle commessure dell'uscio e si sentì chiamare:
4	S	Stanza del delegato	Delegato; Trovato	– Chi è? – Son io, Trovato. L'uscio s'aperse; il delegato, in maniche di camicia, si affibiava una cintura di cuoio intorno al ventre. – Dove vai? – Alla Viagrande... per l'affare della <i>Donna-di-casa</i> ... quella che fa morire la gente, coi suoi rimedi. – E vai così, solo? Trovato sorrise, portando l'indice alla fronte. – Ho il mio piano! Il delegato si mise a ridere. Poi chiese: – Non mi fate sbagliare il treno? Parte proprio alle quattro e cinque? – Sissignore! – Va bene; puoi andare. Buone cose! – Grazie, signor delegato!

5	T	Scale	Trovato	Scese le scale. Il portone era socchiuso, e il piantone, avvolto in un ampio cappotto, stava sulla soglia del corpo di guardia, fregandosi le mani.
6	S	«Dinanzi alla Questura»	Guardia di piantone; Trovato	– Dove vai? Trovato fece un segno col braccio, accennando lontano. L'altro lo strinse alla vita, per chiasso; ma sentendo che non teneva armi sotto i panni, chiese, meravigliato: – Non sei <i>a cavallo</i> ?... – Sono in carrozza, – rispose Trovato, saltando a cassetta, accanto al cocchiere.
7	T	Le vie «deserte e mezzo buie»	Trovato; cocchiere	La carrozza partì, con un tintinnio di sonagli. Le vie erano deserte e mezzo buie, con la metà dei fanali spenti. Di tratto in tratto, qualche passante, colle mani in tasca e la testa china, alzava un poco gli occhi a guardare verso il legnetto. All'ufficio del Dazio-Consumo, sotto il lampione, due guardie incappottate fumavano. Per la salita, la carrozze si mise al passo.
8	S	Carrozza	Trovato; cocchiere	Trovato aveva accesa la sua pipa, ascoltando dal compagno il fatto della spedizione di Picanello. – Ci fece vedere cavalli verdi, quel brigante d'un pecoraio! Dietro il muro, tirava dei sassi che arrivavano meglio d'una revolverata! Io avevo tirato il cavallo dietro la casina, vedendo il pericolo; perché i sassi piovevano tutti da quel lato... L'altro interruppe: – Un momento: sei sicuro che alla Viagrande nessuno conosca la carrozza? – Nessuno; è la nuova. – Va bene.
9	T	Per «la via della Barriera»	Trovato; cocchiere	La guardia che faceva da cocchiere riprese la sua narrazione; ma Trovato non gli dava retta, guardando per aria. La carrozza andava sempre al passo, per la via della Barriera, fra le vigne e i giardini. Cominciava ad albeggiare e il freddo era frizzante.
10	S	Carrozza	Trovato; cocchiere	– E così se il tenente non comandava di far fuoco, dopo che Erasmo Brigida mandava sangue dalla bocca e il maresciallo si buttava a terra, con la gamba rotta, non l'avremmo preso nemmeno... – Senti un po' – avvertì a un tratto Trovato; – tu non entrerai in nessuna stalla, non parlerai con nessuno: ti metterai invece ad aspettarmi dove ti dirò io... – Va bene. – Paglia pel cavallo n'hai portata? – Per due giorni! – Va bene!
11	T	Strada, fino a una sosta «sulla strada»	Trovato; cocchiere	Scendevano dei carri pieni di casse d'aranci: i carrettieri, distesi sopra una pelle, dormivano; lasciando ai muli di trovarsi la via. Ogni tanto, quando la strada era in pianura e la

		del Fleri, all'ombra di un muro alto»		<p>carrozzella trottava, la guardia gridava un <i>ohé: guarda-vol!</i>... facendo schioccar la frusta.</p> <p>– Da canto! Tiratevi indietro!...</p> <p>Alla Punta, il sole sorgeva; qualche imposta si apriva.</p> <p>– Adesso, siamo vicini...</p> <p>L'ultimo tratto della via fu fatto di carriera. Giunti che furono dinanzi alle prime case della Viagrande, Trovato disse:</p> <p>– Prendi a mano manca.</p> <p>Sulla strada del Fleri, all'ombra di un muro alto, fece fermare. Allora saltò a terra, ripetendo al compagno le ultime raccomandazioni.</p>
12	S	Sosta «sulla strada del Fleri»	Trovato; cocchiere	<p>– Tu resterai qui. Non ti muovere, siamo intesi?</p> <p>– C'è tempo?</p> <p>– Eh! chi sa...</p>
13	T	Via di Sant'Antonio, fino all'osteria	Trovato	E scese per la via di Sant'Antonio. Alla Vena, entrò in un'osteria che stava all'angolo d'una viottola.
14	S	Osteria	Trovato; ostessa	<p>[La scena è lunga, quasi quattro pagine nell'edizione che adopero. Trovato attacca discorso con l'ostessa, fa domande accorte, raccoglie informazioni su una «comare Pina». Viene a sapere che è una <i>magàra</i>, cioè una guaritrice, ed è donna-di-casa, perché sa operare malefici. Viene a sapere dove abita. Riporto solo le prime battute della scena, la parte centrale del dialogo e le ultime battute]</p> <p>– Comare, mezzo litro di quello buono!</p> <p>L'ostessa portò un boccale ed un bicchiere. Trovato, prima di bere, chiese:</p> <p>– Come va la vendemmia da queste parti?</p> <p>– Sia lodato, non possiamo lamentarci.</p> <p>[...]</p> <p>– Sanno assai, i medici! Fanno morire i cristiani, dopo averli smunti a ricette...</p> <p>– E allora, che si deve morire come i cani?...</p> <p>La comare disse, a voce più bassa:</p> <p>– Noi abbiamo la comare Pina...</p> <p>– Chi è la comare Pina? – chiese curiosamente Trovato.</p> <p>– La comare che sta qui vicino... in fondo a questa viottola. Lei conosce tanti rimedii, che ha un libro di magia pieno di figure, e anche leva e mette gl'incantesimi, se uno, figuriamoci, non può togliersi di testa una cosa, oppure se vuole che un'altra persona pensi a lui...</p> <p>– Guarda! guarda!... – esclamava Trovato, pieno di stupore. – Allora, è una <i>magàra</i>?</p> <p>– Già... ma lei non vuole che la chiamino così.</p> <p>[...]</p> <p>Trovato restava pensieroso.</p> <p>– E suo marito che cosa fa?</p> <p>– Lui fa lo zappatore; ma la aiuta anche nelle <i>magherie</i>.</p> <p>– Ah, è mago anche lui?...</p>

15	T	Viottolo fino alla casa della magàra	Trovato	<p>Dei carri vennero a fermarsi dinanzi all'osteria; i carrettieri entrarono a bere. Allora Trovato s'alzò, pagò il suo vino, salutò l'ostessa e s'avviò per il viottolo della Donna di casa.</p> <p>Esso girava, stretto e ingombro di sassi, fra i campi chiusi di muri alti, in mezzo ai quali, di tratto in tratto, era praticato un uscio, grigio e sgangherato dal tempo e dall'uso. Dopo un centinaio di passi, il viottolo si allargava in una specie di piazzetta con una casupola in fondo.</p> <p>Era tutta chiusa. Trovato picchiò sulla porta, con le nocche delle dita.</p>
16	S	Sotto la finestrella della magàra	Trovato; magàra	<p>Dopo un poco, una voce femminile rispose: – Chi è lì?</p> <p>– Amici!</p> <p>– Quali amici?</p> <p>Trovato rispose subito, con tono d'intelligenza:</p> <p>– Sono io, comare Pina; mi manda il compare Matteo.</p> <p>Per un poco non si sentì nulla. Una finestrella, praticata sull'alto dell'uscio, si aperse: vi si s'affacciò una donna sulla cinquantina, dalla pelle rugosa, dalle labbra un po' storte, dagli occhi inquieti. Aveva il capo avvolto in un fazzoletto giallo, e una banda di capelli che le scendevano giù sulla fronte.</p> <p>Chiese, guardando attentamente il visitatore:</p> <p>– Chi è il compare Matteo?</p> <p>[La scena occupa più di una pagina. Riassumo: Trovato riesce a far credere alla magàra di essere un operaio, di aver saputo di lei da un miracolato Matteo, di aver bisogno del suo intervento. Le mostra, per convincerla ad aprire, una banconota da cinque lire].</p> <p>Introdusse due dita nel taschino del panciotto, vi frugò un poco e ne trasse un biglietto da cinque lire, nuovo fiammante. La comare Pina, scrollando ancora il capo, scomparve dalla finestrella.</p>
17	T	Dalla strada alla «cameraccia» della magàra	Trovato; magàra	<p>Dopo un poco, s'intese un rumore di serrature e l'uscio si schiuse.</p> <p>– Entrate... che cosa volete?</p> <p>L'altro entrò, dando un'occhiata alla cameraccia dalle pareti sgretolate da cui pendevano una lanterna a mano, delle reste di agli, delle chiavi e dei vecchi panni. Vi era, in fondo, una tavola sgangherata con due deschetti intorno, da una parte, e dall'altra un letto a due; in un angolo stavano disposti delle zappe, delle vanghe e uno schioppo.</p>
18	S	Nella «cameraccia»	Trovato; magàra; il marito della magàra	<p>Trovato sedette sopra un deschetto, si cavò il berretto, si prese la fronte in una mano, come soffrisse molto al capo, e disse, alzando uno sguardo alla donna che gli stava ritto dinanzi:</p> <p>– Comare, se sapeste: ho un chiodo qui, da una tempia all'altra, giorno e notte, che non mi dà requie... Ho fatto le umane e le divine cose, per farlo andar via; ma è stato tempo perduto... Intanto, io debbo pigliar moglie; che anzi tutto era pronto il mese passato; ma ecco questo chiodo che non</p>

				<p>mi dà pace. La mia promessa, poveretta, mi vuol bene, non pensa che a me, e io intanto, per questo chiodo, la tratto male, le faccio sgarbi continui. Poi me ne pento, e invece comincio da capo: una cosa, comare, che non si può dire!...</p> <p>[Comincia così la scena più lunga: quasi nove pagine. La maga diagnostica un mal d'amore: Trovato ammette di pensare a un'altra. La maga gli promette che il venerdì successivo gli darà il rimedio. Trovato dice che tornerà e in acconto dà alla donna le cinque lire, poi accenna come per caso a una sorellina malata di vermi: la maga gli appronta seduta stante il rimedio, con certi pezzi di spago e un'acqua giallognola. Trovato le dà un'altra lira e le dice di un cognato ammalato di malaria: altro rimedio, una polvere. Ma questi preparati non avrebbero effetto se la maga non pronunciasse certe paroline: mostra a Trovato, tirandolo fuori da un nascondiglio, un librone vecchio e unto pieno di formule e di figure: rarissimo, solo tre persone al mondo lo posseggono. A questo punto entra in casa il marito della vecchia: «L'uomo, coi calzoni negli stivali infangati, un panciotto scuro, e senza giacca, entrò buttando in un angolo la zappa». Trovato entra in discorso anche con l'uomo, gli offre un sigaro; poi saluta i coniugi]</p> <p>Trovato se ne andò. Fatti una diecina di passi, tornò indietro.</p> <p>– Comare... compare!... scusate: mi potreste dire dove si può mangiare un boccone?</p> <p>– Dal Brontese, – rispose l'uomo; – dietro la piazza, a mano manca, dopo il fruttaiolo...</p> <p>Trovato guardava per aria, come smarrito.</p> <p>– E di dove si va?... Scusate, non sono del paese... – Poi aggiunse: – Volete farmi una compitezza? Accompagnatemi, e piglieremo un boccone insieme...</p> <p>L'uomo si alzò.</p> <p>– Grazie; eccomi qua...</p> <p>– E voi, comare, mi volete onorare?...</p> <p>– Io non posso, figliuolo! Ho da fare! ho tante cose per la testa!...</p> <p>– Come volete!</p>
19	T	Dalla «cameraccia» all'osteria	Trovato; il marito della magàra	I due se ne andarono insieme. Per istrada, Trovato si mise a chiacchierare; raccontava la storia delle febbri, dei vermi e del chiodo, prodigando ringraziamenti alla comare che era una provvidenza. All'osteria, diede il miglior posto al compare, e ordinò un arrosto di costato; intanto fece venire del formaggio e del salame e un boccale del miglior vino. Il compare mangiava a due palmenti, e Trovato gli versava da bere.
20	S	Osteria	Trovato; il marito della magàra	[Scena dialogata di una pagina. Trovato fa bere il vecchio, conquista la sua fiducia. Gli chiede se anche lui saprebbe guarire come fa la moglie, e il vecchio annuisce. Trovato gli propone di andare con lui in carrozza a trovare una nipote che ha «una cosa in una natica»]

				Il compare, all'idea della scampagnata, si fregò le mani: – Ai vostri comandi, compare!... – Un altro bicchiere!... – Grazie!
21	T	Uscendo dall'osteria	Trovato; il marito della magàra	Trovato pagò lo scotto e uscì col mago. A un tratto si dette un secondo colpo [sulla fronte].
22	S	Fuori dell'osteria	Trovato; il marito della magàra	– Non ne possiamo far niente! – E perché? Chi l'ha detto? – Perché!... Perché l'ammalata è una ragazza, di quindici anni, capite! e non si lascierebbe vedere da un uomo... Se venisse anche vostra moglie!... – Andiamo a prenderla.
23	T	Entrando in casa della magàra	Trovato; il marito della magàra	Entrando in casa sua, l'uomo esclamò:
24	S	In casa della magàra	Trovato; la magàra; suo marito	– Questo bravo compare! Abbiamo fatto una buona colazione. Adesso andiamo tutti in città, in carrozza!... – Per far che cosa? Trovato ripeté la sua preghiera, intanto che l'uomo ingiungeva: – Andiamo, lesta! È al Borgo... – Ma, così... adesso? – Comare, non mi dite di no!... Non è poi un viaggio. Tornerete anche in carrozza, e ci saranno per voi altre dieci lire! – Andiamo!... – insisteva l'altro.
25	T	Dalla casa alla città in carrozza	Trovato; la magàra; suo marito	La maga si decise. Buttatosi addosso un vecchio scialle ed uscita, chiuse a chiave l'uscio di casa. Marito e moglie, guidati da Trovato, se ne andarono fino alla carrozza, dove la guardia stava seduta, fumando. – Andiamo, di carriera!... Voi accomodatevi qui... Cedette ai due i primi posti; egli si pose a sedere sulla panchetta dalla parte del cocchio. La carrozza si mise in moto. – Compare, un altro sigaro!... Il mago fumava come la Montagna, con le gambe distese e la faccia all'aria; la maga stava a sentire Trovato che parlava per tre, facendo la relazione di quest'altra malattia che non si sapeva cosa fosse, descrivendo le sofferenze dell'ammalata e chiedendo informazioni sulla cura.
26	S	In carrozza	Trovato; la magàra; suo marito	– E questa ragazza che cosa fa? – domandava l'altra, avvertendo coi gesti di parlar piano, perché il cocchiere non sentisse. – La serva... fa la serva; ma da tre mesi non può lavorare: considerate! con quella razza di malanno – neppure ai cani! – che le capita addosso! Ma speriamo che con la vostra carità anche lei possa uscir dai guai; che il Signore ne rimeriti voi e vostro marito!... – Ma, mi raccomando, che non ci sia nessuno presente!...

				<p>– Nessuno, compare! – avvertì pure l'uomo, alzando un dito.</p> <p>– State tranquilli!</p>
27	T	Attraverso la città in carrozza	Trovato; la magàra; suo marito	<p>La carrozza andava allegramente, col tintinnio argentino delle sonagliere, per la via tutta in discesa. Il cocchiere, di tanto in tanto, faceva schioccar la frusta, trionfalmente.</p> <p>Dalla Barriera, tutta la città si dominava, e il mago ammirava la vista, gettando buffate di fumo. Ma al Borgo la carrozza non si fermò, e si mise per la via maestra.</p>
28	S	In carrozza fino alla Questura	Trovato; la magàra; suo marito	<p>[La scena finale, un paio di pagine; animatissima, in cui alle parole del dialogo si intrecciano dati descrittivi, movenze, la mimica dei personaggi. Ma è scena: con approssimazione all'isocronia storia-racconto. Riporto solo la prima parte e l'ultima]</p> <p>La donna disse, guardando intorno:</p> <p>– Ma di qui dove andiamo? Il Borgo è passato...</p> <p>– È passato, comare, perché al Borgo sta la famiglia di mia nipote, ma lei è coi padroni!</p> <p>La carrozza traversava il centro della città, e agli angoli delle vie c'erano dei carabinieri e delle guardie.</p> <p>– Ma, – riprese la maga, inquieta; – se è malata, com'è che sta a servizio?</p> <p>– I padroni la tengono ancora, per carità...</p> <p>– E dove stanno di casa?</p> <p>– Alla stazione.</p> <p>Invece, la carrozza risalì verso Sant'Agostino.</p> <p>[...]</p> <p>Entrando pel portone della Questura, il mago alzò gli occhi e vide lo stemma. Procedeva a piccoli passi, scuotendo un poco il capo.</p> <p>– Ho paura, – borbottò, – che questa colazione mi faccia peste...</p> <p>Delle guardie sbucarono da un uscio. Marito e moglie fecero per scappare, ma furono subito presi in mezzo, intanto che Trovato saliva le scale a quattro a quattro, gridando con accento di vittoria:</p> <p>– Brigadiere!... Brigadiere!...</p>

Pochi ragionamenti conclusivi, a giustificare la mia definizione di *Donna di casa* come novella cinematografica.

I) Come si può verificare esaminando il testo, anche nella versione con tagli che ho dato nello schema, è perseguito col massimo scrupolo l'obiettivo derobertiano (e verista) dell'occultamento della mano operatrice dell'autore: non la si ravvisa nelle ingerenze di un narratore che ne sappia più dei personaggi, e nemmeno nelle cesure e nelle combinazioni di una regia appariscente. Nessun movimento analettico, assoluta consequenzialità cronologica e causale. Nessuna descrizione da fermo, nessuna intrusione nelle

menti finzionali, nessuna generalizzazione, né commenti e giudizi anche larvati che si possano attribuire a un narratore esterno allo *storyworld*. Giudizi e commenti sono sempre a carico dei personaggi nel dialogo, e anche tutte le informazioni sul contesto e sul pregresso utili al lettore per orientarsi, per capire cosa succede (tolte poche indicazioni topografiche e toponomastiche allagate nelle transizioni) si ricavano dalle scene, da quel che dicono i personaggi. I quali fanno quel che la prefazione ha promesso: con le parole, con i gesti e la fisionomia, in ambienti anch'essi eloquenti, parlando di sé e degli altri, «*significano essi medesimi*», in piena autonomia, «ciò che essi sono».

II) Ora consideriamo le transizioni. Esse sono dominate dalla presenza mobile di Trovato e dalle sue percezioni, dal suo vedere e udire. Gli spazi che l'agente in missione attraversa vengono descritti talvolta, è vero, per asciutte proposizioni didascaliche («E scese per la via di Sant'Antonio. Alla Vena, entrò in un'osteria che stava all'angolo d'una viottola»), ma per lo più sono restituiti dal suo punto di vista, filtrati dalla sua sensibilità: «Trovato [...] uscì nella corsia. La lanterna la rischiarava un poco nel mezzo; le estremità si perdevano in una tenebra fitta»; «Scese le scale. Il portone era socchiuso, e il piantone, avvolto in un ampio cappotto, stava sulla soglia del corpo di guardia, fregandosi le mani»; «La carrozza partì, con un tintinnio di sonagli. Le vie erano deserte e mezzo buie, con la metà dei fanali spenti. Di tratto in tratto, qualche passante, colle mani in tasca e la testa china, alzava un poco gli occhi a guardare verso il legnetto», e così via, in regime di focalizzazione interna, nella maggioranza delle transizioni. Stando alle categorie di Franz Karl Stanzel, possiamo dire che Trovato nelle transizioni è *reflector-character*, ovvero il personaggio che, nelle narrazioni figurali, media al lettore gli aspetti del mondo finzionale, procurandogli un'esperienza immersiva, un'illusione, come Stanzel la definisce, *d'immediatezza*.²⁶ Ma c'è questa particolarità: i personaggi-riflettori in genere pensano e siamo messi al corrente dei loro pensieri (a fine Ottocento è quasi una norma), accompagnamento continuo dello srotolarsi percettivo. Invece nessuna delle sonde definite da Dorrit Cohn (psiconarrazione, monologo narrato, monologo citato) penetra nella mente di Trovato, che non è mai trasparente.²⁷ Questo personaggio è, essenzialmente, un riflettore che percepisce e soprattutto vede: al lettore non arriva nulla della sua soggettività, gli sono riflesse soltanto le sue percezioni.

III) Possiamo fare un altro passo. Nella teoria premessa a *Processi verbali* si pongo-

²⁶ Le opere di Stanzel non sono mai state, purtroppo, tradotte in italiano, ma della più importante (*Theorie des Erzählens* del 1979) c'è una traduzione in inglese approvata dall'autore e alla quale rinvio: FRANZ KARL STANZEL, *A Theory of Narrative*, trad. inglese di Charlotte Goedsche, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. or. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979).

²⁷ DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978 (un altro classico della narratologia di cui si attende da tempo la traduzione in italiano: pare che non tarderà).

no limiti stretti allo «scrittore»: «La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi [...] a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*». Le didascalie sarebbero lo spazio d'azione dello scrittore: noi diremmo, più tecnicamente, del narratore. Spazio esiguo, dove però il narratore avrebbe una funzione fondamentale: fornire «le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto». Ma in verità tali «indicazioni» sono, in *Donna di casa* e negli altri *Processi verbali*, molto più *mostrate* nel riporto dialogico che narrate didascalicamente; la mostrazione di ciò che passa per le parole dei personaggi e per i loro comportamenti, per ciò che si vede e si sente sulla scena, è il principale canale informativo della novella. Quanto alle transizioni, anche per queste zone figuralizzate possiamo parlare di un ritrarsi del narratore. Filippo Pennacchio così riassume il teorizzare di Stanzel:

Mentre in un testo scritto in prima o in terza persona il lettore ha l'impressione di ascoltare una voce – di confrontarsi con un vero e proprio narratore –, in un testo di tipo figurale si troverebbe invece di fronte a una presentazione diretta, appunto *immediata*, degli eventi narrati: come se nessuno li stesse enunciando, e il racconto – del tutto paradossalmente – si producesse da sé.²⁸

Ed è notevole che di Trovato, il protagonista riflettore delle transizioni, mai traspaia un pensiero, come si è detto, sulla propria esperienza del mondo, e semplicemente ne rifletta al lettore le visioni, mentre l'esperienza si fa. Il lettore di questa novella è davvero uno spettatore: occhi ideali della mente sono il suo organo. O vede immediatamente (e sente) ciò che si vede e sente nelle scene, oppure vede, e gli sembra che anche questo sia immediato, ciò che sta vedendo Trovato. Ben poco gli viene propriamente narrato (dove è il senso di una narrazione ulteriore in *Donna di casa*?), quasi tutto gli viene mostrato mentre accade, in una sorta di presente assoluto mostrativo che scorre di pagina in pagina (e non è sempre *al presente* il cinema, come spesso si dice?).

Käte Hamburger:

Soffermiamoci [...] sui personaggi del film. La loro capacità in quanto figure epiche è limitata. Certamente, possiamo vederli anche quando tacciono e interpretarne il silenzio, i gesti o la mimica. Ciò nondimeno, noi non possiamo venire a sapere cosa pensano e sentono quando non parlano. La stessa cosa, com'è noto, vale anche per le figure drammatiche. Cosa pensino o sentano i personaggi quando tacciono ce lo fa sapere solo il romanzo, che [...] è l'unico luogo nel sistema del linguaggio in cui gli uomini possono essere presentati nella loro vita interiore, nel loro muto pensare e sentire.²⁹

²⁸ FILIPPO PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, cit., p. 226.

²⁹ KÄTE HAMBURGER. *La logica della letteratura*, trad. italiana e saggio introduttivo di Eleonora Caramelli, presentazione di Carlo Gentili, Pendragon, Bologna 2015 (ed. or. Klett, Stuttgart 1957), pp. 232-233.

De Roberto era affezionato agli esercizi psicologici: li teorizzava, ne produsse di mirabili, prima e dopo *Processi verbali*. Tuttavia seppe rinunciare alle prerogative della trasparenza interiore, privilegio degli autori di romanzi e novelle destinato a perdurare, secondo Hamburger, anche una volta inventato il cinema. Fece di Trovato una «figura epica limitata», catafratta nell'opacità dei personaggi del teatro e dei film («noi non possiamo venire a sapere cosa pensano e sentono quando non parlano»), pur di ottenere per *Donna di casa* un qualità mostrativa di gran lunga preponderante: quasi tutto è mostrato, o nelle scene come a teatro, o nelle transizioni come se fossero già, *ante litteram*, riprese di una camera, montaggio dinamico d'inquadrature.³⁰

IV) Il montaggio. Giungiamo a un'altro aspetto della novella riconducibile al cinema. Come sanno bene critici e teorici di quest'arte, e chi fa i film (registi, sceneggiatori, montatori), nel montaggio una mano operatrice si tradisce o si manifesta o si nasconde (mano dell'autore, del regista, del narratore filmico? non entriamo nel campo spinoso delle discusse definizioni).³¹ Se tra due momenti della diegesi filmica c'è uno stacco, perché cambia l'inquadratura, magari cambia la scena, il luogo dell'azione, e lo stacco si avverte, può essere una scelta di regia. Ma si può scegliere di non fare avvertire gli stacchi tra le inquadrature, e a ciò provvedono i dispositivi del montaggio invisibile, il cui scopo, abbiamo già letto, «è la ricostruzione della continuità frantumata nel corso delle riprese, fatta rivivere in una "continuità nuova e diversa"». ³² Per sostenere nel tempo questa impressione "artificiale" di continuità, per non pausare l'esperienza immersiva dello spettatore («In questo cinema, lo spettatore deve vedere ogni scena quasi come si trattasse di un piano-sequenza»),³³ esistono, nell'armamentario del montaggio, raccordi e attacchi di vario genere e variamente denominati, alcuni dei quali suturano gli stacchi (fanno sì che lo spettatore non li avverta) grazie alla presenza, nelle inquadrature successive, dello stesso personaggio. Si legga questa definizione: «*Raccordo di movimento o di azione* (detto anche *montaggio continuo*). La cinepresa cambia luogo seguendo il movimento di un personaggio, che ci guida attraverso una serie di spazi diversi». ³⁴ Non succede proprio così in *Donna di casa*? C'è un'ideale cinepresa che cambia luogo (dalla questura alla strada all'osteria al viottolo alla cameraccia della magàra ecc.) seguendo i movimenti di un personaggio (Trovato) che ci guida, da una scena a una transizione a un'altra scena, «attraverso una serie di spazi diversi». In chi legge *Donna di casa* effettivamente produce un'impressione immersiva di continuità il fatto di

³⁰ La rinuncia assoluta alle facoltà introspettive nella prefazione è un vanto tecnico: «credo che non mi si possa addebitare un sol tratto di narrazione psicologica» (p. 4).

³¹ Su questo argomentare e dibattere si veda in PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, cit., il capitolo "Chi" racconta al cinema e alla televisione, pp. 59-72.

³² DIEGO CASSANI, *Manuale del montaggio*, cit., p. 77.

³³ *Ibidem*.

³⁴ SANDRO BERNARDI, *L'avventura del cinematografo. Storia di un'arte e di un linguaggio*, Marsilio, Venezia 2007, p. 51.

essere, dall'inizio alla fine e senza interruzioni, sempre con l'agente in missione, nelle sue percezioni o alle sue calcagna. Sarebbe troppo assomigliare questa impressione a quella di un lungo piano-sequenza: piuttosto soccorre, a intendere l'effetto ottenuto della continuità, la nozione di Ryan delle finestre da cui siamo partiti: *Donna di casa* è tutta compresa, per la persistenza del protagonista attraverso gli spazi diversi, in una finestra sola che scorre, come scorre su un solo schermo un film, con le sue inquadrature e le scene, con la varietà dei piani e dei paesaggi, i dialoghi e i momenti d'azione.

Sappiamo l'importanza, per De Roberto, del tema tecnico dell'impersonalità: la sparizione dell'autore, l'eliminazione, per quanto possibile, delle tracce dell'artificio costruttivo. Non poteva esistere, nella sua cultura, la nozione odierna di montaggio, ma certo l'imperativo dell'impersonalità già rendeva cauta la sua regia. Architetto delle sue narrazioni, sentiva l'esigenza di renderne poco avvertibile, in certo senso invisibile, l'architettura: sobriamente denunciata, è vero, da talune geometrie (si pensi alla suddivisione di entrambi i grandi romanzi pubblicati, *L'illusione* e *I Viceré*, in tre parti ciascuna composta di nove capitoli) e d'altra parte per molte vie dissimulata, per ottemperare all'idea estetica forte che l'arte deve riprodurre la vita, e la vita non conosce formalità razionali, ripartizioni pensate. Donde il prosciugamento del peritesto (consuetudine peraltro diffusamente naturalista e verista);³⁵ donde, anche, talvolta, l'affidamento dell'onere della continuità, ovvero del compito di suturare gli stacchi fra scene ed episodi, a personaggi che attraversano luoghi diversi dell'azione mentre non li perdiamo di vista.

Questo dispositivo (ho parlato in altre occasioni di *personaggi-vettori*) non funziona solo nei *Processi verbali*: anche nei *Viceré* lo si registra.³⁶ Personaggi che, persistendo nel campo visivo del lettore, tengono dentro una finestra che scorre la varietà dei tempi e dei luoghi dell'azione. Anche così De Roberto rendeva "invisibile" (o meno visibile) quel che per lui che scriveva poteva essere un analogo del montaggio venturo dei film: la disposizione studiata, l'architettura successiva del testo, per scene ed episodi, insomma l'arbitrio autoriale di una regia. La passione dell'impersonalità lo indirizzava verso soluzioni che fanno pensare al cinema, al montaggio invisibile del cinema classico: una invisibilità anch'essa volta alla cancellazione dei segni di fabbrica, e

³⁵ Mi rifaccio a Genette, per il quale il peritesto è la parte del paratesto che sta «intorno al testo, nello spazio del volume stesso, come il titolo o la prefazione, e qualche volta inserito negli interstizi del testo, come i titoli dei capitoli o certe note» (GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino 1989, pp. 6-7). Però non sempre De Roberto adottò questa linea: ridusse il peritesto in *La Sorte* ma le altre raccolte principali di novelle sono munite di prefazioni impegnative (quella a *Documenti umani* è lunghissima); lo ridusse nei romanzi, ma in *Ermano Raeli* il peritesto si moltiplica, passando dall'edizione del 1889 a quella del 1923.

³⁶ Ad esempio le prime tre scene del capitolo nono della prima parte, ambientate in tre spazi diversi (la casa di Chiara e del marito, il portone d'ingresso del palazzo Francalanza, una sala del medesimo palazzo), sono tenute insieme dalla cugina Graziella, che viaggia (ed è seguita nel suo viaggiare) da uno spazio all'altro.

all'immersione del fruitore dell'opera in un flusso che sembra continuo come è continua la vita.³⁷

BIBLIOGRAFIA

- DIEGO CASSANI, *Manuale del montaggio. Tecnica dell'editing nella comunicazione cinematografica e audiovisiva*, Utet, Torino 2000.
- SEYMOUR CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, trad. italiana di Elisabetta Graziosi, il Saggiatore, Milano 2003, p. 73 (ed. or. Cornell University Press, Ithaca 1978).
- GILBERT COHEN-SÉAT, *Essais sur les principes d'une philosophie du cinéma. Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*, Presses Universitaires de France, Paris 1946.
- DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.
- FEDERICO DE ROBERTO, *Processi verbali*, Galli, Milano 1890.
- ID., *Processi verbali*, introduzione di Gaspare Giudice, Sellerio, Palermo 1976.
- ID., *Teatro*, introduzione di Natale Tedesco, premesse e note ai testi di Vincenzo Licata, Mondadori, Milano 1981.
- ANDRÉ GAUDREAU, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, prefazione di Paul Ricœur, trad. italiana di Dario Buzzolan, Lindau, Torino 2006 (ed. or. Meridiens Klincksieck, Paris 1988).

³⁷ Non ho detto nulla de *Il rosario*, la prima novella di *Processi verbali*, la più nota e apprezzata dalla critica. Ebbene, mi sembra che qui De Roberto adotti una soluzione mista tra i due tipi che ho illustrato. La prima metà è 'cinematografica': in una decina di pagine parecchie ore di un'aspettazione ansiosa sono spezzettate e ricomposte in un montaggio di dialoghi brevi e movimenti nello spazio delle sorelle Sommatino, che coi loro andirivieni tengono insieme luoghi diversi della dimora signorile: il cancello d'ingresso, la cucina, le stanze dove sfaccendano in attesa di notizie su un'altra sorella, la minore, caduta in disgrazia per aver disobbedito alla madre terribile sposando un uomo che costei non gradiva, e a cui il marito sta per morire, lasciandola nell'indigenza coi figli piccoli. La seconda metà è teatrale: interamente occupata dalla scena lunga della recita del rosario, con la matriarca al centro, assisa in un ampio seggiolone antico, grandeggiante al di sopra delle zitellone genuflesse e tremebonde che osano infine, senza successo, implorarla di perdonare la sventurata e di prestarle soccorso. È interessante il modo in cui De Roberto ridusse a unità tempi e spazi della novella quando, nel 1898, ne ricavò un dramma (solo nel novembre 1912 rappresentato al Teatro Manzoni di Milano). Leggiamo la didascalia iniziale, questa volta una vera didascalia per gli scenografi: «Una sala in casa della baronessa. Due usci nella parete di fondo: in mezzo un alto seggiolone antico. Uscio a sinistra, uscio e finestra a destra. Ritratti di famiglia alle pareti. Sopra una tavola una lumiera con quattro becchi. Cassapanche, seggioloni e sedie comuni» (FEDERICO DE ROBERTO, *Teatro*, introduzione di Natale Tedesco, premesse e note ai testi di Vincenzo Licata, Mondadori, Milano 1981, p. 27). In questo spazio unipuntuale, prima che vi faccia ingresso la baronessa, il momento cruciale della recita del rosario verrà preparato grazie agli usci, che consentiranno a qualcuna delle sorelle di uscire in cerca di notizie e alla comare Angiola di entrare in scena per informarle sulla sorte della derelitta. Anche *Lupetto* è una novella mista per le sue soluzioni: due scene piuttosto ampie, ambientate in spazi diversi, e in mezzo una transizione di un paio di pagine, dove siamo col protagonista in cammino sulle pendici dell'Etna, tra le sciare nereggianti, verso il Calvario e poi verso Mompileri, fino al luogo delle sue trappole per i conigli, dove si consumerà, nella seconda scena, la tragedia del finale.

- GÉRARD GENETTE, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Einaudi, Torino 1989.
- PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012.
- ID., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015.
- KÄTE HAMBURGER. *La logica della letteratura*, trad. italiana e saggio introduttivo di Eleonora Caramelli, presentazione di Carlo Gentili, Pendragon, Bologna 2015 (ed. or. Klett, Stuttgart 1957).
- PETER HÜHN *et al.* (eds.), *Point of View, Perspective, and Focalization: Modeling Mediation in Narrative*, Walter de Gruyter, Berlin-New York 2009.
- MANFRED JAHN, *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, «Style», 30, 2, 1996, pp. 241-267.
- ID., *More Aspects of Focalization: Refinements and Applications*, «GRAAT», 21, 1999, pp. 85-110.
- GIOVANNI MAFFEI, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Cesati, Firenze 2017.
- FILIPPO PENNACCHIO, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, cit., pp. 217-240.
- MARIE-LAURE RYAN, *On the Window Structure of Narrative Discourse*, «Semiotica», 64, 1-2, 1987, pp. 59-81.
- FRANZ KARL STANZEL, *A Theory of Narrative*, trad. inglese di Charlotte Goedsche, Cambridge University Press, Cambridge 1984 (ed. or. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979).



Share alike 4.0 International License

L'ALTRO È LO STESSO?
UNA LETTURA POSTFREUDIANA DEL *FIGLIO CAMBIATO* DI LUIGI PIRANDELLO

Emanuele Zinato

Università degli Studi di Padova
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1726-3419>

ABSTRACT IT

Il saggio intende mettere alla prova alcuni strumenti desumibili dalla teoria freudiana di Francesco Orlando e propone un'analisi del racconto di Pirandello *Il figlio cambiato*, 1923 (raccolto nell'ottavo volume delle *Novelle per un anno*) a partire dall'intersezione, all'interno del testo, di elementi semantici che siamo abituati a concepire come distinti: naturale e soprannaturale, logica scientifica e pensiero magico. È possibile dunque riconoscere nel tema pirandelliano del doppio la manifestazione della logica delle emozioni, che Ignacio Matte Blanco definirebbe "simmetrica" e che è tipica del funzionamento psichico inconscio.

PAROLE CHIAVE

Luigi Pirandello; Critica freudiana; Teoria psicoanalitica della letteratura; Ignacio Matte Blanco; Sigmund Freud, Francesco Orlando.

TITLE: Is the other the same? A post-freudian reading of Pirandello's *Il figlio cambiato*.

ABSTRACT ENG

The essay aims to test some tools that can be deduced from the Freudian theory of Francesco Orlando and proposes an analysis of Pirandello's short story *Il figlio cambiato*, 1923 (collected in the eighth volume of *Novelle per un anno*) starting from the superimposition, within the text, of semantic elements that we are used to conceiving as distinct: natural and supernatural, scientific logic and magical thinking. It is therefore possible to recognize in Pirandello's theme of the double the manifestation of the logic of emotions: a different type of logic, with Ignacio Matte Blanco would define as "symmetrical" and which is typical of the unconscious psychic stream.

KEYWORDS

Luigi Pirandello; Freudian Criticism; Psychoanalytic Theory of Literature; Ignacio Matte Blanco; Sigmund Freud; Francesco Orlando.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Emanuele Zinato insegna Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Padova. Ha curato l'opera omnia di Paolo Volponi: *Romanzi e prose* (2002-2003) con apparati critici e filologici. Si è occupato delle forme della saggistica critica italiana (*Le idee e le forme. La critica italiana dal 1900 ai nostri giorni*, 2010), di critica freudiana, del rapporto fra rappresentazioni letterarie e modernizzazione in alcuni scrittori del secondo Novecento Fortini, Calvino, Morante, Sciascia (*Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, 2015).

Emanuele Zinato, *L'altro è lo stesso? Una lettura postfreudiana del "Figlio cambiato" di Luigi Pirandello*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 58-69.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22159>

PREMESSA METODOLOGICA

Il tema del bambino segretamente sostituito in culla con un altro è una costante di lunga durata nella scrittura di Luigi Pirandello, sia in forma di novella che di favola teatrale: appare una prima volta nel racconto *Le Nonne* pubblicato su «La Riviera ligure» nel 1902; si ripresenta, più elaborato, nella novella *Il figlio cambiato* uscita sul «Corriere della sera» il 5 agosto 1923 e raccolta nell'ottavo volume delle *Novelle per un anno* (*Dal naso al cielo*, 1925); costituisce il materiale metateatrale dei *Giganti della montagna* (1933) nel cui terzo atto la compagnia di attori prova la *Favola del figlio cambiato* che si finge composta da un poeta suicida; infine, come dramma in tre atti, la *Favola* viene autonomamente rappresentata nel gennaio del 1934 a Brunswick, con le musiche di Gianfrancesco Malipiero su libretto di Pirandello, e successivamente ritirata dalle scene tanto in Germania quanto in Italia.

Questa singolare ricorsività è stata variamente interpretata: Riccardo Castellana, in un percorso interdisciplinare che ha in Pirandello il suo punto di partenza e di arrivo, ha indagato la relazione fra questa costante e il mito folklorico del *changeling* diffuso dalle fiabe e leggende popolari alle arti figurative e alle scritture letterarie, da Shakespeare a Hoffmann.¹ D'altro canto, Andrea Camilleri nella sua *biofiction* sulla vita di Pirandello, ha immaginato che la presenza ossessiva del figlio cambiato sia stata ingenerata dalle private fantasie di abbandono dello scrittore e dai racconti della domestica Maria Stella ascoltati durante l'infanzia e riguardanti storie di bambini *canciati* dalle streghe.²

Come si può notare da questa prima approssimazione, una simile tematica si offre come terreno ideale per letture di tipo antropologico e psicoanalitico, rispettivamente incentrate sull'immaginario collettivo o sulla biografia autoriale, essendo variamente interpretabile come rielaborazione letteraria di racconti orali e di credenze popolari, come attestazione di un archetipo junghiano, come presenza di un mito personale ossessivo o come un caso di "ritorno del superato" marcatamente perturbante.³

Qui ci si propone invece di collaudare, sul solo testo della novella del 1923,⁴ alcuni strumenti desumibili dalla teoria freudiana di Francesco Orlando. Come è noto, questa proposta teorica presuppone la letteratura come forma socialmente istituzionalizzata di un ritorno del represso linguistico, tematico, morale, sociale, vale a dire

¹ RICCARDO CASTELLANA, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pacini, Pisa 2014.

² ANDREA CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milano 2000. Cfr. inoltre CATHERINE O'RAWE, "Il figlio cambiato" e l'olivo saraceno: Camilleri's life of Pirandello, in «Pirandello Studies», 24, 2004, pp. 8-16.

³ Cfr. PAMELA PARENTI, "Il figlio cambiato". Dalla novella alla dimensione archetipica del mito, in «Pirandelliana», 3, 2009, pp. 89-95.

⁴ *Il figlio cambiato* si legge in LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, introduzione di Giovanni Macchia, vol. II, t. 1, Mondadori, Milano 1987, pp. 496-501. A questa edizione si riferiscono le citazioni del testo.

come il luogo in cui possono venire articolate istanze che ripugnano al principio di realtà e di non contraddizione, alla morale comune, alla logica.⁵ Se Orlando ha affrontato su queste basi il tema degli oggetti desueti e non funzionali,⁶ per una lettura del *Figlio cambiato* saranno più pertinenti *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*,⁷ il libro sul soprannaturale letterario⁸ e la ricerca sulle figure dell'invenzione⁹, vale a dire i tre contributi (due dei quali incompleti e postumi) in cui le nozioni-chiave postfreudiane del pensiero dello psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco penetrano nel sistema orlandiano che, dagli anni Ottanta, include i concetti di «antilogica» e di «logica simmetrica». Secondo Matte Blanco, l'inconscio non rimosso, in gran parte coincidente con le emozioni, si struttura infatti attraverso due modalità: il principio di generalizzazione, che raggruppa gli individui in classi sempre più ampie, e il principio di simmetria, che rende interscambiabili gli elementi di una stessa classe logica. Si tratta, in sostanza, dell'idea secondo cui «negli esseri umani e nel mondo esiste un modo di essere che si esprime nella distinzione fra le cose, dunque nella loro divisione; e un altro modo di essere che tratta ogni oggetto di conoscenza come se fosse indiviso da tutti gli altri: il modo eterogeneo e quello indivisibile». ¹⁰ La traduzione del principio di simmetria nei termini retorici, storici e tematici della figuratività letteraria, ha costituito l'obiettivo della ricerca di Orlando nella sua fase più matura e incompiuta, a partire dallo studio sulla retorica dell'Illuminismo.¹¹

L'INCIPIT: IL SOPRANNATURALE, FRA CREDITO E CRITICA

Nell'incipit del *Figlio cambiato* la voce narrante di un testimone colto, estraneo al mondo arcaico e periferico in cui si trova, racconta in prima persona, con sconcerto e con scetticismo, un avvenimento notturno proposto viceversa in chiave sopranna-

⁵ FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.

⁶ ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993, poi Einaudi, Torino 2015.

⁷ ID., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982.

⁸ ID., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, Einaudi, Torino 2017.

⁹ VALENTINA STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020.

¹⁰ IGNACIO MATTE BLANCO, *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, trad. italiana e cura di Pietro Bria, Einaudi, Torino 1995, p. 64 (ed. or. Routledge, London-New York 1988).

¹¹ Si dissente, dunque, dal giudizio riduttivo di Giancarlo Alfano che, non riconoscendo potenzialità ermeneutiche all'ipotesi dell'inconscio non rimosso, accomuna la prospettiva postfreudiana di Matte Blanco al pensiero di Jung e che contrappone la discesa «verso un qualche abisso (personale, della specie o della logica)» alla dialettica freudiana fra «ordine latente» e «manifesto». Cfr. GIANCARLO ALFANO, CARMELO COLANGELO, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018, p. 192.

turale dalle comari del paese: le urla di Sara Longo, moglie di un marinaio, la sostituzione del suo neonato «bianco come il latte, biondo come l'oro» con un «mostriattolo», «nero, nero come il fegato».

Avevo udito urlare durante tutta la notte, e a una cert'ora fonda e perduta tra il sonno e la veglia non avrei più saputo dire se quelle urla fossero di bestia o umane.

La mattina dopo venni a sapere dalle donne del vicinato ch'erano state dispezzazioni levate da una madre (una certa Sara Longo), a cui, mentre dormiva, avevano rubato il figlio di tre mesi, lasciandogliene in cambio un altro.

– Rubato? E chi gliel'ha rubato?

– Le «Donne»!

– Le donne? Che donne?

Mi spiegarono che le «Donne» erano certi spiriti della notte, streghe dell'aria.

(p. 496)

Riguardo all'interpretazione dell'accaduto, si fronteggiano dunque all'esordio due verità opposte e incompatibili tra loro: la verità del narratore testimone, convinto in modo indubitabile di trovarsi davanti allo stesso neonato, la cui trasformazione è da lui attribuita ai sintomi di una «paralisi infantile» e la verità di Sara Longo e della comunità femminile che partecipa alla sua tragedia, secondo la quale il neonato «nero» è un altro e la sostituzione è avvenuta per opera di magia. Le due spiegazioni, che coesistono giustapposte secondo la *Weltanschauung* relativistica pirandelliana, corrispondono a due diverse logiche: la prima, di tipo scientifico, alla logica asimmetrica, la seconda, arcaica, alla logica simmetrica. Il narratore è preoccupato per la salute del bambino e per il suo abbandono da parte di una madre inorridita e insensata; le comari invece vincono a stento la loro repulsione davanti a quella che ritengono una creatura estranea, portata dalle «streghe dell'aria»:

Stimando inutile, di fronte a una prova così tangibile, convincere quelle donne della loro superstizione, m'impensierii della sorte di quel bambino che rischiava di rimanerne vittima.

Nessun dubbio per me che doveva essergli sopravvenuto qualche male, durante la notte; forse un insulto di paralisi infantile.

Domandai che intendesse fare adesso, quella madre.

Mi risposero che l'avevano trattenuta a viva forza perché voleva lasciar tutto, abbandonare la casa e buttarsi alla ventura in cerca del figlio, come una pazza.

– E quella creaturina là?

– Non vuole né vederla, né sentirne parlare!

Una di loro, per tenerla in vita, le aveva dato a succhiare un po' di pan bagnato, con lo zucchero, avvolto in una pezzuola formata a modo di capezzolo. E mi assicurarono che, per carità di Dio, vincendo lo sgomento e il raccapriccio, avrebbero badato a lei, un po' l'una un po' l'altra. (pp. 497-498)

Il modo con cui nell'incipit della novella viene rappresentata l'irruzione del soprannaturale nell'orizzonte del quotidiano non contempla l'esitazione tra credenza nel prodigio e critica razionale, come accade, ad esempio, nei romanzi gotici e non coincide dunque con il dispositivo più noto del fantastico todoroviano.¹² Il vero enigma critico, su cui si fonda l'originalità del testo, è dato invece dal fatto che la novella riesce a tutelare entrambi i punti di vista, quello che respinge la magia come superstizione e quello che affida alla magia la spiegazione dei nessi fra i fenomeni, «ben al di là dell'ovvia e irriflessa immedesimazione del lettore-modello della storia nella logica del narratore testimone».¹³ Nell'incipit del *Figlio cambiato*, insomma, coesistono un massimo di critica e un massimo di credito a proposito degli eventi soprannaturali rappresentati.

IL COMPROMESSO DI VANNA SCOMA

Nel prosieguo della narrazione interviene tuttavia una figura di mediazione tra le due logiche inconciliabili. Una svolta è determinata infatti dalla risoluzione della madre, sull'orlo della follia, di rivolgersi a una certa Vanna Scoma, la fattucchiera del paese che sembra intrattenere «misteriosi commerci» con le «Donne» rapitrici:

S'era dunque recata per consiglio da questa Vanna Scoma, la quale in prima (e si capisce) non aveva voluto dirle nulla; ma poi, pregata e ripregata a mani giunte, le aveva lasciato intendere, parlando a mezz'aria, che aveva «veduto» il bambino.

– Veduto? Dove?

Veduto. Non poteva dir dove. Ma stesse tranquilla perché il bambino, dove stava, stava bene, a patto però che anche lei trattasse bene la creaturina che le era toccata in cambio: badasse anzi, che quanta più cura lei avrebbe avuto qua per questo bambino, e tanto meglio di là si sarebbe trovato il suo.

Mi sentii subito compreso d'uno stupore pieno d'ammirazione per la sapienza di questa strega. La quale, perché fosse in tutto giusta, tanto aveva usato di crudeltà quanto di carità, punendo della sua superstizione quella madre col farle obbligo di vincere per amore del figlio lontano la ripugnanza che sentiva per quest'altro, il ribrezzo del seno da porgergli in bocca per nutrirlo; e non levandole poi del tutto la speranza di potere un giorno riavere il suo bambino, che intanto altri occhi, se non più i suoi, seguitavano a vedere, sano e bello com'era. (pp. 498-499)

La fattucchiera, presso la quale Sara Longo da quel momento in poi dovrà recarsi ogni giorno a pagamento, stabilisce la quotidiana messa a norma del principio di

¹² TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. italiana di Elina Imberciadori Klersy, Garzanti, Milano 2000 (ed. or. Seuil, Paris 1970).

¹³ RICCARDO CASTELLANA, *Storie di figli cambiati*, cit., p. 147.

simmetria sulla base di un rituale ben preciso: quanto più si avrà cura del «mostri-ciattolo» tanto più l'«altro» bambino, quello rubato e condotto lontano, godrà di buona salute. Il bimbo «brutto» e «nero», secondo il responso della fattucchiera, è un altro ma al contempo è una sorta di doppio, il rovescio di quello scomparso, bello e sano, che si trova da qualche parte e la cui esistenza è intimamente connessa a quella del primo. A garantire la sopravvivenza del bambino cambiato è dunque il disciplinamento magico della violazione del principio di non contraddizione, in base al quale A non può essere al contempo A e non A.

È evidente come l'ingresso in scena dell'autorità magica, incarnata da Vanna Scoma, avvenga nel segno del governo di istanze opposte, istituendo un compromesso che investe più livelli, attenuando le opposizioni binarie: se sul piano psicoanalitico la vicenda di Sara Longo si potrebbe rubricare come un caso clinico inerente la «crisi della maternità interiore»,¹⁴ in cui una madre, nella relazione originaria, non vuole avere più nulla a che fare con un figlio che le appare deforme o comunque non coincidente con l'immagine introspettiva, la negazione assoluta e psicotica dell'identità del bambino «nero come il fegato» percepita come del tutto indipendente da quella del bambino «biondo come l'oro» viene depotenziata e amministrata da una ritualità, poiché solo alimentando il primo si alimenta, per simpatia, il secondo, assente. La mediazione di Vanna Scoma, d'altro canto, è oggetto di «ammirazione» anche da parte del narratore razionale e colto, che attenua il suo scetticismo nei confronti della magia perché riconosce come le norme della fattucchiera evitino la morte per abbandono del bambino «estraneo» e limitino il «ribrezzo» provato dalla madre nei suoi confronti. Il testimone che narra, insomma, ammettendo la «sapienza» della strega, dà un qualche credito a una pratica magica pur subordinandola alla logica asimmetrica e scientifica: trattandola cioè come un espediente o una finzione utile a dare «speranza» a una donna impazzita.

La lettura antropologica di Castellana, facendo riferimento agli studi di Ernesto De Martino, riconduce le funzioni della fattucchiera a un compromesso di tipo etnografico, vale a dire alla necessità sciamanica di scongiurare la «crisi della presenza» con un'altra forza soprannaturale, di segno opposto a quella che l'ha determinata. Il risultato è la messa in forma di una ambivalenza: come nota con precisione la voce testimoniale, dopo l'intervento della fattucchiera il comportamento della madre è *al contempo* «crudele» e «caritatevole» poiché la mediazione fa del bimbo nero un individuo a metà, privo di identità sociale, nel momento stesso in cui gli garantisce le cure e la sopravvivenza.¹⁵

¹⁴ GINA FERRARA MORI, (a cura di), *Un tempo per la maternità interiore. Gli albori nella relazione madre-bambino*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

¹⁵ RICCARDO CASTELLANA, *Storie di figli cambiati*, cit., p. 150.

Applicando al *Figlio cambiato* le categorie desumibili dal lavoro di Orlando sul *Soprannaturale letterario*, e in specie il concetto di derivazione freudiana di *formazione di compromesso*, è possibile distinguere nell'esordio della novella la contrapposizione tra un soprannaturale di *tradizione* (nell'interpretazione della madre e delle comari, simile a quanto avviene nelle opere che danno massimo credito al dato magico, come *Hänsel e Gretel* dei fratelli Grimm),¹⁶ e un soprannaturale di *derisione* (nella voce del testimone che dice "io", e che fin dall'inizio parla di «superstizione», come accade nei pamphlets illuministi);¹⁷ invece, nel prosieguo della vicenda, con la gestione dell'ambivalenza (mediante le narrazioni quotidiane della fattucchiera relative al figlio «lontano») è possibile apprezzare il funzionamento di una logica diversa, che permette la convivenza fra critica e credito, e che autorizza la sospensione dell'opposizione fra reale e irreale:

Come i giochi del bambino, la letteratura apre uno spazio immaginario fondato sulla sospensione o neutralizzazione della differenza tra vero e falso, uno spazio in cui vige il diritto di rispondere al piacere dell'immaginario. L'apertura stessa di un tale spazio costituisce una formazione di compromesso tra le istanze opposte del reale e dell'irreale. Questa ipotesi sulla letteratura in generale vale doppiamente per la letteratura con temi soprannaturali, un ambito che abbiamo già definito due volte immaginario.¹⁸

Si direbbe che l'operato di Vanna Scoma possa essere letto come figura della mediazione letteraria: il compromesso istituito dalla fattucchiera finisce infatti per concedere ospitalità a due funzioni proposizionali opposte e conflittuali ("il bambino è lo stesso" vs. "il bambino è un altro"), come accade ai vettori di un campo di forze entro cui la madre e il narratore (ma anche il lettore) sono chiamati ad accettare che alcune leggi di realtà (ad esempio, il principio di non contraddizione) vengano sospese e, in parte, neutralizzate. Affinché il dispositivo di mediazione funzioni, è necessario che alle regole del mondo cui i protagonisti sono variamente abituati ne subentrino altre: cerimonie rigorose fino all'ossessione sono infatti attive, come nota Orlando, in ogni rappresentazione letteraria di situazioni oltremondane, come testimoniano i rituali di magia in Shakespeare.

IL RITORNO DEL MARITO

Il breve ritorno al paese del marito con la goletta da Tunisi determina una seconda svolta nella vicenda: innanzitutto, a causa dell'interdizione del marinaio, Sara Longo

¹⁶ FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. 172-178.

¹⁷ Ivi, pp. 121-128.

¹⁸ Ivi, p. 22.

non può più recarsi da Vanna Scoma per avere del figlio rubato notizie con cui inve-
rare quotidianamente l'efficacia delle regole che saldano per via alimentare il bimbo
assente a quello presente; inoltre l'uomo mette incinta un'altra volta la moglie che
inizia a temere si preannunci, per via del proprio latte «diventato acqua», una nuova
analogia perversa fra il «mostriciattolo» che sta «crescendo male» e il nuovo nasci-
turo.

Marinaio, oggi qua, domani là, poco ormai si curava della moglie e del figlio.
Trovando quella smagrita e quasi insensata, e questo pelle e ossa, irriconosci-
bile; saputo dalla moglie ch'erano stati ammalati tutt'e due, non chiese altro.

Il guajo avvenne dopo la partenza di lui; ché la Longo per maggior ristoro
ammalò davvero. Altro castigo: una nuova gravidanza. (p. 499)

Infine, quando il marito riparte e viene a sapere dall'equipaggio la «favola delle
"Donne", nota a tutti meno che a lui» (p. 500) impone, per via epistolare, una sua
interpretazione scettica, sbrigativa e ultrarazionalistica dell'accaduto:

Intanto, da Tunisi, il marito le scrisse che, durante il viaggio, i compagni gli
avevano raccontato quella favola delle «Donne», nota a tutti meno che a lui;
sospettava che la verità fosse un'altra, cioè che il figlio fosse morto e che lei
avesse preso dall'ospizio qualche trovatello in sostituzione; e le imponeva d'an-
dar subito a riportarlo, perché non voleva in casa bastardi. La Longo però, al
ritorno, tanto lo pregò che ottenne, se non pietà, sopportazione per quell'infè-
lice. Lo sopportava anche lei, e quanto!, per non far danno all'altro. (p. 500)

L'arrivo del marito dunque finisce col turbare l'ordine delle corrispondenze fra i
"due" figli e mette in crisi la mediazione della fattucchiera fra logica simmetrica e
logica asimmetrica, a netto vantaggio della seconda. Se anche il marinaio può am-
mettere che il bambino «pelle e ossa» sia il risultato di una sostituzione, questa non
può essere stata originata, secondo lui, da creature fantastiche ma dalla madre stessa
che, davanti alla presunta morte del neonato, potrebbe averlo rimpiazzato di nascosto
con un trovatello.

La visione del mondo del marito, in modo ben più estremo della voce narrante,
appartiene dunque al campo semantico della razionalità maschile: a quanti, cioè, a
differenza delle comari, della fattucchiera e della moglie, non concedono alcun credito
al principio di simmetria che presiede alla logica delle emozioni. Il suo ritorno dele-
gittima la formazione di compromesso realizzata dalla fattucchiera, rafforza l'esclu-
sione del bambino ora detto «bastardo», di cui si vorrebbe la restituzione all'ospizio,
e impone alla donna una nuova gravidanza. Da quel momento in poi, il figlio «pelle
e ossa», inizia ad apparire alla voce che narra anche come sciancato e deforme
(«cionco, forse, di tutt'e due le gambine», p. 500), oggetto di derisione per i ragazzini
del paese.

LA CONCLUSIONE: «ROSEO E PAFFUTO (COME L'ALTRO)»

La nascita del nuovo figlio di Sara Longo, a detta della voce testimoniale, si configura come un «altro castigo», perché produce un indebolimento dello statuto identitario del «mostriciattolo» e un venir meno della ragione rituale che giustifica le cure e le attenzioni da parte della madre nei suoi confronti:

Fu peggio, quando alla fine il secondo bambino venne al mondo; perché allora la Longo, naturalmente, cominciò a pensar meno al primo e anche, per conseguenza, ad aver meno cure di quel povero cencio di bimbo che, si sa, *non era il suo*.

Non lo maltrattava, no. Ogni mattina lo vestiva e lo metteva a sedere davanti alla porta, sulla strada, nel seggiolino a dondolo di tela cerata, con qualche tozzo di pane o qualche meluccia nel cassetto del riparo davanti.

E il povero innocente se ne stava lì, con le gambine cionche, il testoncino ciondolante dai capelli terrosi, perché spesso gli altri ragazzi della strada gli buttavan per chiasso la rena in faccia, e lui si riparava col braccino e non fiatava nemmeno. Era assai che riuscisse a tener ritte le palpebre sugli occhietti dolenti. Sudicio, se lo mangiavano le mosche.

Le vicine lo chiamavano il figlio delle «Donne». Se talvolta qualche bambino gli s'accostava per rivolgergli una domanda, egli lo guardava e non sapeva rispondere. Forse non capiva. Rispondeva col sorriso triste e come lontano dei bimbi malati, e quel sorriso gli segnava le rughe agli angoli degli occhi e della bocca. (pp. 500-501)

La voce che narra, come attestano i diminutivi creaturali («testoncino», «gambine», «occhietti») parteggia per il «povero innocente» percepito come una vittima. Per il testimone, il furto delle «Donne» è una suggestione irrazionale di cui tuttavia ben comprende il funzionamento simbolico: a suo parere, davanti alla mutazione notturna del bambino da «bello e biondo» a «pelle e ossa» per una «paralisi infantile» la madre, travolta dalla logica delle emozioni, «come una pazza», ha attribuito ciò che sta vivendo, secondo il codice arcaico delle comari, a una sostituzione magica. L'intervento mediatore di Vanna Scoma ha reso per un certo tratto pensabile per la madre un ponte fra il bambino collocato in una dimensione soprannaturale e il suo rovescio nero e brutto. Per il marito l'«altro» invece è morto ed è stato sostituito di nascosto con un trovatello. La gravidanza e l'arrivo del neonato depotenziano definitivamente la mediazione e fanno del bimbo nero e brutto una scoria inutile e ingombrante.

La Longo si faceva alla porta col neonato in braccio, roseo e paffuto (come l'altro) e volgeva uno sguardo pietoso a quel disgraziato, che non si sapeva che cosa ci stesse più a far lì; poi sospirava:

– Che croce!

Sì, le spuntava ancora, di tanto in tanto, qualche lagrima, pensando a quell'altro, di cui ora Vanna Scoma, non più richiesta, veniva a darle notizie, per scroccarle qualcosa: notizie liete: che il suo figliuolo cresceva bello e sano, e che era felice. (p. 501)

Il termine-chiave «altro», dominante nell'intero testo, compare due volte anche nell'explicit con riferimento a due soggetti diversi perché la novella mette in forma, accanto a una simmetrizzazione dei figli, anche una moltiplicazione dei punti di vista. Diverse classi logiche vengono formate a partire dalle analogie e dalle differenze: il primo figlio, che si suppone rapito, si pluralizza, collocato in un sistema di somiglianze.¹⁹ Specularità e somiglianza non escludono tuttavia divergenza e opposizione: la novella ripropone dunque una delle varianti, folkloricamente connotata, del meccanismo tipico dell'universo inventivo di Pirandello, quello per cui due elementi che dovrebbero essere del tutto scissi sono invece legati insieme, come ad affermare che l'esistenza dell'uno non sarebbe possibile senza quella dell'altro. Questa solidarietà si riscontra, a livello tematico, nell'insistenza con cui vengono proposte dalla scrittura pirandelliana immagini di doppi speculari: a partire dal *Fu Mattia Pascal*.²⁰ Del resto, la stessa storia del *Figlio cambiato* viene rubricata dalla voce testimoniale come «strano caso», con indiretto riferimento al titolo del romanzo di Stevenson del 1886 («Riflettevo tra me e me se non fosse opportuno richiamar l'attenzione della questura su quello strano caso», p. 498). Anche al *Figlio cambiato* si potrebbe dunque applicare ciò che Massimo Fusillo ha scritto a proposito del tema del doppio:

in un unico mondo possibile creato dalla finzione letteraria, l'identità di un personaggio si duplica: un uno diventa due; il personaggio ha dunque due incarnazioni: due corpi che rispondono alla stessa identità e spesso allo stesso nome.²¹

Se non che, a ben guardare, in questa novella il personaggio vive ben tre incarnazioni perché con la gravidanza e il parto, compare un «altro» che si configura come un sosia del bambino rapito dalle streghe, contrassegnato com'è dalle medesime funzioni proposizionali: bello, florido, pasciuto. Il figlio cambiato invece diviene, dopo l'ingresso in scena del fratello, un «cencio di bimbo», un infante vecchio e raggrinzito, figura frequente nelle *Novelle per un anno*, come accadrà alla bambina Susì in *Tu ridi!* (1912) o ai figli perturbanti in *La tartaruga* (1936). Il trattamento riservato al «mostriattolo», una volta messa da parte la formazione di compromesso di Vanna Scoma

¹⁹ Negli appunti di Orlando relativi alla «pluralizzazione dei personaggi e trame» si analizzano i modi in cui in un testo classi logiche e semantiche possano essere formate a partire dalle somiglianze fra i personaggi (VALENTINA STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, cit., pp. 140-146).

²⁰ Cfr. BEATRICE LAGHEZZA, «Una noia mortale». *Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Felici, Pisa 2012.

²¹ MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena 2012, p. 24.

fra logica simmetrica e asimmetrica, non è più *a un tempo* «crudele» e «caritatevole» ma diviene piuttosto una *univoca* condanna: la crudeltà impietosa della comunità e l'indifferenza della madre si accampano dominanti, come accade, a diversissimi livelli, nei capolavori della modernità letteraria che trattano motivi analoghi (le scritture di Verga, di Tozzi o di Kafka), mentre la voce del testimone non può che limitarsi a registrare passivamente il procedere degli eventi. La vittoria del principio di realtà sulla logica delle emozioni alla fine è sancita dalla riduzione di Vanna Scoma a una sorta di mendicante, costretta a recarsi lei dalla sua "cliente" per venderle le notizie residue e non più vitali, sul primo bambino, e dalla voce della madre, fino a quel momento muta, che nel finale pronuncia l'esclamazione («Che croce!») con cui si riconduce l'esperienza ambivalente del doppio alla dimensione univoca della sopportazione cristiana.

Il materiale folklorico e il pensiero magico tematizzati dalla novella, sono dunque messi in forma mediante convenzioni tipiche della letteratura modernista: il «realismo dell'interiorità»²² e le «cronache della crudeltà».²³ Nel caso specifico, si tratta della formalizzazione letteraria delle emozioni più dirompenti e simmetrizzanti relative alla gravidanza, al parto e alla maternità: riprendendo quanto ha notato Alessandra Ginzburg nella sua lettura mattheblanchiana di una novella di Balzac dal tema e dal titolo in qualche modo affini (*L'Enfant maudit*, 1837), si ha l'impressione che, anche Pirandello, «abbia, come è accaduto a Proust, sviluppato delle intuizioni sorprendenti sulle manifestazioni dell'inconscio e delle emozioni, tali da costituire un percorso sotterraneo che consente di approfondire il significato complessivo del racconto attraverso una fitta trama di correlazioni».²⁴

BIBLIOGRAFIA

- GIANCARLO ALFANO, CARMELO COLANGELO, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018.
- VALENTINO BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010.
- ANDREA CAMILLERI, *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli, Milano 2000.
- RICCARDO CASTELLANA, *Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pacini, Pisa 2014.
- ID., *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018.
- MASSIMO FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Mucchi, Modena 2012.

²² Cfr. VALENTINO BALDI, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 65-94.

²³ Cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018, pp. 141-144.

²⁴ ALESSANDRA GINZBURG, *Il figlio maledetto, un'opera di melanconia*, introduzione a Honoré de Balzac, *Il figlio maledetto*, Marsilio, Venezia 2019, p. 8.

- GINA FERRARA MORI, (a cura di), *Un tempo per la maternità interiore. Gli albori nella relazione madre-bambino*, Mimesis, Milano-Udine 2022.
- ALESSANDRA GINZBURG, *Il figlio maledetto, un'opera di melanconia*, Introduzione a HONORÉ DE BALZAC, *Il figlio maledetto*, Marsilio, Venezia 2019, pp. 7-40.
- BEATRICE LAGHEZZA, *“Una noia mortale”. Il tema del doppio nella letteratura italiana del Novecento*, Felici, Pisa 2012.
- IGNACIO MATTE BLANCO, *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, trad. italiana e cura di Pietro Bria, Einaudi, Torino 1995 (ed. or. Routledge, London-New York 1988).
- CATHERINE O'RAWE, *“Il figlio cambiato” e l'olivo saraceno: Camilleri's life of Pirandello*, in «Pirandello Studies», 24, 2004, pp. 8-16.
- FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973.
- ID., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982.
- ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 1993, poi Einaudi, Torino 2015.
- ID., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, Einaudi, Torino 2017.
- PAMELA PARENTI, *“Il figlio cambiato”. Dalla novella alla dimensione archetipica del mito*, in «Pirandelliana», 3, 2009, pp. 89-95.
- LUIGI PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, a cura di Mario Costanzo, introduzione di Giovanni Macchia, vol. II, t. 1, Mondadori, Milano 1987, pp. 496-501.
- VALENTINA STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020.
- TZVETAN TODOROV, *La letteratura fantastica*, trad. italiana di Elina Imberciadori Klersy, Garzanti, Milano 2000 (ed. or. Seuil, Paris 1970).



Share alike 4.0 International License

LETTURA ARCHETIPICA DEL *SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO*
DI ITALO CALVINO

Riccardo Castellana

Università degli Studi di Siena

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-44930520>

ABSTRACT IT

Il saggio espone preliminarmente gli scopi e i metodi della critica archetipica, soffermandosi sulle teorie di Northrop Frye e di Eleazar Meletinskij, per poi verificare nel *Sentiero dei nidi di ragno* (1947), il primo romanzo di Italo Calvino, l'ipotesi della presenza strutturante del motivo archetipico e fiabesco del riscatto del figlio minore: un motivo ben presente anche nelle *Fiabe italiane* (1956), curate dallo stesso Calvino (da cui sono tratti e discussi alcuni esempi), e oggetto di un ampio dibattito tra antropologi e studiosi di letteratura (da J. G. Frazer e Giuseppe Cocchiara fino agli stessi Frye e Meletinskij).

PAROLE CHIAVE

Letteratura italiana contemporanea; Romanzo; Seconda guerra mondiale; Antropologia culturale; Fiaba.

TITLE

Italo Calvino's *The Path to the Spiders' Nest*: an archetypal reading.

ABSTRACT ENG

The essay preliminarily sets out the aims and methods of archetypal criticism, dwelling on the theories of Northrop Frye and Eleazar Meletinsky, and then verifies in *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), Italo Calvino's first novel, the hypothesis of the structuring presence of the archetypal, fairy-tale motif of the redemption of the younger son: a motif that is also well present in *Italian Fairy Tales* (1956), edited by Calvino himself (from which some examples are taken and discussed), and the subject of extensive debate among anthropologists and literary scholars (from J. G. Frazer and Giuseppe Cocchiara to Frye and Meletinsky themselves).

KEYWORDS

Contemporary Italian literature; Novel; World War II; Cultural anthropology; Fairy tale.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Riccardo Castellana è professore ordinario di Letteratura italiana contemporanea nell'Università di Siena. Si occupa soprattutto di narrativa dell'Ottocento e del Novecento (Manzoni, Verga, Pirandello, Tozzi e Svevo), oltre che di questioni di teoria letteraria. I suoi lavori più recenti vertono da un lato sui rapporti tra letteratura e antropologia culturale (*Storie di figli cambiati. Fate, demoni e sostituzioni magiche tra folklore e letteratura*, Pacini, 2014 e *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, 2022) e dall'altro sulle biografie di finzione e più in generale sul concetto di *fiction* in letteratura (*Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, 2019 e la curatela del volume collettaneo *Fiction e non-fiction. Storia, teoria e forme*, Carocci, 2021).

Riccardo Castellana, *Lettura archetipica del "Sentiero dei nidi di ragno" di Italo Calvino*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 70-91.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22161>

1. COSA FA LA CRITICA ARCHETIPICA

La critica archetipica studia la letteratura in una prospettiva, in senso lato, antropologica, ma a differenza di altre metodologie, riconducibili alla medesima famiglia, volte a individuare (soprattutto sulla scia degli studi di Michail Bachtin)¹ gli elementi di *alterità* della cultura popolare e subalterna rispetto a quella ufficiale e dominante, essa valorizza, al contrario, ciò che, con un apparente paradosso su cui torneremo tra breve, possiamo chiamare *l'identità nel diverso*, e lo fa rintracciando in alcune costanti testuali (temi, motivi, simboli, personaggi, intrecci narrativi) le strutture profonde, sovrastoriche e universali, dell'immaginario.

Impossibile soffermarsi qui sulla visione di Carl Gustav Jung, cui si deve com'è noto l'ipotesi di un inconscio collettivo (situato a un livello ancora più profondo di quello individuale) formato da numero ristretto di simboli originari e universali (e in questo senso archetipici) che costituirebbero il sostrato psichico atemporale comune all'intera umanità,² o su quella di Gilbert Durand, che sviluppando in modo sistematico alcune considerazioni di Gaston Bachelard ha proposto invece di considerare gli archetipi come i fondamenti statici di un simbolismo molto più mobile e aperto.³ Basti dire che, nonostante le differenze di impostazione, gli studi psicanalitici e filosofici tendono di solito a considerare i generi narrativi come la fiaba e il mito alla stregua di semplici *documenti* e testimonianze, non di rado spurie, del sostrato archetipico – cosa che conduce, soprattutto in Jung, alla loro parziale svalutazione a vantaggio di altre e più dirette manifestazioni dell'inconscio collettivo, come ad esempio il sogno.

Diversamente dagli approcci psicologici e filosofici, l'archetipologia letteraria si pone un compito meno ambizioso ma meglio circoscritto, assumendo l'ipotesi archetipica come premessa di una interpretazione di un testo rispettosa della sua dimensione storica

¹ Cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Critica letteraria e antropologia culturale. Un bilancio critico*, in ANNA MARIA BABBI, ALBERTO COMPARINI (a cura di), *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, Carocci, Roma 2021, pp. 89-107 (anche in ID., *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, ivi 2022, pp. 25-42).

² Cfr. CARL GUSTAV JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1997 (ed. or. Walter Verlag, Olten 1976).

³ L'albero, per esempio, può essere simbolo sia del succedersi delle stagioni (e rinviare così all'archetipo della ciclicità, al pari della ruota) sia dell'ascensione verticale (e in tal caso sarà associabile all'immagine della scala o del monte). Mentre i simboli sono polisemici e variabili, gli archetipi manterrebbero una collocazione fissa in quelle «costellazioni» dell'immaginario che il lavoro principale di Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, si propone di descrivere e classificare. Se per Jung gli archetipi erano qualcosa di innato e quasi biologico, le strutture antropologiche dell'immaginario sarebbero, secondo Durand, una forma di conoscenza intuitiva intermedia tra la rappresentazione soggettiva (interamente culturale) e la percezione fisica e sensibile del mondo che ci circonda. Cfr. GILBERT DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. italiana di Ettore Catalano, Dedalo, Bari 2009, pp. 54-63 (ed. or. Allier, Grenoble 1963) e GASTON BACHELARD, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, trad. italiana di Antonio Pellegrino e Giovanna Silvestri, Dedalo, Bari 2010 (ed. or. Gonthier, Paris 1966; Gallimard, Paris 1967).

ed estetica. Ciò significa soprattutto che essa non trascura né la dimensione propriamente *narrativa* degli archetipi né il ruolo della *tradizione*, e non è un caso che i due studiosi più autorevoli in questo campo, Northrop Frye e Eleazar Meletinskij, da un lato abbiano rivolto i loro studi ai *mythoi* e agli *intrecci* archetipici (cioè alla dimensione del *racconto* in quanto tale) non meno che ai simboli o ai personaggi e, dall'altro, si siano interessati ai processi di lunghissima durata della trasmissione culturale e al ruolo di mediazione esercitato da testi canonici come la Bibbia e, soprattutto, dai generi dell'oralità (il mito, l'epos, la leggenda e la fiaba). Seguendo tale impostazione, un archetipo narrativo non è interpretato né nei termini di una derivazione più o meno diretta da una fonte precisa, come vuole la filologia, né, per contro, come un oggetto integralmente sovrastorico e universale, "misteriosamente" prodotto dall'inconscio collettivo, come vorrebbe Jung.

Al Frye dell'*Anatomia della critica* (1957) si deve senza dubbio il primo tentativo sistematico di una teoria letteraria archetipica distinta sia dall'approccio psicologico e filosofico sia dall'interpretazione del mito come retaggio diretto dell'età classica (e da studiare quindi, esclusivamente, nei termini della individuazione puntuale delle fonti e della ricezione dell'antico). La parte più innovativa del libro è quella in cui lo studioso canadese affronta i cosiddetti *mythoi*, cioè quegli schemi narrativi originali, quelle trame generiche e quegli intrecci di base che attraversano l'intero arco della storia della cultura, in parte modificandosi ma in parte restando sostanzialmente riconoscibili, se non identici a sé stessi. Come si sa, i *mythoi* analizzati da Frye sono quattro (commedia, *romance*, tragedia e ironia/satira), non coincidono esattamente con i generi omonimi (che sono prodotti *interamente* storici) e si sarebbero evoluti a partire da un unico mito originario legato al ciclo stagionale e ai riti di fertilità descritti da James G. Frazer nel suo capolavoro, *Il ramo d'oro* (1911-1915). La commedia, per esempio, riproporrebbe, non attraverso i contenuti ma nella sua struttura formale, i riti originari che, nelle società tradizionali arcaiche, accompagnavano la rinascita della vegetazione dopo la "morte" invernale e gli ultimi rigori della cattiva stagione: il conflitto (tipico, per esempio, del teatro plautino) tra l'eroe giovane e il vecchio avido e libidinoso, racconta infatti, nella sua filigrana mitica, l'eterna lotta dell'impulso vitale contro la sterilità e la morte. Affermatosi nella parte conclusiva del *mythos* primaverile, il principio della vita può quindi dominare incontrastato nel *mythos* del *romance*, dove viene celebrata, finalmente, la piena e solare realizzazione del desiderio.⁴

Nonostante la considerevole fortuna di cui ha goduto in passato fra i teorici della teoria letteraria, soprattutto in ambito anglofono, l'*Anatomia* appare oggi fortemente da-

⁴ Cfr. NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. italiana di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. Princeton University Press, Princeton 1957).

tata, prigioniera di uno schematismo troppo rigido e astratto, dove tutto sembra ordinato da rigorose simmetrie che però, a un'analisi attenta, si rivelano spesso forzate e, soprattutto, slegate dalla storia letteraria e da quella sociale. Al contrario, la teoria dei *mythoi* trova un punto di equilibrio molto più accettabile in quello che è forse il libro migliore (anche se non il più noto) di Frye: *Il grande codice* (1981), dove l'ipotesi di un sostrato mitico-archetipico dell'intera letteratura occidentale trova conforto storico e filologico nel riconoscimento del ruolo di mediazione e diffusione esercitato dalle Sacre Scritture. Nel *Grande codice* Frye traduce dunque lo schematismo astratto dell'*Anatomia* nella realtà effettiva di una tradizione plurimillenaria, calando l'ipotesi di un inconscio collettivo e primigenio in una catena di mediazioni testuali concrete e verificabili. E anche se l'obiettivo di provare che la Bibbia contiene *in nuce* il codice generativo dell'arte occidentale è ben lontano (per ammissione dello stesso Frye) dell'essere raggiunto in quel libro, il tentativo merita attenzione proprio perché non si riduce a una pedissequa ricognizione intertestuale di temi e personaggi biblici, ma postula una vera e propria capacità di *modellizzazione formale* delle Scritture e dunque una loro influenza molto più profonda e duratura.⁵

Qual è, allora, lo scopo della critica archetipica, almeno secondo Frye? Riprendendo il paradosso enunciato all'inizio di questo paragrafo, si potrebbe dire che esso consiste nel cercare, nell'alterità dell'archetipo (e soprattutto del *mythos* archetipico), ovvero in qualcosa che ci appare lontanissimo nel tempo e molto distante da noi, un'identità profonda ma dimenticata e rimossa dalla coscienza collettiva e dal pensiero razionale moderno: un'essenza nascosta (e un racconto dell'Origine) che la narrativa, strumento privilegiato dell'immaginazione, ha il compito di oggettivare. Va anche detto, tuttavia, che nella visione sostanzialmente antistoricista e religiosa di Frye, che oltre ad aver insegnato a lungo al Victoria College di Toronto era stato anche ministro della Chiesa canadese, le variabili elaborate dalla cultura sotto la spinta del mutamento economico e sociale non sono ignorate, ma restano di gran lunga meno importanti delle grandi costanti mitiche e archetipiche che resistono all'azione corrosiva del tempo garantendo la continuità dell'immaginario occidentale.

Molto meno noto di quello di Frye, ma degno di un'attenzione ben maggiore di quella che gli è stata sinora riservata in Italia, è il nome dello studioso ucraino Eleazar Moiseevič Meletinskij, che della ricerca intorno alle radici antropologiche del letterario

⁵ Senza entrare troppo nel dettaglio della teoria, e rinviando ad altri studi per una trattazione più specifica, basti dire qui che questa potenzialità modellizzante riguarda soprattutto, per Frye, la struttura tipologico-figurale delle Scritture: cfr. NORTHROP FRYE, *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, Presentazione di Piero Boitani, trad. italiana di Giovanni Rizzoni, Vita e pensiero, Milano 2018 (ed. or. Harcourt, New York 1982); per un confronto con il concetto di *figura* in Erich Auerbach: RICCARDO CASTELLANA, *Auerbach e Frye: per una teoria del figurale*, in RAFFAELA COLOMBO *et al.* (a cura di), *Mimesis 1946-2016*, Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach (Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016), Pavia University Press, Pavia 2018, pp. 65-84.

ha fatto, soprattutto negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, il suo campo di studio privilegiato. Anche lui, e in modo ancor più risoluto dello studioso canadese, prende le distanze dallo junghismo, ribadendo (contro Jung) l'importanza del contesto sociale e storico nella modellizzazione dell'inconscio collettivo; e anche lui rivolge la propria attenzione non tanto ai simboli intesi come figure-chiave dell'inconscio collettivo quanto, piuttosto, ai motivi narrativi archetipici (la lotta dell'eroe col drago, il ruolo del *trickster*, il motivo del fratello minore) presenti nella fiaba e nel mito così come nella letteratura "alta".⁶ Rispetto a Frye, tuttavia, la posizione di Meletinskij è decisamente più aperta alla dimensione storico-etnologica e molto meno a rischi di seducenti riduzionismi. Per lo studioso ucraino non solo sarebbe improprio ricondurre meccanicamente l'intreccio archetipico al rituale senza interrogarsi sulla «funzione sociale» (Propp) della fiaba, ma occorre anche ripercorrere con cura genesi e storia degli archetipi narrativi, seguendone gli sviluppi sulla lunghissima durata e osservandone le variazioni nel passaggio cruciale dal Medioevo all'età moderna. I mille intrecci in cui è coinvolto il *trickster*, per esempio, testimoniano da un lato l'origine composita e nebulosa dell'archetipo, che si può ritrovare in forma più o meno "pura" nelle tradizioni folkloriche più disparate e lontane, ma dall'altro possono confluire, trasformandosi e adattandosi, anche nella letteratura moderna, nella quale possono essere riattualizzati i tratti individualisti e l'egoismo antisociale del *trickster* contrapposto alla generosità dell'«eroe culturale», cioè di colui che, come Prometeo, agisce in vista del bene collettivo. Così, questa figura archetipica (e i motivi narrativi ad essa legati) ritornano, mutati, nella novella boccaccesca, nel romanzo picaresco (dove l'eroe perde le caratteristiche demoniache originarie ma mantiene i tratti furbeschi e al contempo anche il carattere da semplicitto) e poi addirittura nei romanzi di Balzac, dove il *trickster* si trasforma nel giovane e rampante eroe di provincia che, per affermarsi in società, non esita ad adottare espedienti truffaldini.⁷

Le narrazioni archetipiche, insomma, possono certo opporsi all'erosione del tempo, ma non cessano affatto di essere interessanti quando la loro identità viene alterata dall'introduzione di nuovi elementi che modificano il *mythos* originario (o la nebulosa che, di fatto, lo compone), rivelando i momenti di frattura con il passato e con la tradizione e mostrando gli adattamenti che gli stessi archetipi subiscono all'affacciarsi di un

⁶ ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Les archetypes littéraires et la théorie des archetypes de Jung (critique de la théorie de Jung)*, «Strumenti critici», n.s., 8, 1993, pp. 297-306 e ID., *Archetipi letterari*, trad. italiana di Laura Sestri, a cura di Massimo Bonafin, eum, Macerata 2016, pp. 12-29 (ed. or. RGGU, Mosca 1994). Per un profilo di Meletinskij si veda l'Introduzione di Massimo Bonafin all'edizione italiana da lui curata di *Poetica storica della novella*, eum, Macerata 2014. A Bonafin si deve il merito di aver riproposto di recente in Italia l'opera del grande studioso ucraino, di cui, nel Novecento, erano stati tradotti pochissimi titoli.

⁷ ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., pp. 52-57.

nuovo contesto socio-culturale.⁸ In questo senso una dialettica vitale tra costanti archetipiche e varianti storiche può essere rinvenuta non solo nelle letterature premoderne (cronologicamente più vicine all'archetipo) ma persino nelle tendenze letterarie più recenti, come per esempio in certa *non-fiction* contemporanea, nella quale non di rado coesistono, con frizioni e contrasti, una struttura profonda mitico-archetipica e l'urgenza superficiale della cronaca giornalistica: è quanto accade in *Elisabeth* (2011) di Paolo Sortino (che riscrive il caso di Josef Fritzl riecheggiando i miti arcaici dell'incesto e del divoramento dei figli, «per risalire sempre più indietro lungo i canali dell'essere» a un mondo pre-umano dove l'etica non esiste ancora)⁹ o in *La scuola cattolica* (2016) di Edoardo Albinati, che nelle cronache giornalistiche del delitto del Circeo scorge temi e situazioni tipiche della fiaba.¹⁰ L'impatto emotivo, estetico e persino ideologico di testi del genere dipende direttamente dal corto-circuito che si viene a creare tra la cronaca del qui e ora e un passato remotissimo e oscuro.

È appena il caso di sottolineare, per chiudere questa introduzione teorica, come la critica archetipica non abbia nulla da spartire con le teorie reazionarie elaborate dalla cultura di destra nel corso del Novecento, per le quali il mito dell'Origine legittimerebbe il richiamo ai valori “eterni” e identitari della Tradizione, della Patria e del Sangue.¹¹ Al contrario, è proprio la cornice antropologica in cui l'archetipologia letteraria si colloca a permetterle, soprattutto nell'impostazione di Meletinskij, di decostruire l'uso politico e ideologico di queste categorie, mostrando invece la loro natura transculturale e storica.

⁸ «Il mito, l'epos eroico, la leggenda agiografica e la fiaba di magia sono straordinariamente ricchi di contenuti archetipici. Alcuni archetipi nella fiaba e nell'epos si trasformano, ad esempio i mostri sono sostituiti dagli infedeli, la “moglie magica” totemica dalla principessa incantata e in seguito anche dalla moglie calunniata, che ascende la scala sociale con un altro aspetto, ad esempio in abiti maschili. Tuttavia, anche nel caso delle trasformazioni, l'archetipo originale traspare in modo sufficientemente chiaro, poiché si trova, in un certo senso, al livello profondo della narrazione. In un secondo momento, si sviluppa un duplice processo: da un lato, gli intrecci tradizionali, che risalgono in via di principio agli archetipi, si conservano nella letteratura molto a lungo, manifestando periodicamente il proprio carattere archetipico con chiarezza, dall'altro però, le trasformazioni degli intrecci tradizionali o la loro suddivisione in frammenti particolari oscurano sempre più i significati archetipici profondi» (ivi, p. 85).

⁹ WALTER SITI, *Elisabeth, così la cronaca diventa mito greco*, «La Stampa», 10 maggio 2011 <www.lastampa.it/cultura/2011/05/10/news/elisabeth-cosi-la-cronaca-br-diventa-un-mito-greco-1.36960425/> (u.c. 20.10.2023).

¹⁰ «Due ragazze vengono attratte in una casa nel bosco... Una catena di casualità guida il passaggio da uno stadio a quello seguente, quasi uno slittamento. Le sedute di sevizie sessuali sono basate sul principio, tipico, della ripetizione intensificata, come nell'*Acciarino magico* di Andersen [...]; la violenza è graduata in crescendo, per mettere alla prova la capacità di resistenza della vittima [...] Durante il DdC furono lunghi questi intervalli in cui la situazione non si sbloccava. Si era incantata. Come le fiabe» (EDOARDO ALBINATI, *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano 2016, p. 784).

¹¹ FURIO JESI, *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di Andrea Cavalletti, Nottetempo, Milano 2011 (ed. or. Garzanti, Milano 1979), da integrare adesso con MIMMO CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa*, Nottetempo, Milano 2022.

2. IL *MYTHOS* ARCHETIPICO DEL FIGLIO MINORE

È proprio a partire da alcune osservazioni sviluppate in varie sedi da Meletinskij (e in diversa prospettiva anche da Frye) che vorrei tentare nelle prossime pagine una lettura archetipica del *Sentiero dei nidi di ragno* (1947), il romanzo d'esordio di Italo Calvino, non prima di aver ricordato che, per lo studioso ucraino, gli intrecci fiabeschi sono il frutto, tanto impreveduto quanto decisivo per le sorti della narrativa, di un bisogno di risarcimento e una forma di «compensazione». Il protagonista-tipo delle fiabe, infatti, a differenza dell'eroe del mito e dell'epos, è spesso, almeno inizialmente, un diseredato, un giovane privo di mezzi, un orfano oppure, assai di frequente, *un figlio minore* che, contro ogni aspettativa, supera prove nelle quali, spesso, i fratelli più grandi ed esperti della vita falliscono, riuscendo talvolta in imprese impossibili. La «funzione sociale» originaria di quest'ultimo sottotipo fiabesco – quello che qui ci interessa in particolare – sarebbe stata, secondo Meletinskij, quella di «compensare» simbolicamente il figlio più piccolo per la perdita di un diritto di cui le generazioni precedenti avevano invece goduto da tempo memorabile. Queste storie sarebbero nate, cioè, nel passaggio da una struttura sociale clanica e nomade, dove (già secondo Frazer)¹² vigeva il minorascato, a una forma di società più evoluta, di tipo stanziale e basata sulla proprietà privata, al cui centro non stava più il clan ma il nucleo familiare, e dove l'eredità dei genitori veniva adesso trasmessa al figlio maggiore. L'archetipo narrativo basato sul motivo del riscatto del fratello minore sarebbe nato quindi per compensare simbolicamente l'ultimogenito di quella perdita di potere e costituirebbe la promessa di una ideale rivincita. Col passare del tempo, tuttavia, perdendosi la memoria della ferita che aveva causato la cicatrice, il significato di quel *mythos* sarebbe stato trasposto su un piano morale più alto e comprensivo, risemantizzandosi e diventando il collettore, al pari di altri intrecci analoghi (i cui eroi non erano figli e figlie minori ma sciocchi, emarginati, folli, e così via), di un bisogno universale di giustizia e di risarcimento morale sentito soprattutto dalle classi più umili e dai ceti subalterni. In tal modo, anche dopo l'esaurimento della sua funzione compensativa originaria, il *mythos* del figlio minore poté continuare a diffondersi per via orale incarnando però, adesso, un significato più ampio e offrendo a qualunque fruitore della fiaba la possibilità di identificarsi, per analogia, nella debolezza (e a volte nella menomazione fisica), nella marginalità sociale o nella minorità intellettuale dei suoi eroi.¹³

¹² JAMES GEORGE FRAZER, *Folklore in the Old Testament. Studies in comparative Religion, Legend and Law*, Macmillan, London 1918, vol. I, pp. 429-566.

¹³ Cfr. ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., pp. 17-30 e 82-84, ma osservazioni decisive sul figlio minore nelle fiabe erano contenute già nel primo libro di Meletinskij (sul personaggio delle fiabe di magia) mai tradotto in italiano: se ne veda ora l'intelligente resoconto che ne fa GUY-CHARLES RIVIER, *Dümmling: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura*, «Polythesis», 3, 2021, pp. 67-84.

A questo stesso motivo archetipico anche Frye dedica alcune pagine del *Grande codice*, ma in relazione all'Antico Testamento e non alla fiaba, e dandone un'interpretazione del tutto diversa, che noi qui non seguiremo ma a cui vale la pena accennare. Secondo Frye, che rigetta *in toto* la tesi frazeriana e positivista del *survivor*, lo schema ricorrente (soprattutto nel libro della *Genesis*) del *passing over*, cioè dello "scavalcamento" del primogenito ad opera del figlio minore, esemplificherebbe l'imperscrutabilità del volere divino, che si manifesta al di là delle ragionevoli attese degli uomini, attraverso la patente violazione della legge (umana) del maggiorascato.¹⁴ È, questa, un'interpretazione non priva di interesse, ma che ignora del tutto le origini folkloriche del motivo e la sua «funzione sociale» originaria, sacrificando entrambe alla tesi generale del libro per cui il "grande codice" della narrazione biblica sarebbe (come abbiamo accennato nel primo paragrafo) il suo nucleo generativo *tipologico*, ovvero quel meccanismo in base al quale la ripetizione sistematica di funzioni narrative simili rivelerebbe una teleologia orientata da un disegno divino.

Calvino, o per lo meno il Calvino che nel 1949 recensisce con favore *Le radici storiche dei racconti di fate* di Propp¹⁵ e che nell'*Introduzione* alle *Fiabe italiane*, stampate nel 1956 da Einaudi, ricorda la tesi del grande folklorista russo per cui le fiabe custodirebbero il ricordo degli «oscuri e sanguinosi riti d'iniziazione dei giovanetti delle tribù, uguali nelle foreste di tutto il mondo tra quei padri cacciatori e ancor oggi tra i selvaggi»,¹⁶ sarebbe stato certamente più interessato all'interpretazione materialistica di Meletinskij che non a quella teologica di Frye. Un'interpretazione che, pur storicizzando il dato antropologico, riconosce proprio nelle sue possibilità di attualizzazione e di risemantizzazione la grande vitalità del racconto folklorico. Ed è esattamente questo aspetto della fiaba ad interessare Calvino, che (nelle ultime righe dell'*Introduzione* alla raccolta) la difende a spada tratta dall'accusa di farci semplicemente *evadere* dalla realtà e ne esalta invece la «lezione morale»:

¹⁴ Cfr. NORTHROP FRYE, *Il grande codice*, cit., p. 237: «Il tema del primogenito posto da parte sembra in qualche modo alludere all'insufficienza del desiderio umano di continuità sotteso all'usanza di trasmettere l'eredità al più anziano fra i figli. Tutte le società umane si preoccupano di stabilire una chiara e definita linea di successione [...] La deliberata scelta d'un figlio più giovane rappresenta quindi un intervento divino negli affari umani, una discesa verticale che spezza la linea di continuità, conferendo una nuova dimensione alla vita umana. Un tema molto affine è quello della messa al mondo d'un figlio da parte d'una madre così avanzata negli anni, che questa nascita viene considerata un miracolo, o almeno una grazia speciale».

¹⁵ Se ne veda la recensione di Calvino alla prima edizione italiana (Einaudi) su «l'Unità» del 6 luglio 1949, *Sono solo fantasia i racconti di fate?*, ora in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1541-1543. Nel 1969 Calvino recenserà anche *L'anatomia della critica* di Frye (ivi, vol. I, pp. 241-251).

¹⁶ ITALO CALVINO, *Introduzione a Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1993, p. 9.

Chi sa quanto è raro nella poesia popolare (e non popolare) costruire un sogno senza rifugiarsi nell'evasione, apprezzerà queste punte estreme d'un'autocoscienza che non rifiuta l'invenzione d'un destino, questa forza di realtà che interamente esplose in fantasia. Miglior lezione, poetica e morale, le fiabe non potrebbero darci.¹⁷

Il valore utopico della fiaba sta nella sua forza creativa, nella sua capacità di rovesciare il reale nel fantastico non per proporre al lettore una fuga consolatoria, ma per esortarlo a inventare a sua volta, come l'eroe della fiaba, il proprio «destino», rifiutando volontaristicamente il determinismo della ragione. Il passo merita attenzione, perché il proposito di «costruire un sogno senza rifugiarsi nell'evasione» è per Calvino non solo lo scopo della fiaba tradizionale ma, almeno fino ai primi anni Sessanta, anche quello della propria poetica, che nei decenni successivi avrebbe invece guardato altrove: prima alla letteratura come «gioco combinatorio», una strada percorsa dall'autore tra la seconda metà degli anni Sessanta e gli anni Settanta, e poi, tra la fine del decennio e i primi anni Ottanta, al postmodernismo internazionale. A metà degli anni Cinquanta, invece, a Calvino interessa quella frizione tipica della fiaba contadina per cui la «situazione "realistica"» iniziale, la condizione di miseria estrema da cui prende avvio il racconto, prelude al «salto nel meraviglioso» e allo slancio utopico, e tra gli esempi di questa «epopea di braccianti che forse mai uscì dall'informe» cita un racconto popolare marchigiano, intitolato *Quattordici*, su cui vale la pena soffermarsi.¹⁸

Ultimo di quattordici fratelli maschi, Quattordici appartiene a una famiglia di braccianti poverissimi, ed essendo il più piccolo e il più gracile è esentato dal lavoro nei campi. Un giorno però rivela una forza e una velocità prodigiose, dissodando da solo il campo nel quale lavoravano gli altri fratelli grazie all'aiuto di un oggetto magico («appena un precario aiuto alla forza delle braccia», direbbe Calvino),¹⁹ ovvero una zappa del peso di 14 libbre esatte. Costretto dai genitori ad allontanarsi da casa per via dell'ostilità dei fratelli e della scarsità di risorse (perché Quattordici lavora con la stessa velocità e la stessa energia di quattordici uomini, ma mangia anche come quattordici di loro), viene ingaggiato da un ricco possidente che però non intendendo pagarlo nella misura concordata e che, per sbarazzarsi di lui, gli affida il compito impossibile di recarsi all'Inferno con sette mule e quattordici bigonce e di ritornare con l'oro del capo dei diavoli, Lucibello. Non solo il giovane eroe supererà brillantemente anche questa prova, strappando la lingua (con una tenaglia dal peso di 14 libbre esatte) ai quattordici diavoli che gli si sono avventati addosso per divorarlo, ma costringerà lo stesso Lucibello a portare con sé all'inferno il padrone sleale, così che, grazie all'oro dei diavoli e alle terre del ricco contadino, potrà mettere fine alla propria miseria. *Quattordici* è interamente costruita, come si vede, sul motivo archetipico del figlio minore che, contro tutte le attese, prima

¹⁷ Ivi, p. 53.

¹⁸ Ivi, pp. 52-53. *Quattordici* è la n. 96 delle citate *Fiabe italiane* e si legge alle pp. 569-571.

¹⁹ ITALO CALVINO, *Introduzione a Fiabe italiane*, cit., p. 52.

supera in bravura e abilità i fratelli più grandi e poi riesce addirittura in un'impresa sovrumana, riscattandosi dalla povertà e da una condizione per più versi subalterna, guadagnandosi infine un innalzamento di status.

L'archetipo narrativo del riscatto del figlio minore può avere altre varianti. La principale è quella che vede i fratelli (o le sorelle) non come rivali (*Quattordici* o in modo ancora più evidente tutte quelle fiabe che ripetono, in sostanza, la vicenda di Giuseppe in *Genesi*, 37-50, come *L'uccello d'oro* dei Grimm o la n. 12 delle *Fiabe italiane*, *La biscia*), ma piuttosto come aiutanti, o addirittura come i beneficiari dell'azione eroica del (o della) giovane protagonista. Ciò avviene ad esempio nella fiaba di *Pulcino* (la n. 130 delle *Fiabe italiane*), variante pugliese del *Pollicino* di Perrault, dove è il più piccolo di sette fratelli, affetto come se non bastasse da una vistosa deformazione fisica (è gobbo) a ritrovare la strada di casa dopo che i genitori poverissimi, non più in grado di mantenerli, hanno abbandonato lui e gli altri figli nel bosco; ed è ancora Pulcino a trovare il modo di sfuggire alle grinfie di Nanni-Orco e a sottrargli con l'astuzia gli stivali delle sette leghe e tutto il suo oro, fino ad ucciderlo, in combutta con i fratelli maggiori (con una nota cruenta in più, quindi, rispetto alla variante addomesticata resa celebre da Perrault).

Si potrebbero fare moltissimi altri esempi, ma la regola è sempre la stessa: ogni volta che una fiaba tematizza i rapporti gerarchici tra fratelli (e sorelle) all'interno dello stesso nucleo familiare, è sempre il più piccolo (o la più piccola) a risultare vincente nella competizione che si viene, più o meno esplicitamente, a creare con gli altri, o perché è più intelligente, più audace, più fortunato o più forte (nonostante le apparenze ingannevoli) dei maggiori; o forse perché – come ipotizza un recente filone della psicanalisi freudiana –, non dovendo, a differenza del più grande, sopportare tutto il peso delle aspettative e delle proiezioni narcisistiche dei genitori, è più libero di sperimentare altre vie, di adottare altri schemi conoscitivi in situazioni eccezionali, quando i vecchi *pattern* non servono a nulla e occorre saper cogliere intuitivamente i segni incerti di una possibilità.²⁰ Questo schema, con le sue varianti, può ben essere definito archetipico perché ricorre con straordinaria regolarità nelle tradizioni popolari europee ed extraeuropee, come si evince consultando il *Motif-Index* di Stith Thompson,²¹ ed è presente, oltre che in una ventina dei *Kinder- und Hausmärchen* dei fratelli Grimm, in poco meno di quaranta delle duecento *Fiabe italiane* selezionate da Calvino.²²

²⁰ RENÉ KAËS, *Il complesso fraterno*, Borla, Roma 2009 e LOUIS KANCYPER, *Il complesso fraterno*, ivi, 2008. Per un utilizzo della categoria di complesso fraterno in critica letteraria cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Quello che il dottor S. non sa. Psicanalisi e rivalità mimetica nella "Coscienza di Zeno"*, «Italiastica», L, 3, 2021, pp. 33-52.

²¹ Da vedere almeno i motivi H.1242, H.1462.1, H.1471, H.1557.1, J.551.6, J.99.2, J.1472 in STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Indiana University Press, Bloomington 1966.

²² Ne studio i caratteri in un saggio di prossima pubblicazione sulle *Fiabe italiane* di Calvino e altre fiabe tradizionali e letterarie dove ricorre lo stesso motivo (Basile, Grimm, ecc.).

Sulla matrice principale di questo archetipo narrativo si innesta poi, osserva Meletinskij, lo schema del percorso iniziatico, che gli studiosi del folklore, almeno a partire da Propp,²³ hanno individuato come paradigma rituale sottostante alle fiabe di magia: proprio perché sul giovane eroe nessuno scommetterebbe un soldo, è ancora più necessario che costui dimostri il suo valore superando un certo numero di prove di iniziazione *prima* di sconfiggere l'avversario finale (il Mostro: Strega, Diavolo, Drago o Orco che sia). L'eroe fiabesco, infatti, non possiede nessuno dei contrassegni caratteristici dell'eroe mitico: non è un predestinato, le sue origini non sono divine e la sua posizione in seno alla famiglia è sempre marginale (è orfano, figlio o figlia minore, figliastro o figliastra odiata dalla matrigna, come Cenerentola), cosicché la sua natura eroica deve affermarsi poco per volta ma in modo incontrovertibile, spesso grazie all'astuzia e alla furbizia (che sono come è noto caratteristiche tipiche dell'antieroe e del *trickster* o "briccone divino"), oppure grazie a un coraggio che spesso è scambiato per stupidità (cfr. la n. 4 delle *Fiabe* dei Grimm, *Storia di uno che se ne andò in cerca della paura*), fino al conseguimento del successo finale, normalmente siglato da un'elevazione di status:²⁴ l'oro di Lucibello, il tesoro di Nanni-Orco, il matrimonio con una principessa, o con un principe, se l'ultima nata è una figlia (topicamente la più bella e la più generosa tra le sorelle). Anche per Meletinskij, che segue naturalmente l'impostazione materialistica di Propp, la fiaba è una creazione sovrastrutturale e mantiene il ricordo (e la chiave esplicativa storica) di quegli antichissimi riti di passaggio che segnalavano simbolicamente la fine della pubertà e l'accesso alla vita adulta. Di questi riti, su cui torneremo più avanti, Calvino avrebbe parlato diffusamente in una recensione del 1981 al classico studio di Arnold Van Gennep (*I riti di passaggio*, 1909),²⁵ ma il significato letterario di questo schema archetipico gli era già chiaro durante la preparazione delle *Fiabe italiane*, come abbiamo già accennato, grazie alla lettura di Propp, un libro fondamentale, credo, per la messa a punto della sua idea di letteratura tra la fine degli anni Quaranta e il decennio successivo, come rivelano gli echi delle *Radici storiche* in uno dei suoi saggi più celebri, *Il midollo del leone* (1955):

I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra

²³ VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.

²⁴ ELEAZAR MOISEEVIČ MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 32.

²⁵ Alcune ipotesi sulla lettura del libro di Van Gennep in MICHELE MAIOLANI, *Autobiography as Self-Ethnography in Italo Calvino's 'La poubelle agrée'*, «Italian Studies», 78, 2023, pp. 155-168. L'articolo ha il merito di tornare su una questione affrontata anni fa da Mario Barenghi, ovvero sul rapporto tra Calvino e l'antropologia culturale (cfr. MARIO BARENGHI, «Calvino e i sacrifici umani», in ID., *Le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 229-252); un rapporto che riaffiora in vari momenti dell'attività di Calvino: nella curatela delle *Fiabe italiane*, ma anche in saggi come *Pavese e i sacrifici umani* (1966), nella serie di apologhi narrativi intitolata *La decapitazione dei capi* e nelle pagine messicane degli anni Settanta e Ottanta.

cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate.²⁶

Mentre finiva di scrivere il *Sentiero*, nel dicembre del 1946, questa poetica era ancora, ovviamente, allo stadio di abbozzo. Calvino non conosceva ancora l'opera dei raccoglitori di fine Ottocento e di primo Novecento ai quali avrebbe attinto per le *Fiabe italiane*, non aveva letto né Propp né il Frazer del *Ramo d'oro* (che Cesare Pavese avrebbe fatto ripubblicare da Einaudi, dopo la prima edizione Stock del 1925, solo nel 1950), eppure già da adesso alcune delle tematiche centrali della riflessione antropologica del Novecento si impongono alla sua sensibilità di scrittore: l'intuizione secondo cui il romanzo conterrebbe «lo stampo delle favole più remote», e che queste favole raccontino essenzialmente i tentativi di accesso al mondo egli adulti, era già – come vedremo – alla base del *Sentiero dei nidi di ragno*. E la presenza del *mythos* archetipico del figlio minore è strettamente collegata a questo discorso.

3. PIN E ROSSO MALPELO, FRATELLI MINORI

Pin, il protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno*, è un «bambino» di cui, nel romanzo, si tace l'età esatta, ma che di certo non ha ancora superato la soglia della pubertà: è orfano di madre ed è stato abbandonato dal padre («si diceva che avesse un'altra famiglia in una città di là dal mare»),²⁷ lavora come garzone nella bottega del calzolaio Pietromagro e vive in una città ligure che somiglia molto a San Remo, la città dell'infanzia di Calvino, insieme alla sorella maggiore, Rina, la Nera di Carrugio Lungo, che per mantenersi fa la prostituta. Lo sfondo storico è quello dei mesi successivi all'armistizio dell'8 settembre del 1943, quando l'esercito italiano si è sfasciato ed è in atto la guerra civile tra le truppe d'occupazione tedesche, spalleggiate dai militi salotini e dalle spie fasciste, e i partigiani che si raccolgono in bande sparse tra i monti e i boschi.

Per dimostrare a tutti (e prima di tutto a se stesso) di essere un adulto, il «bambino» Pin raccoglie la sfida di Miscèl il Francese e ruba la pistola di un marinaio tedesco mentre costui fa sesso con la Nera, per poi nascondersela in un luogo segreto, un sentiero del bosco dove i ragni scavano i loro nidi: è questa la prima di varie peripezie che porteranno Pin

²⁶ ITALO CALVINO, *Il midollo del leone*, «Paragone», 66, giugno 1955, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano, 1995, vol. I, pp. 23-24.

²⁷ ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1991, p. 15. L'espressione «di là dal mare», si noti, è tipicamente verghiana ed è riscontrabile tanto in *Vita dei campi* quanto nei *Malavoglia*.

ad allontanarsi da casa e ad unirsi ai partigiani sulle montagne, per poi tornare circolarmente, nel finale, nel luogo stesso da cui era partito e ritrovare la pistola che credeva perduta.

Ora, benché la critica non vi abbia mai prestato attenzione, la *fabula* del *Sentiero* è interamente strutturata sul motivo archetipico e fiabesco del figlio minore. Lo si vede soprattutto se confrontiamo l'inizio e la fine del romanzo, cioè le uniche pagine in cui la sorella di Pin compare come personaggio attivo: nei Capitoli I e II, infatti, si narra in forma di sommario e per analessi il rapporto tra i due fratelli, insistendo sulla negatività della figura della Nera, che, dopo la morte della madre e la fuga del padre, si occupa svogliatamente del fratello, lasciandolo spesso solo e preferendo giocare con i propri coetanei,²⁸ e che, da adulta, intrattiene relazioni pericolose con i clienti tedeschi. Ma la figura della sorella torna ad essere decisiva, per due diversi motivi, nei Capitoli conclusivi (XII e XIII): prima quando Pin viene a sapere che è stata proprio lei a guidare le SS nel rastrellamento tra i carrugi; poi nel momento in cui, tornato a casa, ritrova la Nera e scopre che lei è venuta in possesso della P. 38 del marinaio tedesco, per sottrargliela a sua volta. Proprio con quella pistola, però, la Nera sarà uccisa nel finale.

Torneremo tra breve sul problema dell'effettiva maturazione del giovanissimo eroe, che costituisce in effetti uno dei nodi interpretativi più difficili da sciogliere del romanzo. Per ora limitiamoci a constatare che Pin, una volta allontanatosi da casa, non solo si trova coinvolto in azioni da adulto (senza esserlo veramente), ma sopravvive ai pericoli e ai rischi che quelle azioni comportano soprattutto per un bimbo della sua età, di circa 10 o 11 anni, mentre, viceversa, la sorella più grande verrà uccisa nella casa dei genitori dalla quale non si era mai mossa: l'azione premia dunque Pin, e il finale celebra il riscatto dell'avventuroso figlio minore, lo «scavalcamiento», direbbe Frye, della sorella maggiore. Si tratta, beninteso, di un *passing over* involontario, come sempre e senza eccezioni accade nelle fiabe, nelle quali i fratelli-rivali (si noti bene) non sono *mai* uccisi dall'eroe (che non nutre alcun odio nei loro confronti), ma o soccombono davanti alla difficoltà oggettiva delle prove (quando tutti i fratelli sono impegnati nella medesima competizione, come accade per esempio nella n. 13 delle *Fiabe italiane*, *La penna di hu*) oppure, più semplicemente, escono di scena in sordina e di loro non si sa più nulla (come in *Quattordici*). La Nera impersona appunto il ruolo della sorella-rivale, della sorella-matri-gna che, per giunta, è passata armi e bagagli dalla parte del Male: Pin non la odia per questo, ma di fatto è diventata una nemica e il suo tradimento ne ha segnato tragicamente il destino. Lo schema-base del *mythos* archetipico del riscatto del figlio minore è dunque rispettato alla lettera.

²⁸ «Pin faceva dei grandi pianti in braccio a lei, da piccolo, con la testa piena di croste, e allora lei lo lasciava sul muretto del lavatoio e andava a saltare con i monelli nei rettangoli tracciati col gesso sui marciapiedi» (*ibidem*).

Ma non è tutto. Come gli eroi delle fiabe, lontani parenti del *trickster* originario, Pin possiede tanto le caratteristiche del sempliciotto (non conosce esattamente né le dinamiche di *eros* né quelle di *thanatos*, non sa nulla né delle «arme» né degli «amori» di quella moderna epica cavalleresca che si sta confusamente svolgendo intorno a lui) quanto quelle dell'antieroe malizioso e scansafatiche, che si vanta di frequentare la malavita e finge di saperla lunga quando conversa coi più grandi. Insofferenti alle sue canzonature e insolenze, i vicini di casa reagiscono al suo canto sguaiato insultandolo e i coetanei lo picchiano, senza che lui possa difendersi, «perché Pin ha due braccine smilze ed è il più debole di tutti».²⁹ Perfetto capro espiatorio sul quale, sin dall'inizio del romanzo, si accumula la violenza collettiva, Pin ci appare, a guardar bene, un *avatar* novecentesco di Rosso Malpelo, soprattutto se ne consideriamo la giovanissima età (e il fatto che neanche Verga dica mai esattamente quanti anni abbia il protagonista della novella), la bassa estrazione sociale e la posizione marginale nella comunità, l'insieme dei tratti fisiognomici (il viso perennemente sporco e chiazzato di lentiggini rosse, i capelli «spinosi» e ispidi). Con Rosso Malpelo il protagonista del *Sentiero* ha in comune, inoltre, il fatto di essere un *puer senex*, un fanciullo precocemente invecchiato dalla durezza della vita e dalla fatica del lavoro: Pin ha la «voce rauca da bambino vecchio»,³⁰ Malpelo sa esprimere, soprattutto nelle conversazioni con l'amico Ranocchio, una filosofia di vita segnata da un «orgoglio» misto a «disperata rassegnazione»,³¹ una saggezza senile che contrasta con l'aspetto e l'età anagrafica del «ragazzo».

Soprattutto, come Pin anche Rosso ha una sorella maggiore tutt'altro che affettuosa, che dovrebbe prendersi cura di lui (orfano di padre e abbandonato dalla madre, in modo esattamente speculare e simmetrico rispetto a Pin), ma invece, una volta fidanzata, pensa solo al suo «damo», incurante del fatto che il fratello se ne vada in giro «cencioso e lordo di rena rossa»,³² per poi abbandonarlo a se stesso dopo il matrimonio. Anche *Rosso Malpelo* ricalca dunque l'intreccio fiabesco e archetipico del figlio minore, ma non certo nel finale, dove la traiettoria del protagonista si distacca in modo vistoso dal *mythos*: resosi conto di non avere più nessuno al mondo e di essere rimasto completamente solo, l'eroe verghiano si perde per sempre nei meandri inesplorati della miniera e non ottiene, dunque, né una rivincita personale né un riscatto sociale: anche per questo, dunque, la novella – che rielabora, rovesciandoli, alcuni motivi folklorici (dall'incontro coi morti che dovrebbe rivelare un destino alla ricerca del tesoro sepolto sotto terra) – può essere

²⁹ Ivi, p. 10.

³⁰ Ivi, p. 6.

³¹ Al topos del *puer senex*, a proposito di Pin, accenna MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006, p. 12.

³² GIOVANNI VERGA, *Rosso Malpelo*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Mondadori, Milano 1979, pp. 173-189.

correttamente interpretata come un'«antifiaba», come ha fatto alcuni anni fa l'antropologo Pietro Clemente.³³

Pin, al contrario, nel finale del romanzo, superati tutti gli ostacoli, non solo sarà l'unico superstite di una famiglia decimata da lutti e miseria, ma troverà nel partigiano Cugino il «Grande Amico» che sognava da sempre e, di fatto, un sostituto del padre assente. Né è troppo difficile capire perché la sua strada si separi proprio nell'ultimo tratto da quella di Malpelo: il giovane Calvino, come molti intellettuali che avevano partecipato alla Resistenza, non poteva condividere la «disperata rassegnazione» e il pessimismo conservatore di Verga; il nuovo clima creatosi all'indomani della Seconda guerra mondiale, il sogno di una palingenesi dopo vent'anni di dittatura fascista, gli permetteva al contrario di guardare al futuro con qualche speranza, come ricorderà lui stesso nella *Prefazione* alla terza, e definitiva, edizione del *Sentiero* del 1964: non, cioè, con l'animo del “vinto” (e il richiamo lessicale all'universo verghiano non va, secondo me, sottovalutato), ma con quello del vincitore, dell'intellettuale borghese che, questa volta, si è schierato dalla parte giusta e che non ha mancato l'appuntamento con la Storia.

Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, “bruciati”, ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari esclusivi era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio [...].³⁴

La presa di distanza di Calvino dall'ideologia conservatrice di Verga non significa, però, che il modello di narrazione elaborato dal Verismo non fosse importante per lui così come per tanti scrittori della sua generazione, e anche questo lo si dice a chiare lettere nella *Prefazione*:

Ci eravamo fatti una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio.³⁵

Anzi, proprio Verga, più ancora dei “fratelli maggiori” Vittorini e Pavese (e anche di Hemingway e di Stevenson, menzionati qualche rigo dopo), è il riconoscibile modello stilistico del *Sentiero*, perché l'autore dei *Malavoglia* (e di *Vita dei campi*, di cui *Rosso Malpelo* fa parte), attraverso l'impersonalità, l'abbassamento del punto di vista, l'adesione al

³³ Cfr. PIETRO CLEMENTE, *Lettura folklorica*, nel numero monografico intitolato *Da “Rosso Malpelo” a “Ciàula scopre la luna”: sei letture e un panorama di storia della critica*, «Italianistica», xxx, 3, 2001, pp. 515-534. Il motivo del figlio minore non è però menzionato dallo studioso.

³⁴ ITALO CALVINO, *Prefazione* (1964) a *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1185.

³⁵ Ivi, pp. 1187-1188.

mondo dei personaggi e la mimesi creativa della lingua e dei generi del discorso folklorico (la fiaba e la leggenda soprattutto), aveva aperto la strada a quel realismo dello straniamento che Tozzi, Pirandello e altri modernisti avevano percorso già ad inizio Novecento. Collocandosi sulla loro scia, Calvino non riprende affatto la concezione naturalista della letteratura come sguardo oggettivo e scientifico sul mondo, ma per un verso recupera il significato più attuale della “svolta” antropologica compiuta da Verga (raccontare il mondo popolare secondo una prospettiva rigorosamente “emica” e non “etica”, alternativa tanto al paternalismo di Manzoni quanto al populismo di tanta letteratura del dopoguerra)³⁶ e per l’altro proietta nel sottoproletario Pin quel senso di estraneità, di disagio e di inadeguatezza (di «inferiorità», ammetterà tagliando corto nel 1964)³⁷ provato da lui stesso, intellettuale borghese, quando, dopo l’8 settembre 1943, a soli vent’anni, aveva scelto di imbracciare le armi insieme a operai e contadini.

4. LA FIABA, IL BOSCO E LA PROVA D’INIZIAZIONE

Ad un primo livello, il richiamo insistito al genere della fiaba nel *Sentiero* è funzionale alla regressione della voce narrante al livello di coscienza e di esperienza del personaggio, e genera effetti di straniamento anch’essi in buona parte riconducibili al modello stilistico e narrativo di Verga, opportunamente declinato, qui, in chiave modernista (ovverosia assumendo il punto di vista individuale dell’eroe e non quello collettivo della comunità che lo giudica).³⁸ Le modalità con cui questi effetti regressivi vengono ottenuti sono diverse: si va dalle allusioni esplicite al genere («come nei racconti delle fate», «storie meravigliose») o a singole fiabe come quella di Pollicino («se Pin lascerà una scia di noccioli di ciliegia Lupo Rosso riuscirà a trovarlo, dovunque sia! Basta lasciar cadere un nocciolo ogni venti passi»),³⁹ alle tante occorrenze di aggettivi-spia come “magico” e “fatato” (sempre e senza eccezione riferiti al sentiero dei nidi ragno oppure alla pistola lì sepolta) o “meraviglioso” e “incantato”, fino ad arrivare a forme più complesse di psiconarrazione («È un omino col giubbotto da marinaio e con un cappuccio di pelo di coniglio sul cranio calvo; *Pin pensa che sia uno gnomo che abita in quella casetta in mezzo al bosco*»)⁴⁰ o di percezione indiretta libera che mimano gli schemi interpretativi di cui il bambino Pin si serve per interpretare il mondo («È una scorciatoia sassosa che scende al torrente

³⁶ Anche per questo la “svolta” antropologica impressa da Verga alla storia della letteratura italiana appare decisiva per il giovane Calvino (cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti*, cit., pp. 14-19 e 40-42).

³⁷ «L’inferiorità di Pin come bambino di fronte all’incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione [*scil.*, la lotta partigiana] provavo io, come borghese» (ITALO CALVINO, *Prefazione* (1964) a *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1199).

³⁸ Sui problemi della focalizzazione nelle novelle di Verga, anche in chiave antropologica, cfr. RICCARDO CASTELLANA, *Lo spazio dei Vinti*, cit., pp. 71-86.

³⁹ Ivi, p. 51.

⁴⁰ Ivi, p. 57 (corsivo mio).

tra due pareti di terra ed erba. Lì, tra l'erba, i ragni fanno delle tane, dei tunnel tappezzati d'un cemento d'erba secca; ma la cosa meravigliosa è che le tane hanno una porticina, pure di quella poltiglia secca d'erba, una porticina tonda che si può aprire e chiudere»⁴¹

Esempi analoghi di rappresentazione semi-oggettiva e straniante, *pronunciata* dalla voce narrante ma *filtrata* dalla prospettiva del personaggio, non mancano neanche nel seguente brano del settimo capitolo, che tuttavia è necessario analizzare, come vedremo, anche a un secondo e più profondo livello.

Pin è in mezzo a loro come tra gli uomini dell'osteria, ma in un mondo più colorato e più selvatico, con quelle notti passate sul fieno, e quelle barbe cariche d'insetti. C'è in loro qualcosa di nuovo che attrae e impaurisce Pin, oltre quella ridicola smania di donne comune a tutti i grandi: ogni tanto tornano al casolare con qualche uomo sconosciuto e giallo, che si guarda intorno e sembra non riesca a schiudere gli occhi spalancati e sembra non riesca a schiodare le mascelle per chiedere qualcosa che gli sta molto a cuore.

L'uomo va con loro, docile, nei prati secchi e nebbiosi che si stendono alla fine del bosco e nessuno lo vede più tornare e qualche volta, addosso a uno degli altri, si rivede il suo cappello o la sua giacca o le sue scarpe chiodate. Questa è una cosa misteriosa e affascinante e Pin vorrebbe ogni volta accodarsi al piccolo drappello che s'incammina per i prati; ma gli altri lo scacciano con male parole e Pin si mette a fare salti davanti al casolare e a stuzzicare il falchetto con una scopa d'erica, e intanto pensa ai riti segreti che si svolgono sull'erba umida di nebbia.

Una notte, per fargli uno scherzo, il Dritto gli dice che nella terza fascia di prato c'è una sorpresa per lui.

– Dimmi cosa, Dritto, mondo boia, – fa Pin che si strugge dalla curiosità ma prova un sottile timore per quelle radure grigie nel buio.

– Vai avanti per la fascia finché non la trovi, – fa il Dritto e ride tra i denti cattivi.

Allora Pin cammina solo per il buio, con una paura che gli entra nelle ossa come l'umido della nebbia. Segue la striscia di prato per i costoni della montagna, e ormai ha perduto di vista il bagliore del fuoco alla porta del casolare.

Si ferma a tempo: tra poco ci metteva un piede sopra! Sotto di sé vede una grande forma bianca stesa attraverso la fascia: un corpo umano già gonfio a schiena nell'erba. Pin lo guarda incantato: c'è una mano nera che sale dalla terra su quel corpo, scivola sulla carne, s'aggrappa come la mano d'un annegato. Non è una mano: è un rospo; uno di quei rospi che girano la notte per i prati e che ora sale sulla pancia del morto. Pin con i capelli ritti e il cuore in gola corre lontano per i prati.⁴²

Pin si trova nell'accampamento del Dritto, il comandante della più scalagnata e meno eroica di tutte le formazioni combattenti. Deluso dall'incontro coi partigiani (Capitolo V), è però incuriosito dalle strane manovre di alcuni di loro che, di tanto in tanto, portano

⁴¹ Ivi, p. 23. Curiosamente, Silvio Perrella non riconosce in questo brano quello che a qualunque lettore abituato allo stile indiretto libero di Verga apparirebbe subito evidente, e cioè che non è Calvino (o, meglio, il narratore), ma Pin a immaginare che i ragni scavino nidi dotati di porticine che si possono aprire e chiudere. Cfr. SILVIO PERRELLA, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 18.

⁴² ITALO CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 78-79.

con sé uno sconosciuto nel bosco per poi tornare al campo da soli. Non sa che quegli estranei sono spie dei nazifascisti e che i «riti segreti» in cui immagina intenti i compagni sono, in realtà, esecuzioni sommarie e, approfittando della sua ignoranza e della sua ingenuità, una notte, il Dritto gli gioca un brutto scherzo: gli dice che in fondo al prato ai margini del bosco lo attende una sorpresa. Pin va solo nel buio, tremando di paura, verso il luogo che gli è stato indicato e quasi inciampa nel cadavere di uno dei giustiziati. La «mano nera» di una temibile creatura infernale sembra voler ghermire quel corpo già in putrefazione e portarselo sottoterra, ma a guardarla meglio non è affatto una mano: è un rospo che striscia lentamente sul cadavere. Di fronte a tale visione Pin fugge via in preda al terrore.

Anche in questo caso il “fiabesco” è (a un livello superficiale) il filtro percettivo tramite il quale Pin guarda il reale e si difende dal trauma: le incomprensibili esecuzioni delle spie sembrano infatti a Pin dei «riti segreti» officiati da eroici cavalieri, il rospo che cammina sul cadavere è da lui inizialmente percepito, nell’offuscamento dei sensi favorito dall’oscurità, come l’artiglio di una creatura ctonia, forse il mostro di una fiaba dell’orrore. Nel brano, tuttavia, è possibile leggere anche qualcos’altro, qualcosa che oltrepassa il discorso del racconto, cioè gli aspetti di focalizzazione e di stile, e che riguarda invece la *fabula* in quanto tale, la sua nervatura tematica più profonda. Sono infatti presenti, qui, l’archetipo narrativo del bosco e il motivo del suo attraversamento da parte del piccolo eroe – un motivo già in parte annunciato nel Capitolo IV, in associazione esplicita all’intertesto di *Pollicino* che abbiamo citato poco sopra. È un topos fiabesco che riaffiora periodicamente anche nella storia del romanzo moderno, a conferma, appunto, della sua natura archetipica: lo ritroviamo infatti, per fare uno solo tra i molti esempi possibili, nel Capitolo XVII dei *Promessi sposi* e più esattamente in quelle pagine, tra le preferite di Calvino, in cui Renzo cammina di notte verso l’Adda per sfuggire dalla giustizia, si addentra nella boscaglia e alla fine, vincendo lo spavento, riesce ad oltrepassare il confine (il «bellissimo brano dell’inoltrarsi nel bosco, e la paura di Renzo alle forme degli alberi nel buio»).⁴³

Ma soprattutto è nel bosco, ci dicono le fiabe, che i bambini vengono abbandonati dagli adulti o si smarriscono; è nel folto del bosco, o ai suoi margini, che si compiono i sacrifici alle divinità silvane, quei «riti segreti» ai quali il non iniziato non può assistere; ed è negli spazi sacri della foresta, nelle sue radure isolate, al riparo da sguardi profani, che l’eroe della fiaba, secondo Propp, ripercorre il percorso iniziatico intrapreso, in un tempo remotissimo, dai nostri antenati. Come sappiamo bene a partire da Van Gennepe, lo scopo di questi di riti era l’ammissione simbolica dell’iniziato al mondo adulto e le prove di iniziazione sui cui essi erano incentrati, prove predisposte dai più anziani o addirittura dal padre e dai fratelli maggiori, potevano prevedere mutilazioni simboliche più

⁴³ ITALO CALVINO, *Natura e storia nel romanzo*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, cit., vol. I, p. 32.

o meno cruento (per sancire l'uccisione del sé bambino e salutare la nascita del sé adulto) e l'adozione di un nuovo nome (ma non è quanto fa proprio Renzo Tramaglino quando, giunto a Bergamo, decide di farsi chiamare Antonio Rivolta?).⁴⁴

Ma torniamo adesso al *Sentiero*, per sottolineare qualcosa di importante, che ci permette finalmente di riannodare i due fili del ragionamento svolto sin qui. Nel *mythos* archetipico del figlio minore la vittoria finale sull'antagonista è spesso preceduta da prove di abilità e di coraggio che il giovanissimo eroe (l'eroe bambino, Pollicino) deve superare per diventare adulto, come ritrovare da solo la strada di casa e sopravvivere alla fame e ai pericoli del bosco. Nel tipo di Pollicino (quello che i folkloristi identificano con la sigla ATU 700) è addirittura il padre (o la matrigna, che ne eredita, secondo Propp, la funzione e i tratti di antipatia) ad abbandonare i figli e dunque ad avviare, di fatto, il processo iniziatico e la preparazione alla lotta finale con l'Orco. Analogamente, la figura paterna del Dritto, pur se animata da una crudeltà gratuita, ha anche qualcosa di assimilabile al gesto del capo o dell'anziano del villaggio che sottopone il giovane ad una serie di test prima del confronto con il nemico: un incontro che per Pin non avverrà nella battaglia epica raccontata di scorcio all'inizio del Capitolo XI, ma sarà differito (e solo per lui, si noti) al capitolo successivo e si giocherà tutto in un registro comico. Il Dritto non è un avversario di Pin: è certo un pessimo capo e un combattente indisciplinato, come mostra la lunga sequenza in cui lui e la Giglia, la moglie del cuoco, fanno l'amore (non senza suscitare qualche inedito turbamento in Pin) mentre gli altri partigiani sono andati a combattere, e per questo sarà punito dal commissario politico Kim. Il Dritto è indubbiamente la versione degradata e sbiadita della figura archetipica del vecchio saggio, ma non c'è dubbio che stia dalla parte giusta, quella del Bene.

Scappando a gambe levate, Pin sembrerebbe non aver superato la prova di coraggio allestita dal Dritto. Ma è davvero così? Davvero la consuetudine con il mondo dei partigiani, con quel mondo degli adulti governato da eros e thanatos in un modo ancora più estremo di quello conosciuto da Pin prima della sua partenza, non è servito a nulla? Non credo che le cose stiano in questi termini. Questo primo contatto ravvicinato con l'orrore della morte – che secondo Propp è parte integrante del rito d'iniziazione – non è stato inutile; questa pedagogia della paura è servita a qualcosa se, alla fine delle peripezie successive, Pin saprà cavarsela e tornerà a casa vivo, scampando all'incontro potenzialmente mortale (nel Capitolo XII) con la pattuglia tedesca, che riesce a ingannare (con la proverbiale astuzia del figlio minore delle fiabe) spacciandosi per un pastorello in cerca delle pecore smarrite. È lui, questa volta, a ingannare gli altri, così come Quattordici, beffato dal padrone, si beffa dei diavoli di Lucibello e del ricco contadino prendendosi la sua rivincita. A coronare il successo del percorso iniziatico è infine il fortunoso ritrovamento della P.38, che Pin credeva perduta e che invece il fascista Pelle, dopo averla dissepolta

⁴⁴ ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, introduzione di Francesco Remotti, trad. italiana di Maria Luisa Remotti, Bollati Boringhieri, Torino 2012 (ed. or. Nourry, Paris 1909), pp. 57-99.

dal sentiero dei nidi di ragno, ha regalato a Rina. Per una tragica ironia della sorte sarà proprio Pin, all'oscuro delle intenzioni di Cugino, a offrire a quest'ultimo l'arma che servirà per giustiziare la Nera, ma è proprio stringendo in pugno la pistola riconquistata che il ragazzo potrà sentirsi forte e sicuro di sé nel finale.

Se confrontato con la parabola negativa della sorella, dunque, il percorso iniziatico dell'eroe si rivela alla fine perfettamente riuscito. Non certo sul piano di una raggiunta maturità psicologica, perché non è nel registro realistico che è stato scritto il romanzo: l'esito positivo consiste piuttosto nell'ottenimento del premio che spetta al figlio minore, deriso ed emarginato da tutti per la sua debolezza fisica e per la sua immaturità intellettuale, ma capace, a differenza della sorella maggiore, di compiere le scelte giuste e di riscattarsi di fronte agli altri. Delle scelte, va da sé, assolutamente prepolitiche e in parte anche dettate dal caso: né Pin né Rina sono personaggi ideologici, non possiedono una consapevolezza politica e non simboleggiano in nessun modo, rispettivamente, i valori positivi della Resistenza contrapposti alla negatività del fascismo (a questo confronto è dedicato invece, come si sa, l'intero Capitolo IX, incentrato non a caso su Kim, unico personaggio "politico" del libro). Entrambi incarnano semmai qualcosa di primitivo e di arcaico: Pin l'ansia di libertà, la spregiudicatezza, l'inquietudine e la ribellione tipiche del figlio minore delle fiabe, la Nera invece la ricerca del compromesso e dell'accomodamento, la tendenza remissiva alla conciliazione, la paura istintiva del nuovo e la mancanza di coraggio che contraddistinguono il maggiore.

Sappiamo che Calvino aveva proiettato nella storia di Pin il proprio personale stato di «indigenza», solidarizzando con il suo personaggio nella ricerca di un riscatto dal «senso di nullatenenza assoluta» che, per lo scrittore ventiquattrenne, proveniva dalla certezza che, dopo il 1945, fosse giunto il momento di affrontare i troppi problemi esistenziali sospesi dallo stato d'eccezione della guerra, che fosse ora, insomma, di mettere fine a un'adolescenza troppo prolungata e di diventare adulto.⁴⁵ Sarebbe inutile insistere troppo su questa autointerpretazione autobiografica, che come tutte le esegesi d'autore rischia di limitare l'orizzonte delle interpretazioni possibili; ma certo non è un dettaglio secondario sapere che proprio nella scrittura, oltre che nella politica militante, il «troppo giovane» ex partigiano, da poco tornato alla vita borghese, cercava un riscatto personale. È nella letteratura e nell'impegno intellettuale che Calvino poteva trovare adesso la compensazione a uno stato d'«indigenza» che certo non era quella del proletario, del figlio minore o del reietto delle fiabe, ma che aveva anch'essa bisogno di un risarcimento simbolico. Ecco quindi che il cerchio si chiude: il *mythos* del figlio minore, nato storicamente, secondo Meletinskij, dall'esigenza di compensare il figlio cadetto dalla perdita di capitale simbolico nella fase di transizione verso l'istituto del maggiorascato, si risemantizza per diventare adesso, negli anni dell'immediato dopoguerra, l'intreccio-base sul quale Calvino proietta il bisogno, suo e di una generazione, di un riconoscimento come scrittore

⁴⁵ ITALO CALVINO, *Prefazione* (1964) a *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1200.

LETTURA ARCHETIPICA DEL *SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO*
DI ITALO CALVINO

e come intellettuale nell'Italia da ricostruire dalle fondamenta dopo il ventennio fascista e la guerra.

BIBLIOGRAFIA

- EDOARDO ALBINATI, *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano 2016.
- GASTON BACHELARD, *L'intuizione dell'istante. La psicanalisi del fuoco*, trad. italiana di Antonio Pellegrino e Giovanna Silvestri, Dedalo, Bari 2010 (ed. or. Gonthier, Paris 1966; e Gallimard, Paris 1967).
- MARIO BARENGHI, «Calvino e i sacrifici umani», in ID., *Le linee e i margini*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 229-252.
- MARCO BELPOLITI, *L'occhio di Calvino*, Einaudi, Torino 2006.
- ITALO CALVINO, *Sono solo fantasia i racconti di fate?*, «l'Unità», 6 luglio 1949, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 1995, vol. II, pp. 1541-1543.
- ID., *Il midollo del leone*, «Paragone», 66, giugno 1955, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 9-27.
- ID., *La letteratura come proiezione del desiderio (Per l'«Anatomia della critica» di Northrop Frye)*, «Libri Nuovi», 5, agosto 1969, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 242-251.
- ID., *Natura e storia nel romanzo*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino 1980, ora in ID., *Saggi. 1945-1985*, cit., vol. I, pp. 28-51.
- ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano 1991.
- ID., *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti da Italo Calvino*, Mondadori, Milano 1993.
- MIMMO CANGIANO, *Cultura di destra e società di massa*, Nottetempo, Milano 2022.
- RICCARDO CASTELLANA, *Auerbach e Frye: per una teoria del figurale*, in RAFFAELA COLOMBO *et al.* (a cura di), *Mimesis 1946-2016*, Atti delle giornate di studio su Erich Auerbach (Pavia, Collegio Ghislieri, 27-28 aprile 2016), Pavia University Press, Pavia 2018, pp. 65-84.
- ID., *Critica letteraria e antropologia culturale. Un bilancio critico*, in ANNA MARIA BABBI, ALBERTO COMPARINI (a cura di), *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, Carocci, Roma 2021, pp. 89-107.
- ID., *Quello che il dottor S. non sa. Psicanalisi e rivalità mimetica nella «Coscienza di Zeno»*, «Italianistica», L, 3, 2021, pp. 33-52.
- ID., *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Carocci, Roma 2022.
- PIETRO CLEMENTE, *Lettura folklorica, nel numero monografico intitolato Da «Rosso Malpelo» a «Ciàula scopre la luna»: sei letture e un panorama di storia della critica*, «Italianistica», xxx, 3, 2001, pp. 515-534.
- GILBERT DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, trad. italiana di Ettore Catalano, Dedalo, Bari 2009 (ed. or. Allier, Grenoble 1963).
- JAMES GEORGE FRAZER, *Folklore in the Old Testament. Studies in comparative Religion, Legend and Law*, Macmillan, London 1918, vol. I.
- NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. italiana di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. Princeton University Press, Princeton 1957).

Riccardo Castellana

LETTURA ARCHETIPICA DEL *SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO*
DI ITALO CALVINO

- ID., *Il grande codice. Bibbia e letteratura*, Presentazione di Piero Boitani, trad. italiana di Giovanni Rizzoni, Vita e pensiero, Milano 2018 (ed. or. Harcourt, New York 1982).
- FURIO JESI, *Cultura di destra. Con tre inediti e un'intervista*, a cura di Andrea Cavalletti, Nottetempo, Milano 2011 (ed. or. Garzanti, Milano 1979).
- CARL GUSTAV JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Torino 1997 (ed. or. Walter-Verlag, Olten 1976).
- RENÉ KAËS, *Il complesso fraterno*, Borla, Roma 2009.
- LOUIS KANCYPER, *Il complesso fraterno*, Borla, Roma 2008.
- MICHELE MAIOLANI, *Autobiography as Self-Ethnography in Italo Calvino's 'La poubelle agréée'*, «Italian Studies», 78, 2023, pp. 155-168.
- ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Les archetypes littéraires et la théorie des archetypes de Jung (critique de la théorie de Jung)*, «Strumenti critici», n.s., 8, 1993, pp. 297-306
- ID., *Poetica storica della novella*, a cura di Massimo Bonafin, eum, Macerata 2014.
- ID., *Archetipi letterari*, trad. italiana di Laura Sestri, a cura di Massimo Bonafin, eum, Macerata 2016 (ed. or. RGGU, Mosca 1994).
- SILVIO PERRELLA, *Calvino*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- VLADIMIR JAKOVLEVIČ PROPP, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Bollati Boringhieri, Torino 1976.
- GUY-CHARLES RIVIER, *Dümmling: il figlio minore e il matto dal folklore alla letteratura*, «Polythesis», 3, 2021, pp. 67-84.
- WALTER SITI, *Elisabeth, così la cronaca diventa mito greco*, «La Stampa», 10 maggio 2011 <www.lastampa.it/cultura/2011/05/10/news/elisabeth-cosi-la-cronaca-br-diventa-un-mito-greco-1.36960425/> (u.c. 20.10.2023).
- STITH THOMPSON, *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Indiana University Press, Bloomington 1966.
- ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, introduzione di Francesco Remotti, trad. italiana di Maria Luisa Remotti, Bollati Boringhieri Torino 2012 (ed. or. Nourry, Paris 1909).
- GIOVANNI VERGA, *Rosso Malpelo*, in ID., *Tutte le novelle*, a cura di Carla Riccardi, Mondadori, Milano 1979.



Share alike 4.0 International License

«DOVE MAI | RITORNEREMO»: L'INARCATURA NE
LA PARTITA A SCACCHI DI BENIAMINO DAL FABBRO

Rodolfo Zucco

Università degli Studi di Udine

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2165-2257>

ABSTRACT IT

Il percorso variantistico de *La partita a scacchi* di Beniamino Dal Fabbro, poesia del 1971 inclusa nel postumo *La luna è vostra*, è documentato da una ricca serie di testimoni, dal primo abbozzo alla stesura definitiva. È un percorso che mostra fin dal suo inizio un *imprintig* dato dai procedimenti inarcanti, che l'analisi delle varianti permette di riconoscere come ferma costante stilistica a fronte dell'irrequietezza dell'Autore nelle scelte lessicali. Di tale costante, di trasparente valore iconico in relazione a una costante tematica del testo (il movimento curvilineo di un convoglio ferroviario) si propone, a un livello più profondo, un'interpretazione per cui essa significherebbe il rivelarsi del desiderio psicologicamente regressivo.

PAROLE CHIAVE

Dal Fabbro, Beniamino; *La partita a scacchi*; Critica delle varianti; Inarcatura; Desiderio regressivo.

TITLE

«Dove mai | ritorneremo»: enjambement in Beniamino Dal Fabbro's *La partita a scacchi*.

ABSTRACT ENG

The variant path of Beniamino Dal Fabbro's *La partita a scacchi*, a 1971 poem included in the posthumous *La luna è vostra*, is documented by a rich series of testimonies, from the first draft to the final draft. It is a path that shows from its beginning an imprinting given by the *enjambement*, which the analysis of the variants allows us to recognize as a firm stylistic constant in the face of the Author's restlessness in lexical choices. Of this constant, of transparent iconic value in relation to a constant thematic of the text (the curvilinear movement of a railway train), an interpretation is proposed, at a deeper level, according to which it would mean the revelation of regressive psychological desire.

KEYWORDS

Dal Fabbro, Beniamino; *La partita a scacchi*; Genetic criticism; *Enjambement*; Regressive desire.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Rodolfo Zucco (Feltre, 1966) vive e insegna a Udine. Ha curato per Mondadori *I versi della vita* di Giudici (2000), *L'opera poetica* di Raboni (2006) e *Tutte le poesie* di Bandini (2018). È in c.s. presso Il Ponte del Sale, per sua cura, *Favalando cul cucal Fileipo. L'opera in versi* di Ligio Zanini. I suoi libri sono *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)* (Aragno, 2013), *Visite al frutteto. Sulla poesia di Eugenio De Signoribus* (Biblion, 2017), *Libro di incontri e di letture* (La Luna, 2021).

Rodolfo Zucco, «Dove mai | ritorneremo»: l'inarcatura ne "La partita a scacchi" di Beniamino Dal Fabbro, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 92-113.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22162>

È una poesia dall'ultima raccolta di Dal Fabbro, *La Luna è vostra*, uscita postuma a ventisei anni dalla morte dell'autore, per le cure di Carlo Londero:¹

E il treno in larghe digradanti anse aggirava
la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso
i cui cristallini aliti ai tepidi
s'univano del mare... Scacco alla
5 regina, disse Volodia. Giunse un lagno assorto
di bestiame prigioniero dentro assiti, e volava
un gabbiano sopra i fili ondosi del telegrafo
restando indietro al treno nella pigra corsa
e poi riguadagnando ad ali tese nel crepuscolo
10 striato di pioggia sul nastro
girevole del paesaggio... Scacco al Re,
disse Volodia. E a noi prima d'un ponte da varcare
la testa di bruco del convoglio sulla sponda
opposta apparve di larga fiumana, e che correva
15 in senso inverso come a rimenarci dove mai
ritorneremo, ai fioriti altopiani d'Armenia,
all'Ararat nevoso... Disse
Volodia: scacco matto.

Giusta l'indicazione di un dattiloscritto prossimo alla stesura finale, Dal Fabbro inizia la stesura della poesia il 26 febbraio 1971, la conclude il 24 aprile e vi ritorna per una revisione il 28 maggio.² Si tratta, tuttavia, dello sviluppo di un tema rintracciabile, come ha ben visto e analiticamente documentato Londero, nei capitoli del resoconto di viaggio *Un autunno in Russia*³ che Dal Fabbro dedica al viaggio-nel-viaggio in Armenia (*Verso l'Armenia, A Erevan, Il pane e il sale, Al lago Sevan, Inferno in Erevan, Addio agli altopiani e Dall'Ararat alla Moscovia*).⁴ Trascelgo alcuni passi pertinenti con uno dei temi dello scritto presente (miei i corsivi):

¹ BENIAMINO DAL FABBRO, *La Luna è vostra. Poesie 1969-1989*, ed. critica a cura di Carlo Londero, con uno scritto di Rodolfo Zucco, Aracne, Roma 2015, p. 46 (apparato critico e commento alle pp. 186-194).

² Le carte che recano abbozzi e stesure de *La partita a scacchi* presenti nel Fondo Beniamino Dal Fabbro presso la Biblioteca Civica di Belluno sono dieci: cfr. CARLO LONDERO, *Apparato critico*, in BENIAMINO DAL FABBRO, *La Luna è vostra. Poesie 1969-1989*, p. 186. Nella ricostruzione del processo scrittoriale mi baso su un ordinamento cronologico che diverge da quello di Londero nella collocazione del testimone siglato DX⁴, la cui sede ritengo debba essere non in quinta ma in terza posizione, tra DX⁷ e DX⁶. Non mi pare, infatti, che l'impiego dei due lati dello stesso foglio per DX⁴ e DX³ vincoli a una collocazione in contiguità dei due testimoni.

³ BENIAMINO DAL FABBRO, *Un autunno in Russia*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1967. Sulla vicenda editoriale del libro si veda ANNA NOZZOLI, *Su "Un autunno in Russia"*, in RODOLFO ZUCCO (a cura di), *Beniamino Dal Fabbro, scrittore*, Atti della giornata di studi, Belluno, 29 ottobre 2010, Olschki, Firenze 2011, pp. 107-118.

⁴ Cfr. CARLO LONDERO, *Apparato critico*, cit., pp. 189-193.

Sono andato in Armenia sopra le nuvole, nel terrificante, astratto sole di lassù; ne torno strisciando sulla terra, assecondando tutte le sue valli, *aggirando* tutte le sue alture, penetrando in tutte le sue pieghe.⁵

La nostra vita in treno si sta pigramente organizzando, a seconda dei gusti di ciascuno [...]; chi intende partecipare o partecipa a tornei di scacchi, di dama, di tria, di domino e di carte, e chi si trastulla con le sigarette; [...] e chi sembra applicarsi al còmputo dei pali del telegrafo lungo la strada ferrata tra Armenia e Georgia. Quest'ultima non sarebbe un'impresa del tutto chimerica, dalle nevi del Caucaso il treno è disceso a valle con asiatica indolenza, *percorrendo i declivi in amplissime curve*, senza mai una galleria, riducendo al minimo i ponti. Ora rasenta i fossi d'una fattoria, torme di cavalli e di bufali e un gregge di pecore brune, immobili sotto la pioggia dietro gli assiti del loro recinto.⁶

Passati altri gioghi, altre vallate del Caucaso. In discesa, il treno lunghissimo ha amoreggiato col fiume, varcandone ogni tanto il corso sinuoso; *dal finestrino si poteva vedere la locomotiva ormai in corsa sulla sponda opposta*.⁷

La valle si slarga e la linea, *in curva*, s'avvia verso altre solitudini. *Ogni tanto guardo dal finestrino la locomotiva lontanissima da questa coda del convoglio*: per persuadermi che il nostro vagone non proceda isolato e magicamente da solo.⁸

Ho sottolineato i luoghi in cui compaiono notazioni sul movimento curvilineo del treno, giacché pare essere questo il dato memoriale che innesca il processo della scrittura in versi; la quale – potrei anche anticipare – si offre come *medium* per la rielaborazione poetica proprio in ragione dell'imporsi, come dato fondamentale, di quel movimento. È quanto si ricava dalla carta che reca il primissimo affacciarsi della poesia nella forma, ritengo, di cinque appunti distinti, per i quali Dal Fabbro si serve di due penne: una a inchiostro nero e una a inchiostro rosso (DX¹; vd. fig. 1). Il primo, a penna rossa, è costituito dalle parole «e il» seguite da una serie di sei tratti disposti nella forma di una curva con la concavità posta in basso, di misura crescente da sinistra (l'inizio è dato due punti) a destra (l'ultimo è formato da due trattini, il secondo posto sopra il primo e rilevato da un'insistita inchiostrazione). Mi pare chiaro che Dal Fabbro sia ricorso qui a un ideogramma per 'treno' (il tratto terminale rappresentante la locomotiva con uno sbuffo di fumo), e che dunque il primo appunto sia da leggersi come «e il treno», incipit della poesia seguito immediatamente, con passaggio all'inchiostro nero, dal suo explicit: «scacco | matto, disse Volodia». «E il treno», infatti, leggiamo ad attacco del quinto appunto, in prosa: «E il treno in anse larghe tra la marcia neve (planava) giù dal Caucaso,

⁵ BENIAMINO DAL FABBRO, *Un autunno in Russia*, cit., p. 139.

⁶ Ivi, p. 142.

⁷ Ivi, p. 148.

⁸ Ivi, p. 153.

e marci assiti con bestiame assorto nel crepuscolo e il (gab)», con le tre lettere finali tra parentesi (la prima sillaba di *gabbiano*) cassate con tratti di penna obliqui. Dell'ideogramma per 'treno' è da rilevare la forma curvilinea: dato che certo discende dalla caratteristica del percorso del convoglio su cui abbiamo visto insistere i passi di *Un autunno in Russia* che ho trascritto, ma che dall'altro rappresenta il tratto formale destinato a segnare la poesia, l'inarcatura (ricorro appositamente, giusta l'etimologia, al termine italiano).⁹ E infatti è inarcata la disposizione sulla pagina del secondo e del terzo appunto, che individuano i due punti di snodo interni de *La partita a scacchi*: le prime due dichiarazioni di scacco. Si noterà la perfetta corrispondenza tra l'appunto e la stesura finale nella collocazione sulla pagina dei quattro elementi fondamentali:

[1] *E il treno* in larghe digradanti anse aggirava
 la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso
 i cui cristallini aliti ai tepidi
 s'univano del mare... [3] *Scacco alla*
 5 *regina*, disse Volodia. Giunse un lago assorto
 di bestiame prigioniero dentro assiti, e volava
 un gabbiano sopra i fili ondosi del telegrafo
 restando indietro al treno nella pigra corsa
 e poi riguadagnando ad ali tese nel crepuscolo
 10 striato di pioggia sul nastro
 girevole del paesaggio... [4] *Scacco al Re*,
 disse Volodia. E a noi prima d'un ponte da varcare
 la testa di bruco del convoglio sulla sponda
 opposta apparve di larga fiumana, e che correva
 15 in senso inverso come a rimenarci dove mai
 ritorneremo, ai fioriti altopiani d'Armenia,
 all'Ararat nevoso... [2] *Disse*
Volodia: scacco matto.

Aggiungo subito che in calce alla prima stesura completa della poesia, DX⁶, (vd. fig. 2) Dal Fabbro disegna «un treno stilizzato, che a ferro di cavallo sembra seguire e aggirare le sinuosità citate al v. 1».¹⁰ Nei due testimoni intermedi, entrambi dattiloscritti, Dal

⁹ Leggo in ALDO MENICETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, pp. 481-482: «Il Fubini [...] ha proposto come autenticamente cinquecentesco il termine "inarcatura", che a dire il vero – s'intende come tecnicismo metrico – non abbiamo mai incontrato a quell'altezza cronologica né come tale è registrato nei lessici: ma la metafora dell'arco gettato fra i due versi è quanto mai felice, anche perché suggerisce l'idea di tensione (rispetto alla linearità) che è uno dei tratti salienti del fenomeno». Aggiungo qui che durante le sue lezioni di *Stilistica e metrica italiana* Fernando Bandini usava segnalare i versi inarcati apponendo, sulla destra del testo, il segno di una «S» capovolta (sistema che da allora ho adottato nelle mie annotazioni).

¹⁰ CARLO LONDERO, *Apparato critico*, cit., p. 187.

Fabbro prova una serie di variazioni per l'incipit. Questa la trascrizione del primo (DX7; mia la numerazione dei quattro abbozzi e il punto fermo a chiusura dell'ultimo):¹¹

[1]
E il treno in larghe anse aggirava la spalla pezzata

[2]
E il treno in larghe anse declivi aggirava la spalla
peww
pezzata di marcia neve del Caucaso¹²

[3]
E il treno in larghe anse declivi aggirava la spalla
pezzata di marcia neve del Caucaso, i cui soffi

[4]
E il treno in larghe anse in discesa aggirava
la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso
i cui soffi cristallini.

Colpisce la sistematicità con cui l'*imprinting* inarcatorio condiziona la configurazione metrico-sintattica dei quattro attacchi. Nel primo l'inarcatura è virtuale (il riporto omesso è evidentemente «di marcia neve del Caucaso», come ci si aspetta dal quinto appunto di DX¹ e si ricava dai tre abbozzi successivi del dattiloscritto in esame). Nel secondo il sintagma «la spalla pezzata», già in punta di verso, subisce un'inarcatura (*nome/aggettivo*) confermata in [3], attacco a sua volta abbandonato su un'inarcatura virtuale (innesco costituito da pronomi relativo e soggetto della relativa; precede una virgola). Il quarto appunto varia l'inarcatura tra primo e secondo verso (ora *verbo/oggetto*), instaurandone una seconda, ma debolissima, ai due versi successivi. È qui che Dal Fabbro acquisisce sostanzialmente («in larghe anse *in discesa*») muterà in «in larghe *digradanti* anse») l'incipit definitivo, per il momento confermato dal dattiloscritto DX⁴, che trascrivo (mio il punto fermo):

E il treno il [sic] larghe digradanti anse aggirava
la spalla maculata
di marcia neve del Caucaso,
i cui cristallini aliti si mescolavano ai.¹³

¹¹ I quattro appunti sono seguiti, al centro della pagina, da due sequenze di lettere («hh», «CRIS») e, sotto, dalla parola «CRISallini» (cfr. *ivi*, pp. 186-187).

¹² La spiegazione per l'incongruo «peww» è questa: il dattilografo, intendendo scrivere «pezzata», batte sul secondo tasto da sinistra della prima fila di caratteri, che nella tastiera dell'abituale Olivetti Lettera 22 è il tasto con la Z; sta usando invece una delle due macchine presenti in casa che in quella posizione hanno la W (una Antares Compact o una Hermes).

¹³ Seguono due abbozzi dell'incipit: «E il treno in digradant» e «E il t» (cfr. *ivi*, p. 188).

Dal Fabbro sperimenta qui la distribuzione su due versi del precedente v. 2, con inarcatura *aggettivo/complemento*, e l'indebolimento ulteriore (o l'annullamento) – tramite la chiusura del v. 3 con una virgola – di quello che separa il sintagma nominale ai vv. 2-3 dalla relativa che ne dipende. Quanto al quarto verso, sono propenso a credere che nella preposizione in punta non si manifesti un'inarcatura virtuale; Dal Fabbro avrà semplicemente interrotto la sua prova per tentare la prima stesura integrale (DX6; fig. 2). Il testo dattiloscritto è anepigrafo, giacché è da escludere che vada ritenuto un titolo quanto si legge sotto cassatura in testa al foglio, con rientro a destra («E il treno il [sic] larghe degradant<i>»). Nella trascrizione che segue, in cui la numerazione si riferisce ai righi, conservo la replicazione di «si mescolavano ormai» come secondo emistichio del verso al r. 3 e come verso autonomo (r. 4), replicazione che dà luogo a due varianti alternative (alla stesura del verso lungo si affianca la distribuzione dello stesso materiale verbale su due versi medi: «i cui cristallini aliti | si mescolavano ormai»). Faccio notare che, se «cosa» per «corsa» (r. 9) è un banale errore di battitura, i due luoghi in cui non si dà coesione grammaticale fanno individuare il primo una variante “mentale”, il secondo il pensiero di uno sviluppo discorsivo e la subitanea rinuncia allo stesso (si tenga presente che quella che abbiamo davanti è una stesura di getto). Al r. 6 l'articolo femminile lascia pensare che il «lungo lagno» sia subentrato a un'originaria «lamentela», a cui Dal Fabbro ritornerà intervenendo a penna; e al r. 12 il punto e virgola ci dice che la decisione di collocare in questo punto la seconda dichiarazione di scacco subentra al progetto di una prosecuzione descrittiva:

E il treno in larghe degradanti anse aggirava
 la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso
 i cui cristallini aliti si mescolavano ormai
 si mescolavano ormai
 5 ai tepidi fiati del mare. Scacco alla
 Regina, disse Volodia. E giunse un lungo lagno di buoi
 prigionieri in una recinzione di tronchi, e volava
 un gabbiano sul pentagramma dei fili del telegrafo
 restando indietro al treno nella cosa e poi
 10 riguadagnando ad ali tese nella sera striata
 di verde e viola sul nastro sempre girevole
 del paesaggio; Scacco al Re,
 disse Volodia. E prima d'un ponte fragoroso vidi
 la testa di bruco del treno che correva laggiù
 15 in senso inverso al nostro, come a rimenarci
 indietro, oltre il Caucaso selvaggio, dove mai
 ritorneremo. Scacco
 matto, disse Volodia.¹⁴

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 187, per la trascrizione del curatore dell'ed. critica.

Dal Fabbro muove dunque dall'abbozzo [4] di DX⁷, recuperando da DX⁴ l'aggettivo «degradanti» (< «digradanti») in incipit e gran parte del secondo verso. Ma importa soprattutto come la configurazione metrico-sintattica del testo confermi l'inarcatura come suo tratto essenziale. Inarcati risultano infatti, dopo i due d'attacco, i versi ai rr. 3-5 (accogliendo la variante data dal verso lungo: *sintagma verbale/complemento*, con lieve anastrofe in innesco data dalla posposizione dell'avverbio), 3-4 (nella variante su due versi: *soggetto/verbo*), 4-5 (*sintagma verbale/complemento*), 5-6 (*preposizione/nome*), 6-7 (*nome/aggettivo*), 7-8 (*verbo/soggetto*, in anastrofe), 10-11 (*avverbio/resto della frase*), 11-12 (*aggettivo/complemento*), 12-13 (*sintagma nominale/genitivo*), 13-14 (*verbo/oggetto*), 14-15 (*sintagma verbale/complemento*: inarcatura attenuata dalla collocazione di «laggiù» in punta di verso, il che conferisce al sintagma verbale una relativa autonomia dal verso *b*), 15-16 (*verbo/avverbio*: inarcatura particolarmente rilevata dalla brevità del riporto isolato dalla virgola), 16-17 (*avverbio/verbo*), 17-18 (dove a essere separati sono gli elementi di una locuzione nominale). I luoghi in cui non si dà inarcatura sono solo tre, ai rr. 2-3, 8-9 e 12-13. Ma dei primi due, in cui il verso *b* ospita l'attacco di una proposizione dipendente, si svolgono in fluida continuità sintattica (Dal Fabbro ha cura di non concludere i versi *a* con una virgola), il terzo separa – in anastrofe, e con un effetto tendente a quello di un'inarcatura – il discorso diretto dalla didascalia con *verbum dicendi*.

Gli interventi a penna – che nella trascrizione segnalo col corsivo – portano alla stesura che si vedrà poco sotto. Integro tra parentesi uncinata al v. 9 un aggettivo, «striato», che è necessario recuperare dalla lezione cassata («nella sera striata») e al v. 15 un punto fermo. La forma del penultimo verso è del tutto congetturale. La mia scelta di allineare «indietro», «verso l'Ararat» e «Scacco» si deve al fatto che ne *La Luna è vostra* il verso *a* gradino non è usato mai. Dal Fabbro lascia dunque un testo irrisolto – questa è la mia impressione – nella parte che precede immediatamente l'explicit, e aperto a soluzioni diverse (non sempre del tutto chiare) nei luoghi in cui si danno varianti alternative; e restano incongruenze testuali e di punteggiatura. Al v. 5 a «di buoi» si affianca «di bestiame assorto» (l'accordo dell'aggettivo in riporto resta con la lezione dattiloscritta). Al v. 6 «assiti» pare variante alternativa a «una recinzione di tronchi», giacché nel testimone successivo la prigionia del «bestiame» è «in bianchi assiti»; a meno che la scrizione di «assiti» non sia più che un appunto. Al v. 12 «E dopo un ponte fragoroso» è variante che da sostitutiva, giusta la cassatura, di «E prima d'un ponte» si fa alternativa, nel momento in cui Dal Fabbro appone, sulla destra del verso, il punto di domanda. Non è facile, poi, intendere il valore dell'aggiunta al v. 13. Per come il rigo si presenta, ne risulta un verso lunghissimo (ventidue sillabe metriche), eccezionale per l'*usus scribendi* dell'autore. Si può fare l'ipotesi che «all'altra sponda del fiume» sia variante alternativa a «laggiù» (il che darebbe comunque un verso assai lungo). Resta il punto e virgola al v. 11; del punto fermo integrato entro il v. 15 ho detto sopra. Il tutto si può rendere così:

*La partita*¹⁵

E il treno in larghe degradanti anse aggirava
la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso
i cui cristallini aliti si mescolavano ormai
ai tepidi fiati del mare. Scacco alla
5 Regina, disse Volodia. E giunse una *lamentela* di buoi *di bestiame assorto*
prigionieri in una recinzione di tronchi, e volava *assiti*
un gabbiano sul pentagramma dei fili del telegrafo
restando indietro al treno nella *corsa* e poi
10 riguadagnando ad ali tese nel *crepuscolo* <striato>
di verde e viola sul nastro sempre girevole
del paesaggio; Scacco al Re,
disse Volodia. E *dopo un ponte fragoroso vidi*
la testa di bruco del treno che correva laggiù *all'altra sponda del fiume*
in senso opposto, come a rimenarci
15 indietro, *verso l'Ararat* <.> *Scacco*
matto, disse Volodia.

Rispetto a quanto si è visto nella redazione dattiloscritta, i luoghi in cui si danno delle variazioni sono due. Il primo, ai vv. 5-6, è tale se si accoglie la variante alternativa, il che porterebbe a leggere «una lamentela di bestiame assorto | prigioniero [...]», con indubbia attenuazione della forza dell'inarcatura. Così è nel secondo, dove l'inserzione del complemento «all'altra sponda del fiume» in punta rende il verso sintatticamente assai più autonomo (immaginabile, qui, la collocazione di una virgola).¹⁶

Anche il testimone successivo (DX⁵; fig. 3) richiede una descrizione preliminare. Il testo risulta da quattro sessioni di lavoro ravvicinate, con tre estrazioni del foglio dal rullo della macchina da scrivere. Questa la mia ricostruzione: 1) Dal Fabbro stende i primi tredici versi (mio il punto fermo finale):

E il treno in larghe degradanti anse aggirava
la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso
i cui cristallini aliti ormai si mescolavano
ai tepidi fiati del mare... Scacco alla
5 Regina; disse Volodia. E giunse una lamentela assorta
di bestiame prigioniero in bianchi assiti, e volava
un gabbiano sui fili ondegianti del telegrafo
restando indietro nella pigra corsa e poi
10 riguadagnando ad ali tese nel crepuscolo
striato di verde e di viola sul nastro
girevole del paesaggio... Scacco al Re,
disse Volodia. E a noi prima d'un ponte fragoroso

¹⁵ Incongrua la riscrittura del titolo, probabilmente una prova di penna.

¹⁶ Non credo sia da leggersi una virgola nel segno puntiforme che si vede alla destra di «fiume».

la testa di buco [sic] del convoglio.

Poi 2) sfila il foglio; ma subito decide di continuare il lavoro sullo stesso, riprendendo dal verso abbandonato:

15 la testa di bruco del convoglio, sulla sponda
opposta di gialla fiumana, apparve che correva
in senso inverso, come a rimenarci
indietro, dove mai torneremo, alla culla
dell'Ararat [sic].

Quindi 3) sfila di nuovo il foglio, lo rinfila, e appone una variante a «alla culla | dell'Ararat», «agli altopiani | d'Armenia», scrivendo «agli altopinai [sic] sotto «alla culla» e «d'Armenia,» sotto «dell'Ararat». La continuazione del lavoro mostra la scelta immediata per agli altopiani | d'Armenia». Dopo un'altra estrazione, infatti, 4) rimette il foglio in macchina cercando di continuare sulla linea di «d'Armenia». Scrive dunque «all'Ararat», rendendosi conto subito del mancato allineamento. Allora fa fare uno scatto al rullo e abbassa la linea di scrittura, continuando con «solingo». Si intende, insomma, che i vv. 16 sgg. dovrebbero recitare (corretto l'errore di battitura) così:

indietro, dove mai torneremo, agli altopiani
d'Armenia, all'Ararat solingo... Scacco
matto, disse Volodia.

Qualche osservazione. Ai vv. 3-4 l'adozione dell'ordine *avverbio-verbo* comporta un indubbio rafforzamento dell'inarcatura. Così ai vv. 5-6, dove l'inarcatura passa da anaforica (data la relativa autonomia di «una lamentela di bestiame assorto») a cataforica.¹⁷ Mutamenti intensificativi si hanno anche in tre luoghi in cui si giunge alla rottura del sintagma nominale: da «nel crepuscolo <striato> | di verde e viola» a «nel crepuscolo | striato di verde e di viola» (vv. 9-10: *nome/aggettivo*), da «sul nastro sempre girevole | del paesaggio» a «sul nastro | girevole del paesaggio» (vv. 10-11: *nome/aggettivo*) e da «all'altra sponda del fiume | in senso opposto» a «sulla sponda | opposta di gialla fiumana» (vv. 13-14: *nome/aggettivo*, con innesco preceduto da virgola): un complemento inarcato che interviene come elemento divaricatore entro una frase sintatticamente assai perturbata e – per l'aspetto metrico-sintattico – di eccezionale cataforicità. Il complemento indiretto «a noi» compare al verso *a* (12), separato dal verbo «apparve» (verso *c*) per l'inserzione del complemento «prima d'un ponte fragoroso» (verso *a*), del sintagma nominale soggetto «la testa di bruco del convoglio» (verso *b*) e del complemento di luogo

¹⁷ Cfr. ARNALDO SOLDANI, *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, in ID., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009, pp. 111-112.

inarcato di cui si è detto sopra (versi *b/c*). Lo stesso complemento di luogo è l'elemento che si intrude nell'inarcatura anastrofica *soggetto/ verbo* e, insieme al verbo, dell'attacco della relativa (verso *c*) dal suo antecedente (verso *b*). La distribuzione su due versi della relativa assume forma inarcata nel passaggio da «che correva laggiù *all'altra sponda del fiume* | in senso opposto» a «che correva | in senso inverso» (vv. 14-15). Immutata l'inarcatura ai vv. 15-16 («come a rimenarci | indietro»), la nuova redazione acquisisce quella che separa il nome dal genitivo in «agli altipiani | d'Armenia»: recupero di un sintagma che era apparso, manoscritto e cassato, in DX⁶ («nei fioriti altipiani d'Armenia»).

Viene dunque DX³, un dattiloscritto con titolo e data in calce («6 marzo 1971») a penna, una prima stesura abbandonata del v. 6 cui ne segue una completa (v. 6 *bis*) e una correzione immediata operata con la macchina da scrivere (gli «altipiani | d'Armenia» passano da «fioriti» a «colorati»). Lo trascrivo in pulito, conservando un errore di battitura al v. 8 («restano» per «restando») e la crasi «Scalla» («Scacco» + «alla») al v. 10:

La partita a scacchi

E il treno in larghe digradanti anse aggirava
la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso
i cui cristallini aliti
morivano a capofitto nel mare... Scacco alla
5 Regina, disse Volodia. E venne un lagno lungo e assorto
6 di bestiame captivo in recinti
6 *bis* di bestiame rinchiuso in vagoni abbandonati
e un gabbiano volava sui fili ondeggianti del telegrafo
restano indietro al treno nella pigra corsa
e poi riguadagnando ad ali tese nel crepuscolo
10 striato di verde e di viola... Scalla al Re,
disse Volodia. E passato un ponte fragoroso
prima di noi, la testa nera di bruco del convoglio
ci apparve oltre una fiumana, e che correva
in senso inverso, come a riportarci indietro,
15 dove mai torneremo, ai colorati altipiani
d'Armenia, all'Ararat solingo in asiatici cieli
dopo il diluvio... Scacco
matto, disse Volodia.

La riscrittura dei vv. 3-4, nell'isolamento del soggetto della relativa, riprende una soluzione abbozzata in DX⁶: ne viene un'inarcatura *soggetto/ verbo*. Ai vv. 4-7, considerando come sostitutivo il v. 6 *bis*, non porta innovazioni sostanziali all'inarcatura ai vv. 5-6 («[...] e giunse una lamentela assorta | di bestiame prigioniero [...]» > «[...] E venne un lagno lungo e assorto | di bestiame rinchiuso [...]»), ma sì un nuovo assetto ai vv. 6-7, che vedono ora l'attacco della coordinata non più in innesco al verso *a* ([...] «

volava | un gabbiano [...]») ma fatto coincidere con l'inizio del verso *b*, anche ripristinato l'ordine SV ([...] «e un gabbiano volava [...]»). Altro mutamento attenuativo ai vv. 8-9, con collocazione della prima gerundiva al verso *a* e attacco della seconda con il verso *b* («[...] e poi riguadagnando» [...] < «[...] e poi | riguadagnando [...]»). Caduto (provvisoriamente) il sintagma inarcato «sul nastro | girevole del paesaggio», la seconda dichiarazione di scacco è ora in punta al v. 10. La rielaborazione di quanto occupa il resto di questo verso e i due successivi conduce l'*ordo verborum* a una successione non marcata, sulla quale la segmentazione versale interviene inarcando la participiale in apertura (vv. 11-12) e la principale che segue (vv. 12-13: *soggetto/ verbo + complemento*). Si assiste quindi a un altro intervento attenuativo, con la chiusura della relativa, ribadita dalla virgola, in punta del v. 14 («[...] come a rimenarci | indietro [...]» > «come a riportarci indietro»). L'explicit guadagna un verso con l'espansione del secondo complemento di moto a luogo: espansione che porta in dote un'ulteriore inarcatura («[...] all'Ararat solingo...» > «[...] all'Ararat solingo in asiatici cieli | dopo il diluvio...»).

La linea evolutiva accennata con DX³ non ha prosecuzione, come si osserva nella strettissima continuità tra il dattiloscritto che segue, DX², e DX⁵. Il testo dattiloscritto di DX² (fig. 4) reca una redazione completa della poesia seguita, dopo una spaziatura, da una redazione sostitutiva degli ultimi tre versi (seguirà la cassatura a penna della redazione superata degli stessi). Rispetto dunque a DX⁵, gli interventi ai primi sette versi non hanno rilievo per la questione in esame.¹⁸ Ai vv. 8-9 Dal Fabbro conferma – e sarà una volta per tutte – la soluzione attenuativa che neutralizza l'inarcatura («e poi | riguadagnando») di DX⁵. I vv. 10-12, fino alla didascalia, riprendono la lezione di DX⁵. Intenso il lavoro sulla sezione finale del testo. Non mi soffermerò su ciò che riguarda l'*ordo verborum*, la cui variazione si svolge nell'ambito dell'artificialità sperimentata in DX⁵ e “corretta” in DX³. La sostituzione, in punta al v. 12, del «ponte fragoroso» (DX⁵) con «ponte da varcare» è di ordine, direi, esplicativo: Dal Fabbro intende chiarire al lettore le posizioni opposte – rispetto al ponte – della locomotiva con le prime carrozze e della carrozza su cui sta viaggiando. La forza dell'inarcatura in questo luogo rimane, direi, immutata. Ai vv. 12-13 Dal Fabbro sperimenta – ferma restando la dislocazione in iperbato di «apparve» rispetto al soggetto «la testa di bruco del convoglio» – l'impiego del verbo come elemento intruso entro il sintagma *sulla sponda opposta*: «sulla sponda | apparve opposta»; ma ritorna all'inarcatura non dilatata «sulla sponda | opposta» (DX⁵) con una correzione a penna che instaura la lezione definitiva. Definitivi anche il recupero da DX⁵ dell'inarcatura *verbo/complemento* «correva | in senso inverso» (vv. 13-14), il ritorno (da DX⁶) di quella successiva, «dove mai | ritorneremo» (vv. 14-15) e la ricomposizione in clausola di verso, e in pausa, del sintagma «altopiani d'Armenia», inarcato

¹⁸ Ai vv. 3-4: «i cui cristallini aliti ormai si mescolavano | ai tepidi fiati del mare...» > «a quelli odorosi del mare...»; al v. 5: «E giunse» > «Giunse»; al v. 6: «di bestiame prigioniero in bianchi assiti» > «di buoi prigionieri dietro bianchi assiti».

in DX⁵ e in DX³. Ma è, quest'ultimo, un luogo su cui Dal Fabbro si mostra ancora assai dubbioso, se riscrive i tre versi finali ripristinando l'inarcatura, e quindi confermandola con la cassatura di cui si è detto.

Al netto di pochi interventi senza importanza ai nostri fini,¹⁹ DX⁸ (fig. 5) ha un solo luogo di rilievo, ed è quello che rielabora nel senso dell'artificialità l'ordine delle parole ai vv. 3-4: da

i cui cristallini aliti ormai si mescolavano
a quelli odorosi del mare...

a

i cui cristallini aliti ai tepidi
s'univano del mare...

Ne viene un'inarcatura di più forte intensità, cui collaborano la maggiore coesione del sintagma inarcato e l'intrusione del verbo a dislocare il genitivo dalla posizione in apertura di verso.²⁰

Un ultimo ritocco, ma decisivo, è dato quando, in chiusura del dattiloscritto BI, che risulta fino al v. 16 da una trascrizione di DX⁸, Dal Fabbro inverte l'ordine *discorso diretto/didascalia* con cui si erano presentate, finora, tutte le dichiarazioni di scacco. Lo fa operando una sorta di calco metrico-sintattico: da

[...] Scacco
matto, disse Volodia

a

[...] Disse
Volodia: scacco matto,

dove, immutata la forza dell'inarcatura, l'acquisto è dato dall'effetto risolutivo, anulare, del chiasmo (*AB: AB: BA*): una mossa – l'espressione viene davvero da sé – che si oppone, nella sua anaforicità, al movimento cataforico impresso al testo dalle inarcature che lo segnano fino al suo explicit.

¹⁹ Ai vv. 5-6: «Giunse una lamentela assorta | di buoi prigionieri dietro bianchi assiti» > «Giunse un lago assorto | di bestiame prigioniero dentro assiti»; al v. 7: «sui fili ondegianti del telegrafo» > «sopra i fili ondosi del t.»; al v. 10: «striato di verde e di viola» > «striato di pioggia»; al v. 16: «verso gli altipiani d'Armenia» > «ai fioriti altopiani d'Armenia»; al v. 17: «verso il nevoso Ararat» > «all'Ararat nevoso».

²⁰ Per una discussione sui rapporti tra *ordo verborum artificialis* e inarcatura cfr. ALDO MENCHETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 480, e ARNALDO SOLDANI, *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca*, cit., p. 109 (con la cui posizione mi trovo d'accordo).

Tutto ciò per mettere sotto gli occhi del mio lettore la stabilità dell'*intentio* dell'autore de *La partita a scacchi* per quel che riguarda il suo assetto metrico-sintattico: stabilità tanto più evidente se la si confronta con l'instabilità che si è potuta qui saggiare sul piano delle scelte lessicali, soprattutto, ma anche – partitamente – sintattiche e metriche, per le quali rinvio senz'altro all'apparato dell'edizione critica. Ma è ora il momento di tentare qualche conclusione, riprendendo dal punto in cui, all'inizio di questo scritto, ho richiamato l'omologia "figurale" dell'inarcatura con le curve tracciate dal percorso del treno. Sovviene qui, a monito, il ricordo di una pagina di Aldo Menichetti:

Se [...] è vero che [l'inarcatura] produce «effetti vari ma sempre efficaci» (Segre), sarebbe però ingenuo credere che ciò equivalga ad affermare che ogni inarcatura riveste uno specifico, verbalizzabile valore stilistico o, peggio, che risponde a un preciso disegno espressivo al servizio del senso del messaggio, magari attuando una di quelle funzioni di cui Morier (s.v. «enjambement») tenta perfino di compilare il catalogo [...]. In realtà l'inarcatura si colora spesso del significato e del tono del contesto in cui è compresa; «i casi di enjambement che si giustificano sulla base dell'espressività semantica costituiscono soltanto una minoranza, specialmente nell'opera di poeti che si servono in larga misura di questo espediente» (Žirmunskij).²¹

A questa minoranza certo appartiene *La partita a scacchi*, poesia che in qualche suo luogo si lascia leggere, suggestivamente, proprio nella prospettiva di Morier. Entro il suo «catalogo», «l'espèce» che fa al caso nostro è quella definita *L'enjambement visuel*:

Il tire parti du mouvement diagonal de l'œil, tenu de sauter de l'extrémité droite d'une ligne au début de la suivante. Ce mouvement est constant. Mais nous n'en devenons conscients que si l'enjambement le souligne: là encore, l'expressivité est la métaphore d'un signifié (mouvement serpentin) et d'un signifiant rythmique.

La chose décrite évoque, suivant la dureté ou la souplesse du trait, ici des méandres, là des zigzags, une route en lacets, un galbe séduisant, la spirale d'un lierre autour d'une colonne, le geste en or de l'éclair.²²

Basteranno i primi due degli esempi che Morier allega:

La rivière en fuyant entraîne
Le regard, et mes yeux qui la suivent

²¹ ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 502-503.

²² HENRI MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3^e édition augmentée et entièrement refondue, Presses Universitaires de France, Paris 1981 (ed. or. ivi, 1961), pp. 416-417.

Se referment, comme aux feuillets d'un livre
VIELE-GRIFFIN, *Vision de Midi*, I

Le soir? ... Nous reprendrons *la route* —
— *Blanche* qui cour
Flânant, comme un troupeau qui broute,
Tout à l'entour.

RIMBAUD, *Ce qui retient Nina*, strofa 16

Il caso dei *meandri*, si converrà, è ben esemplificabile anche con tre inarcature de *La partita*:

E il treno in larghe digradanti anse *aggirava*
la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso

[...] E a noi prima d'un ponte da varcare
la testa di bruco del convoglio *sulla sponda*
opposta apparve di larga fiumana, e che *correva*
in senso inverso [...].

La carta che ci permette di assistere al sorgere della prima idea de *La partita a scacchi*, tuttavia (cfr. fig. 1), mostra come il movimento curvilineo trovi immediata rappresentazione in due inarcature che *non* lo verbalizzano. Cosicché sarebbe fuorviante investire i luoghi appena trascritti di un ruolo particolare, giacché è l'intero testo, nella caratterizzazione che gli conferisce il dato stilistico dominante, a essere congegnato come metafora visuale. Metafora di che cosa? Certo, pur accogliendo le suggestioni di una lettura à la *Morier*, sarebbe riduttivo limitare un'interpretazione de *La partita a scacchi* fondata sulla parte che vi ha l'inarcatura all'evidenziazione di un rapporto di omologia tra l'inarcatura stessa e il «contesto» (cfr. Menichetti, *supra*). Ponendomi il problema una decina d'anni fa, la soluzione mi era sembrata questa:

Ora, non c'è dubbio possibile sulla corrispondenza che si stabilisce tra la linea di spostamento del treno e l'*enjambement*; e tuttavia ritengo che una lettura che si limiti ad attribuire alla figura fondamentale della poesia un portato iconico, illustrativo, non colga la sua funzione più pregnante. Essa consiste, a parer mio, nel suo esercitare un ruolo antagonista rispetto a quello rivestito dalla *climax* delle dichiarazioni di *scacco* – amaro, constatativo, discorso della razionalità e dell'esperienza: la linea del tempo è irreversibile, non c'è esito possibile alla nostra vita che uno *scacco* subito definitivamente. A questo discorso il cuore si rifiuta, irragionevolmente, di aderire: non torneremo mai, lo sappiamo, *ai fioriti altopiani d'Armenia*: eppure essi non possono cessare di essere il punto di una inesauribile tensione, quella tensione che è la vita stessa. Qui il primo discorso si svolge al livello della verbalizzazione parafrasabile, il secondo al livello della forma. Con Magris, «talvolta è lo stile, il tono e la musica del linguaggio che integrano e correggono, sin quasi a capovolgerlo, ciò che

viene detto: una voce dice che la vita non ha senso, ma il suo timbro evoca quel senso, ne è l'eco»: così in questa mirabile poesia di Beniamino Dal Fabbro.²³

È una conclusione che oggi non mi lascia del tutto soddisfatto. E l'insoddisfazione mi deriva dalla mancata giustificazione dello strutturale, qui, «antagonismo» dell'inarcatura. Il quale antagonismo, mi pare, si stabilisce, sì, con «ciò che viene detto» (Magris), ma prima, e più, con l'elemento che l'inarcatura “nega”, vale a dire l'ideale progressione della scrittura. Tale “negazione” è propria, evidentemente, della stessa scrittura in versi. Ma qui viene bene l'osservazione del Morier trascritto sopra: se è vero che il movimento dell'occhio «dall'estremità destra di una linea all'estremità destra della linea successiva» è, nella scrittura in versi, «costante», noi «ne diventiamo coscienti soltanto quando l'inarcatura lo sottolinea». La funzione dell'inarcatura entro *La partita a scacchi*, dunque, mi pare soprattutto quella di portare all'attenzione del lettore un dato che qui *deve* agire, produrre senso, durante l'atto della lettura: *questo testo è scritto in versi*. Ora, la nostra scrittura è vincolata a uno sviluppo progressivo: una linea che si sviluppa all'infinito da sinistra a destra. La scrittura in versi rimane ciò che ci consente la massima approssimazione ideale all'irrealizzabile sviluppo pienamente regressivo: il movimento dell'occhio è sì dall'alto al basso, in diagonale, ma soprattutto *da destra a sinistra*. La primazia del movimento da destra a sinistra, del resto, è inscritta nell'etimo; si consideri l'ordine con cui Menichetti presenta i due elementi del procedere versale considerando etimologicamente, appunto, l'opposizione *prosa/verso*:

il termine «prosa» («che cammina diritta, sottintendendosi *oratio*: dall'aggettivo PRO(R)SUS, cf. l'avverbio PRO(R)SUM, -US) evoca l'idea di prosecuzione in linea retta e quindi di continuità; «verso» (da VERSUS, VERTĒRE “voltare”) segnala invece l'inversione, il ritorno all'indietro e quindi un procedere zigzagante, sinusoidale, bustrofedico (non solo nella scrittura).²⁴

E dunque, se la funzione dell'inarcatura ne *La partita a scacchi* è quella di portare il *focus* sulla natura versificata del testo, e se il tratto fondamentale della scrittura in versi è la tensione (giacché la sua realizzazione non è data) alla regressività lineare, quello che questa poesia mette in scena è il conflitto tra progressione e regressione. Restano da individuare i poli di questi due movimenti. Nel dettato del testo, la destinazione del percorso progressivo non è nominata (poco importa che i *realia* sottesi alla poesia ci dicano che è Mosca); ciò che conta è che si tratta di un movimento che allontana da un luogo lasciato e desiderato: i «fioriti altopiani d'Armenia», l'«Ararat nevoso». Lo svolgersi della partita a scacchi ci dice che il viaggio è verso la morte, prefigurata nello *scacco* finale.

²³ RODOLFO ZUCCO, “Addenda” su *Dal Fabbro scrittore in versi*, in BENIAMINO DAL FABBRO, *La Luna è vostra. Poesie 1969-1989*, cit., pp. 366-367. La citazione da Claudio Magris viene dal suo *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 2009, p. 6.

²⁴ ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., p. 10.

Ma qual è il significato metaforico del luogo lasciato? Ho appena scritto che si tratta di un luogo *desiderato*, benché questo desiderio non sia espresso, verbalmente, mai. A esprimerlo è infatti la scrittura in versi, qui portata alla massima evidenziazione possibile. C'è, a dire il vero, un momento in cui il desiderio si rivela al momento dell'illusione del movimento regressivo del convoglio: «[...] come a rimernarci dove mai | ritorneremo [...],», dove la posizione di «ritorneremo», in riporto, realizza, figuramente, il ritorno qualificato dall'avverbio come impossibile, veicolando così la tensione del desiderio.

Il luogo a cui si desidera tornare è dunque un luogo perduto per sempre. Un luogo o piuttosto uno stato? Come *figurato* dei «fioriti altopiani d'Armenia» ecc. credo di aver avuto in mente, scrivendo quanto ho trascritto sopra, la giovinezza. Il desiderio cui si dà voce sarebbe allora l'impossibile ritorno alla giovinezza. Tornando sulla *Partita a scacchi*, credo che il desiderio si debba intendere rivolto a uno stato più radicale, omologo alla absolutezza della morte. Mauro Fornaro, nel suo saggio *Il desiderio dal punto di vista psicoanalitico*, trattando di *Che cosa si desidera*, nelle pagine dedicate a che cosa si desidera *In Freud*, conclude commentando i «desideri di "reinfetazione" su cui insiste, tra gli altri, Fornari, ritrovandoli nella patologia e nel sogno di suoi pazienti»; e scrive:

Ebbene, il ritorno alla madre, cui alludono detti desideri, esprime l'aspirazione al luogo della fusione e dell'unità originaria, anteriore alla cesura della nascita, un luogo protettivo dalle angosce di separazione, mentre la 'beatitudine' intrauterina, come assenza di bisogni, perché immediatamente soddisfatti, addita un fantomatico stato edenico. Certo si prefigura il desiderio di una situazione evidentemente perduta per sempre – e forse mai vissuta, se non v'era allora coscienza, piuttosto costruita a posteriori –; inoltre si tratta di un desiderio regressivo, nella misura in cui vi si negano il cammino della crescita e le peripezie dell'individuazione. Ma è anche vero che questo desiderio addita a modo suo l'aspirazione all'unità, alla completezza, all'intero, alla pace, alla fine di ogni bisogno: è uno stato che, decisamente al di là del desiderio di questo o di quello, apre *uno spiraglio sulla dialettica dell'essere, dell'esistere e del non esserci più*. Riprova del rinvio ontologico-esistenziale di questo tipo di desiderio, non è forse il fatto che ne siano ritrovabili gli indizi nelle rappresentazioni della morte, rintracciabili in varie culture, come ritorno alla madre terra, nell'unità a un tempo iniziale e finale, come riposo nel «seno di Abramo» (Lc 16,22)? Si tratta, ripeto, solo di una traccia nel pensiero psicoanalitico, che porta comunque dalla indefinita sfilata degli oggetti di desiderio, all'unità di un desiderio finalmente colmato, dal desiderio di qualcosa, al desiderio dell'unità e dunque del tutto. Ma è una traccia a mio avviso percorribile, purché avvertiti delle ambiguità denunciate e ancora da denunciare.²⁵

Ebbene, credo che *La partita a scacchi* si possa leggere sulla falsariga di queste considerazioni. In questi versi, nella dialettica di progressione e regressione, agisce da un lato il

²⁵ MAURO FORNARO, *Il desiderio dal punto di vista psicoanalitico*, in CLAUDIO CIANCIO (a cura di), *Metafisica del desiderio*, Vita e Pensiero, Milano 2003, p. 61. Il riferimento è a FRANCO FORNARI, *La riscoperta dell'anima*, Laterza, Bari 1984.

sentimento dell'inevitabilità delle «peripezie dell'individuazione» nell'incombenza di una morte-frustrazione, dall'altra il rifiuto di quelle peripezie, «l'aspirazione all'unità, alla completezza, all'intero, alla pace, alla fine di ogni bisogno», e insomma alla morte, ancora, ma ora intuita come «un desiderio finalmente colmato». Insomma: *La partita a scacchi* come messa in scena di un'irrisolta (irrisolvibile) psicomachia.

BIBLIOGRAFIA

- BENIAMINO DAL FABBRO, *Un autunno in Russia*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1967.
- ID., *La Luna è vostra. Poesie 1969-1989*, ed. critica a cura di Carlo Londero, con uno scritto di Rodolfo Zucco, Aracne, Roma 2015.
- FRANCO FORNARI, *La riscoperta dell'anima*, Laterza, Bari 1984.
- MAURO FORNARO, *Il desiderio dal punto di vista psicoanalitico*, in *Metafisica del desiderio*, a cura di Claudio Ciancio, Vita e Pensiero, Milano 2003, pp. 53-76.
- CARLO LONDERO, *Apparato critico*, in BENIAMINO DAL FABBRO, *La Luna è vostra*, cit., pp. 125-357.
- ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- HENRI MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 3^e édition augmentée et entièrement refondue, Presses Universitaires de France, Paris 1981 (ed. or. ivi, 1961).
- ANNA NOZZOLI, *Su "Un autunno in Russia"*, in RODOLFO ZUCCO (a cura di), *Beniamino Dal Fabbro, scrittore*, Atti della Giornata di studi (Belluno, 29 ottobre 2010), Olschki, Firenze 2011, pp. 107-118.
- ARNALDO SOLDANI, *Procedimenti inarcanti nei sonetti di Petrarca. Un repertorio ragionato*, in ID., *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009, pp. 107-203.
- RODOLFO ZUCCO, "Addenda" su *Dal Fabbro scrittore in versi*, in BENIAMINO DAL FABBRO, *La Luna è vostra. Poesie 1969-1989*, cit., pp. 359-367.

Fig. 2 (DX⁶)

da partita da partita

~~Il treno in larghe degradanti anse aggirava~~

E il treno in larghe degradanti anse aggirava
la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso
i cui cristallini aliti si mescolavano ormai
~~ai tepidi fiati del mare.~~

ai tepidi fiati del mare. Scacco alla ^{casupela} ~~Regina~~ ^{di bestiane} ~~disse Volodia.~~ ^{assorti} E giunse una ~~recinzione~~ ^{asta} di buoi
prigionieri in una recinzione di tronchi, e volava
un gabbiano sul pentagramma dei fili del telegrafo
restando indietro al treno nella ~~corsa~~ ^{corsa} e poi
riguadagnando ad ali tese ~~nella sera striata~~ ^{nel crepuscolo}
di verde e viola sul nastro sempre girevole
del paesaggio; Scacco al Re,
disse Volodia. ~~E prima d'un ponte fragoroso vidi~~ ^{E dopo un ponte fragoroso vidi}
la testa di bruco del treno che correva laggiu' ^{oppesi} all'altra ~~spanda~~ ^{del fiume.}
in senso ~~inversa~~ ^{opposto} all'altro, come a rimenarci
indietro, oltre il Caucaso selvaggio, dove mai
ritorneremo. Scacco verso l'Ararat
~~matto, disse Volodia.~~
~~nei fiotti attipiaci d'Assuesia, dove mai~~
~~ritorneremo~~ Scacco

matto, disse Volodia.




Fig. 3 (DX⁵)

*E il treno in larghe degradanti anse aggirava
la spalla pezzata di marcia neve del Caucaso
i cui cristallini aliti ormai si mescolavano
ai tepidi fiati del mare... Scacco alla
Regina; disse Volodia. E giunse una lamentela assorta
di bestiame prigioniero in bianchi assiti, e volava
un gabbiano sui fili ondeggianti del telegrafo
restando indietro nella pigra corsa e poi
riguadagnando ad ali tese nel crepuscolo
striato di verde e di viola sul nastro
girevole del paesaggio... Scacco al Re,
disse Volodia. E a noi prima d'un ponte fragoroso
la testa di buco del convoglio
la testa di bruco del convoglio, sulla sponda
opposta di gialla fiumana, apparve che correva
in senso inverso, come a rimenarci
indietro, dove mai torneremo, alla culla
dell'Ararat agli altopinati
d'Armenia, all' Ararat solingo... Scacco
matto, disse Volodia.*

Fig. 4 (DX²)

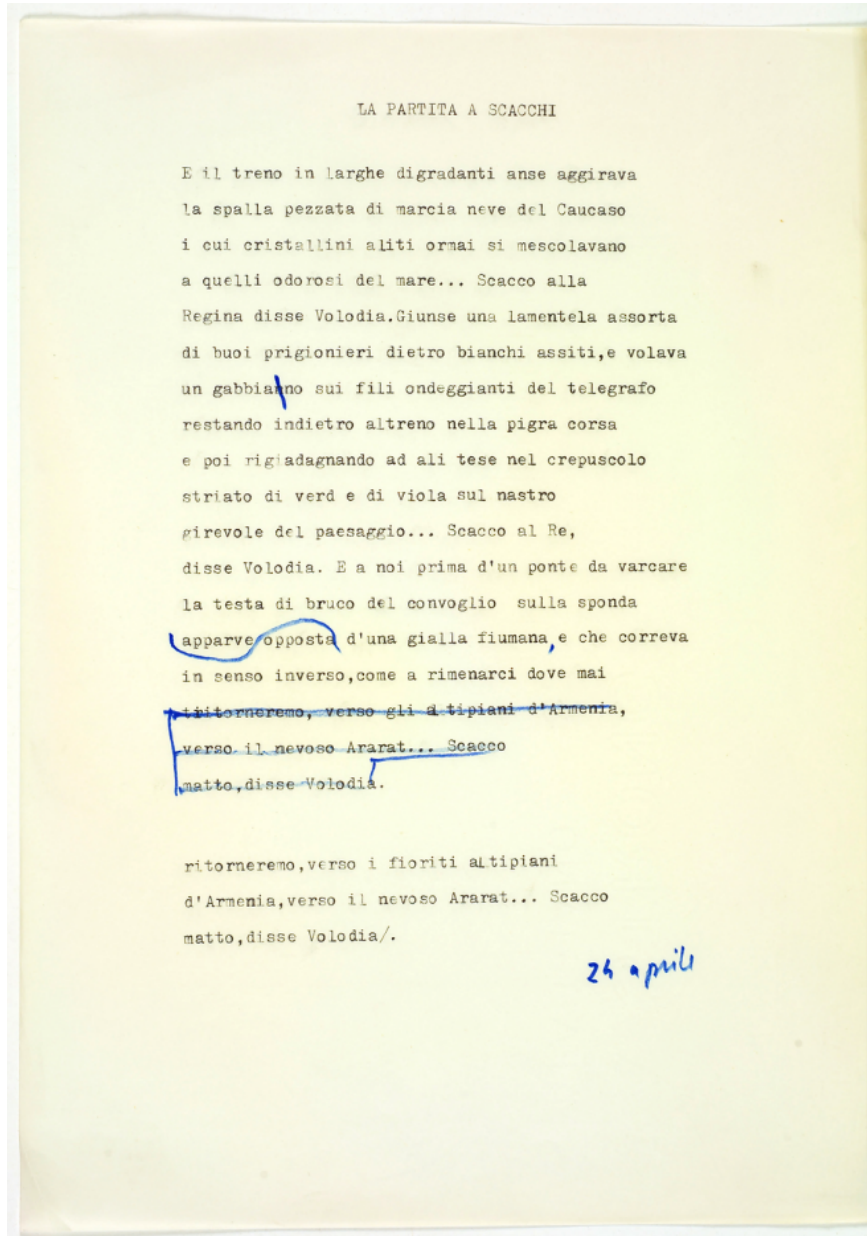
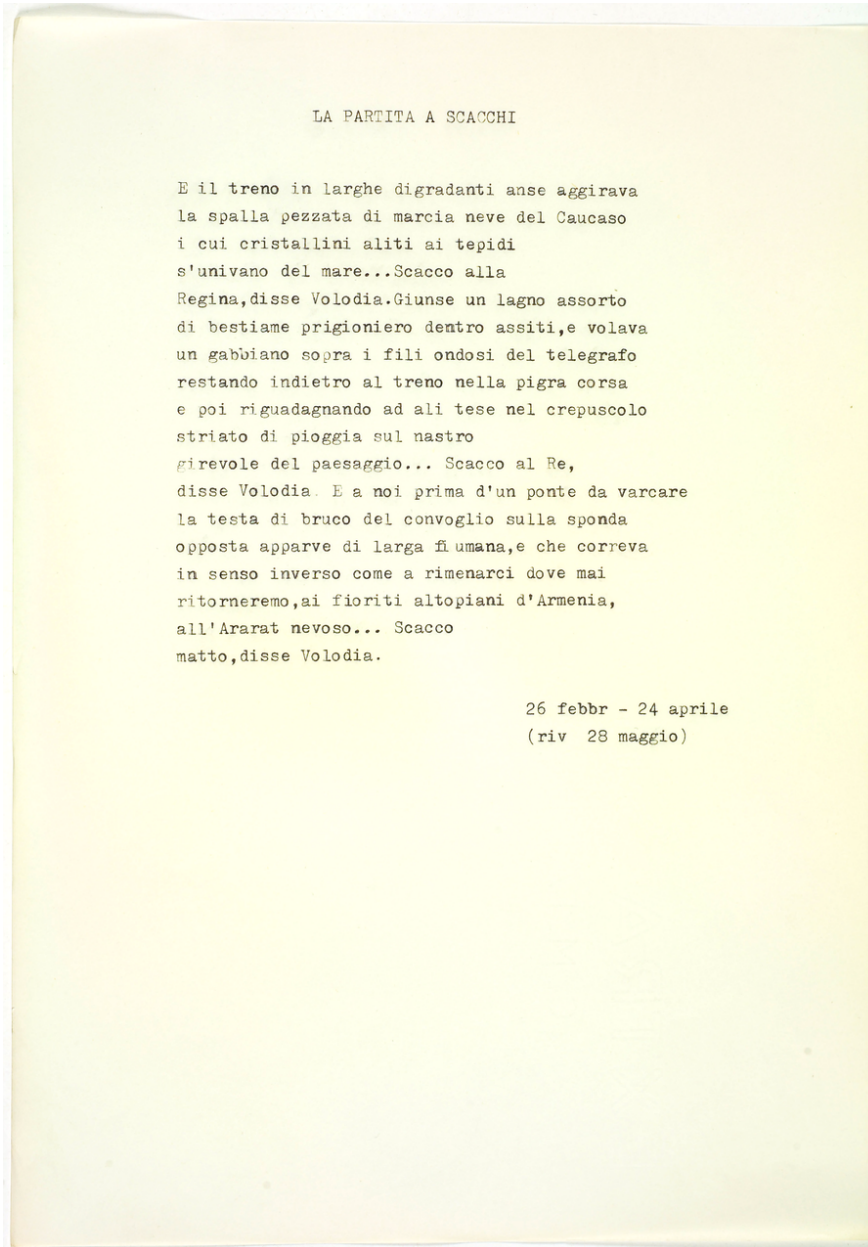


Fig. 5 (DX⁸)



Share alike 4.0 International License

«QUELLA CHE STATE PER LEGGERE È LA MIA FERITA»
ROBERTO SAVIANO E L'IMPEGNO POSTMODERNO

Giuliana Benvenuti

Università di Bologna

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8469-2814>

ABSTRACT IT

Nell'attuale panorama letterario, molti autori si muovono con disinvoltura tra media e generi di largo consumo per diffondere ricostruzioni critiche dell'Italia contemporanea presso il pubblico ampio, com'è richiesto dall'impegno civile. Lo scrittore può ancora trovare uno spazio per fornire – anche a costo della propria esposizione mediatica, di molti compromessi e accuse – una interpretazione critica di ciò che apprendiamo da altre fonti di informazione? Questa la domanda alla quale il contributo intende rispondere attraverso l'analisi di due testi di Roberto Saviano: *Gomorra* (2006) e il graphic novel, firmato con Asaf Hanuka, *Sono ancora vivo* (2021).

PAROLE CHIAVE

Scritture dell'impegno; Intermedialità; Graphic Novel; *Gomorra*; Roberto Saviano.

TITLE

«What you're about to read is my wound». Roberto Saviano and the Postmodern "Impegno".

ABSTRACT ENG

In the current literary landscape, many authors move confidently between media and consumer genres to disseminate their critical reconstructions of contemporary Italy. Their choices follow the search for the wide audience required by civic engagement. Can the writer still find a space to provide a critical interpretation of what we know from other sources of information, even at the cost of his or her own media exposure and numerous compromises and accusations? This question will be answered through the analysis of two texts by Roberto Saviano: *Gomorra* (2006) and the graphic novel, signed with Asaf Hanuka, *Sono ancora vivo* (2021).

KEYWORDS

Committed Literature; Intermediality; Graphic Novel; *Gomorra*; Roberto Saviano.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giuliana Benvenuti insegna Letteratura italiana contemporanea e Letteratura e media all'Università di Bologna. Tra gli attuali interessi di ricerca: la letteratura iper-contemporanea, la costruzione di immaginari transnazionali, l'intermedialità. In questi ambiti, ha pubblicato: con Remo Ceserani, *La letteratura nell'età globale* (Il Mulino 2012); la monografia *Il brand Gomorra. Dal romanzo alla serie TV* (Il Mulino 2018); la curatela, *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità* (Einaudi 2023).

Giuliana Benvenuti, «*Quella che state per leggere è la mia ferita*». *Roberto Saviano e l'impegno postmoderno*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 114-130.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22163>

Negli ultimi vent'anni almeno, il dibattito tra i critici che si occupano di letteratura italiana contemporanea si è spesso dedicato ad analizzare e discutere il distanziamento progressivo degli scrittori dalla tradizione letteraria, determinato dai mutamenti di un sistema mediale dominato dai media visuali.¹ Con giusta causa si è scritto che «molti degli effetti di realtà di cui si nutre la narrativa attuale guardano alla comunicazione di massa come modello narrativo, linguistico e ritmico – accanto e oltre la tradizione letteraria».² Questa commistione condurrebbe, secondo la gran parte della critica letteraria italiana, a romanzi che propongono, spesso con il supporto dell'immagine, un realismo orientato verso le forme del reportage, del docudrama e del reality, forme narrative letterariamente “deboli”, «come sono di fatto le innumerevoli scritture “di frontiera” ibri-date, disarticolate e metafinzionali, che proliferano ai nostri giorni».³

L'intenzione di questo breve contributo è mettere alla prova la presunta “debolezza” di queste forme del racconto, concentrandosi su un esempio, quello di Roberto Saviano, e in particolare del romanzo *Gomorra* e dell'autobiografia⁴ *Sono ancora vivo*, testi, entrambi, strettamente legati alle forme comunicative della contemporaneità. A dimostrarlo basti la constatazione che il secondo è un iconotesto coautorale, mentre il primo è nato all'incrocio tra giornalismo, testimonianza, romanzo e ha poi dato origine a un franchise transmediale. Al pari delle sue opere, è poi lo stesso autore ad essere legato alle forme del sistema dei media e alle forme comunicative odierne, il Saviano personaggio pubblico, l'intellettuale che non si sottrae all'arena mediatica.

In altri termini, l'intento che ci proponiamo è misurare la forza dell'impegno post-moderno. Iniziamo con la constatazione che la distanza delle forme espressive legate all'impegno, rispetto alla letteratura propriamente detta, non è una novità; al contrario, il loro essere spurie, contaminate dal giornalismo, dal saggio, talvolta intermediali, costituisce una caratteristica formale che identifica la scrittura dell'impegno anche prima della stagione del postmodernismo. Come ha posto in evidenza tra gli altri Denis Benoît,

¹ Oggi la rimediazione del racconto negli audiolibri indica un territorio che resta in gran parte ancora da esplorare per quel che attiene ai suoi rapporti con la letteratura e con la tradizione dell'oralità, così come apre un nuovo terreno di indagine la fortuna dei podcast quale luogo di promozione, discussione, presentazione, recensione dei libri. A solo titolo di esempio, si pensi al progetto Shelf. Il mondo del libro di Mondadori, www.gruppomondadori.it/media/news-comunicati-stampa-e-social/2023/mondadori-studios-lancia-la-serie-podcast-shelf-il-posto-dei-libri-dedicata-al-mondo-della-letteratura-e-ai-suoi-protagonisti (u.c. 3.10.2023).

² GIANLUIGI SIMONETTI, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in SILVIA CONTARINI, MARIA PIA DE PAULIS, ADA TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa 2016, pp. 150-166, p. 152.

³ Ivi, p. 153.

⁴ Autobiografia, non autofinzione, perché qui è esplicitato il patto autobiografico, che prevede che l'autore prometta al lettore che quella che sta per leggere è la sua vera storia, come accade in *Sono ancora vivo* (Quella che state per leggere è la mia ferita). Cfr. PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. Seuil, Paris 1975).

la letteratura impegnata si presenta di frequente come «letteratura di circostanza», composta cioè da testi dallo statuto non strettamente letterario, come manifesti, pamphlet, articoli di giornale, o romanzi dalla trama decisamente situata.⁵ Del resto, già nel 1980 John Bart ci avvertiva che la differenza decisiva tra la letteratura moderna e quella post-moderna risiede nel fatto che la seconda persegue il recupero di quella connessione tra lo scrittore e un pubblico largo che esisteva in epoca premoderna ed era poi venuta a mancare per effetto della difficoltà per i più di comprendere i testi del modernismo.

Andrebbe meglio indagata l'ipotesi che viene spontaneo formulare, ovvero che il legame con il pubblico si sia affievolito in minor misura anche in epoca moderna per quel che attiene alle scritture dell'impegno, mentre possiamo affermare con sicurezza che la ricerca di un pubblico ampio è tornata oggi alla ribalta sia nelle nuove forme di epica, sia nella ripresa dei generi del giallo e del noir da parte di autori che intendono svelare i misteri italiani, in breve, nelle forme dell'impegno postmoderno. Molti autori si muovono con disinvoltura tra media e generi di largo consumo alla ricerca di ogni mezzo possibile per diffondere le loro ricostruzioni critiche dell'Italia contemporanea e del suo recente passato. Le scelte, in altri termini, seguono la ricerca del pubblico largo che la nozione stessa di impegno richiede e si concretizzano nell'utilizzo di mezzi e generi funzionali all'intenzione: la narrativa di genere, il reportage, il documentario, la testimonianza, il graphic novel, la scrittura collettiva, gli adattamenti, l'inter e la trans-medialità.⁶ I testi fact-fictional, esibendo esplicitamente dati di realtà, puntano a un più forte coinvolgimento del lettore e dunque a dare luogo, potenzialmente, a una spinta all'azione.

Da questo punto di vista, *Gomorra*, com'è noto, ha proposto una scelta peculiare, quella di uscire dalla narrazione di genere per costruire un testo fondato sulla testimonianza, sulla forza della parola che denuncia, dando luogo a un patto narrativo incentrato sulla sospensione dell'incredulità all'interno di un testo che non è soltanto romanzo, né soltanto cronaca o giornalismo, nella tradizione del Truman Capote di *A sangue freddo*.⁷ Non è questa la sede per tornare sulla sovrapposizione tra autore, narratore e personaggio realizzata da quel libro d'esordio, l'importante è ricordare che quel patto narrativo prevedeva che il lettore credesse alla verità e all'autenticità della testimonianza, benché fosse evidentemente intessuta di finzione letteraria. Tutto questo entro un contesto mediatico nel quale altre forme di mescolanza tra verità e finzione sono diventate parte della nostra quotidianità, dove la messa in scena di sé attraverso i social e il successo di

⁵ DENIS BENOÎT, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, Paris 2000.

⁶ Non si tratta dell'unica opzione possibile, bensì di una tra le possibili. Poiché la nostra è l'"epoca dell'abbondanza", nella quale il numero di pubblicazioni disponibili è cresciuto in modo inedito e impressionante, c'è spazio per scelte differenti. La pubblicazione di libri va incontro a tutte le esigenze del mercato, da quelle del pubblico ampio a quelle della ristretta cerchia dei lettori che coltivano gli studi letterari.

⁷ Cfr. CARLA BENEDETTI, *Roberto Saviano, "Gomorra", «Allegoria», XX, 57, 2008, pp. 173-195.*

format televisivi che vanno sotto l'etichetta di reality si accompagna all'autofinzione praticata da molti nostri scrittori, al contempo parte e coscienza critica di questa confusione tra "realtà" e "irrealtà".

Se assumiamo la prospettiva di Gisèle Sapiro, che, in *La responsabilité de l'écrivain*, analizza la nascita della figura dell'intellettuale in Francia e la parabola dello scrittore moderno dalla specola della responsabilità penale che gli viene imputata, ci rendiamo conto di come quest'ultima gli sia ascritta in virtù del riconoscimento di una responsabilità sociale. Il ruolo sociale e il riconoscimento del potere performativo della pagina scritta divengono evidenti nei processi agli scrittori (Béranger, Flaubert, Baudelaire, gli scrittori collaborazionisti, Zola, Wilde, ecc.) e portano a considerare come niente affatto secondaria la responsabilità etica e sociale dello scrittore. Una responsabilità destinata a complicarsi nelle forme attuali di interazione con il pubblico. Per Sapiro, una volta pubblicata, la parola letteraria diviene immediatamente un atto sociale e politico. I processi ai letterati dimostrano senza ombra di dubbio il carattere performativo della letteratura, poiché a fondamento della responsabilità penale dell'autore sta, con ogni evidenza, la convinzione che egli, attraverso la parola, eserciti un'influenza socialmente rilevante.⁸

Un ruolo che in molti hanno dato per tramontato in Italia con la stagione dell'impegno e che invece si declina oggi in un testo di difficile classificazione come *Gomorra*, che ha fatto di Saviano un simbolo della lotta contro la camorra e contro le mafie, o nell'epica dei Wu Ming, per fare due esempi noti e ampiamente dibattuti. Né dobbiamo dimenticare il recupero dei generi posto in essere da altri autori di ampio successo di pubblico come Camilleri, Lucarelli, De Cataldo, Macchiavelli, Fois, Carlotto, Carofiglio... che hanno enfatizzato le possibilità del giallo e del noir di proporsi sia come forme di romanzo sociale, che racconta la violenza e l'esclusione, sia come riscritture della storia recente, dal fascismo agli anni di piombo. L'uso frequente di espedienti metanarrativi in questi testi segnala la tensione tra la volontà di coinvolgere emotivamente il lettore e quella di ricordargli che ciò che sta leggendo è una ricostruzione finzionale, un romanzo, per quanto fondata su una ricca documentazione.⁹

In tale contesto è necessario chiedersi se lo scrittore possa ancora trovare uno spazio per fornire, anche a costo della propria esposizione mediatica e dunque di non pochi compromessi e di molte accuse, una conoscenza integrativa rispetto a ciò che sappiamo da altre fonti di informazione e conoscenza, o dare «giustizia al Dimenticato»,¹⁰ come

⁸ GISÈLE SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, Paris 2011.

⁹ PIERPAOLO ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano 2013.

¹⁰ SERGIA ADAMO, *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in PIERPAOLO ANTONELLO, FLORIAN MUSSGNUG (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009, pp. 259-288.

già in passato ha inteso fare, scegliendo quella forma di popolarizzazione che in fin dei conti è stato ed è il romanzo. Come ha scritto Sapiro:

L'autonomie par rapport à la morale ou à l'idéologie dominante est en tout cas la condition de ce questionnement de nos schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde qui, sans lui, continueraient à aller de soi. Là réside la responsabilité de l'écrivain.¹¹

Detto in altro modo, ci si può chiedere se l'autore, che sopravvive alla morte decretata a più riprese, pur rischiando di perdere il ruolo di difensore della specificità espressiva della letteratura, è o non è ancora in grado di esercitare tale responsabilità, magari anche ricorrendo a forme di "autoimprenditorialità"; curandosi, ad esempio, di essere presente nei *litblog*, nelle trasmissioni televisive di informazione e intrattenimento, sui social network, oppure partecipando a festival, saloni del libro e altre manifestazioni. Tutte attività che di certo contribuiscono decisamente alle vendite, ma al contempo costituiscono opportunità importanti per affermare la presenza autoriale nel discorso pubblico.

Al di là dei pregiudizi e dei giudizi negativi o positivi, quello che sembra urgente fare è collocare la dimensione dell'impegno nel quadro dei mutamenti avvenuti, compresa la crescente esposizione mediatica dell'autore, che potrebbe essere interpretata non sempre in termini negativi, bensì anche come messa alla prova della capacità di incidere sulla percezione collettiva dei fenomeni distorsivi che intende denunciare. Il che porta a considerare anche le polemiche e le condanne che l'esposizione mediatica porta con sé, quando davvero si diventi un personaggio in grado di assumersi la responsabilità della denuncia, come segni del raggiungimento dell'intenzione che sta a fondamento dell'impegno civile; segni, in fin dei conti, della riuscita dell'impresa.

Chi, come Roberto Saviano, può fregiarsi di essere un intellettuale di riferimento, in grado di modificare credenze, orientare il pubblico, entrando nell'arena mediatica, ha preso le mosse da un romanzo d'esordio nel quale la parola del testimone, dell'eroe che denuncia a proprio rischio (una profezia destinata ad avverarsi), induceva il lettore a credere che si trattasse di una storia "vera", pur essendolo solamente in parte. *Gomorra* pretende di essere racconto fattuale («Io so e ho le prove»), nonostante gli evidenti "innesti" finzionali, che ne denunciano la natura romanzesca. A causa dello statuto ibrido di *Gomorra*, il sociologo Dal Lago vi ha ravvisato una frode perpetrata nei confronti di chi legge.¹² Tuttavia, la dimensione finzionale è talmente evidente in alcuni brani da rendere improbabile che il lettore minimamente avvertito non si renda conto di trovarsi di fronte a un testo intessuto di finzione, anche se il patto narrativo prevede che egli

¹¹ GISÈLE SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain*, cit., p. 720.

¹² Cfr. ALESSANDRO DAL LAGO, *Eroi di carta: il caso Gomorra e altre epopee*, ManifestoLibri, Roma 2010.

creda che è tutto “vero” nel senso riduttivo di “reale”. È quindi la verità ad essere il centro della contesa: se è tutto vero è perché non è il verisimile ad essere commisto al vero, bensì il finto, anche smaccatamente, ostentatamente finto; come accade sia nella scena di apertura di *Gomorra* sia in quella di chiusura, che riportiamo a titolo di esempio:

Avevo i piedi immersi nel pantano. L'acqua era salita sino alle cosce. Sentivo i talloni sprofondare. Davanti ai miei occhi galleggiava un enorme frigo. Mi ci lanciavi sopra, lo avvinghiavi stringendolo forte con le braccia e lasciandomi trasportare. Mi venne in mente l'ultima scena di *Papillon*, il film con Steve McQueen tratto dal romanzo di Henri Charrière. Anch'io, come *Papillon*, sembravo galleggiare su un sacco colmo di noci di cocco, sfruttando le maree per fuggire dalla Cayenna. Era un pensiero ridicolo, ma in alcuni momenti non c'è altro da fare che assecondare i tuoi deliri come qualcosa che non scegli, come qualcosa che subisci e basta. Avevo voglia di urlare, volevo gridare, volevo stracciarmi i polmoni, come *Papillon*, con tutta la forza dello stomaco, spaccandomi la trachea, con tutta la voce che la gola poteva ancora pompare: «Maledetti bastardi, sono ancora vivo!»¹³

Con ogni evidenza in passi come questo l'uso dell'intertestualità (frequentemente intersemiotica), la riscrittura, il citazionismo non sono posti al servizio dell'ironia, del distacco, della presa di distanza disincantata che comunemente vengono attribuiti al postmodernismo; al contrario, siamo dinanzi a un utilizzo antitetico, cioè in forma empatica, in breve, a forme di “impegno postmoderno”¹⁴ che prediligono l'effetto-testimonianza, il qui e ora, l'ossimorica autenticità di racconti *fact-fictional* o più semplicemente di romanzi inchiesta.

Uno dei motivi che inducono a pensare di essere di fronte a qualcosa di nuovo è proprio l'uso dell'intertestualità intersemiotica.¹⁵ Il passo appena citato poggia sul finale di un film (esplicitamente menzionato in modo da orientare facilmente il lettore in vista della ricerca di comunicabilità costante in tutto il libro) che a sua volta ha preso le mosse da un romanzo; si richiama dunque alla finzione per nutrire altra finzione, quella di un protagonista che utilizza un frigorifero come zattera: una immagine che egli stesso non tarda a definire ridicola, ma al contempo densa del dramma di un fuggiasco che qui, simbolicamente, rischia di annegare in una discarica. Il richiamo al cinema, che fonda tutta la dimensione simbolica del capitolo “Hollywood”, e la circolarità tra realtà e finzione sono pertanto esplicitamente tematizzate in *Gomorra*, che è anche un libro volto a problematizzare tale permeabilità (i camorristi, rappresentati nei film, imitano le loro

¹³ ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006, p. 330. Sulla dimensione simbolica di questa scena cfr. NICCOLÒ SCAFFAI, *Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo*, «Between», I, 1, maggio 2011, pp. 1-11.

¹⁴ Cfr. PIERPAOLO ANTONELLO, FLORIAN MUSSGNUG (eds.), *Postmodern Impegno*, cit.

¹⁵ Cfr. SIMONE BACCI, *Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano*, «InterArtes», 2, novembre 2022, p. 159.

rappresentazioni filmico-televisive, in una osmosi nella quale, a lungo andare, sfugge la percezione del punto di origine).

Un utilizzo sistematico dell'intertestualità intersemiotica non è una novità: l'impegno di Balestrini lo ha ampiamente attivato, poi i Cannibali ne hanno fatto un marchio di fabbrica in testi intessuti di pubblicità, canzone, cinema e fumetto, per fare soltanto due rapidi esempi. Lo scandalo qui è determinato da un patto narrativo fondato sulla promessa di rappresentare una realtà garantita dalle iridi del testimone, che, però, è essa stessa circolarmente intessuta di "irrealtà" mediatica. È questo il mutamento in atto che la letteratura non solamente registra, ma pratica, fondandosi essa stessa su tale circolarità, poiché agisce in un contesto comunicativo e percettivo nel quale la dimensione mediatica e virtuale entra in continuo scambio osmotico con la realtà. Quasi superfluo, forse, richiamare i dibattiti sui social network, che creano una inedita permeabilità tra ciò che siamo dentro e fuori dalla rete, danno luogo a molteplici possibilità di condivisione e alla creazione di comunità "virtuali", in molti casi a una continua narrazione di sé (alla quale l'autofinzione letteraria non è estranea).

Restando al caso qui preso in esame, come ha notato giustamente Simone Bacci, assistiamo a una ripresa della retorica di *Gomorra* nel fumetto, o graphic novel che dir si voglia, realizzato da Roberto Saviano e Asaf Hanuka; una ripresa esplicita in alcuni passi, ma che, più in profondità, si manifesta in «una tendenza al vocativo, un'urgenza ipermoderna di apostrofare e di coinvolgere il lettore con uno stile performativo».¹⁶ La stessa dunque che animava *Gomorra* e che ritroviamo nella dimensione autobiografica di *Sono ancora vivo* il cui titolo, lo si diceva, ci riporta direttamente al finale di *Gomorra*.



¹⁶ *Ibidem*.

Il volto dello scrittore in copertina, per metà sommerso dall'acqua, la bocca ormai sott'acqua, gli occhi appena fuori, lo sguardo rivolto direttamente e frontalmente al lettore (e a questo l'iconografia di Saviano ci ha abituati), è ora finemente capace di trasmettere non più solamente la sfida, ma anche la venatura malinconica del sopravvissuto alle minacce della camorra in prima istanza, ma poi anche alle privazioni della vita sotto scorta, agli attacchi mediatici, ai dubbi rispetto alle proprie scelte, alla solitudine, alla tentazione del suicidio.

Il lettore, nella maggior parte dei casi, sa già che cosa è nel frattempo occorso a Saviano, sa che vive sotto scorta a causa proprio di quel libro. Quello che il lettore ancora non sa compiutamente (interviste e articoli ne hanno invero spesso parlato) è cosa questo abbia significato per l'autore, che qui viene rivelato in un racconto che è (né potrebbe in alcun modo essere altro) una rappresentazione della realtà.

E proprio dall'insegnamento amaro che la vita ha impartito a Saviano prende le mosse quest'opera autobiografica e intermediale, che ha come oggetto gli anni dopo *Gomorra*, ma anche quelli prima, e che, con la stessa urgenza del dire di quel primo libro si affida alle capacità espressive della parola e ora anche del disegno, circostanza non secondaria, poiché una narrazione di sé raramente dialoga con un'altra istanza autoriale. Riallacciandosi al punto di cesura, il graphic novel si apre con queste affermazioni, che attivano il patto autobiografico:

Ho imparato col tempo che esistono due tipi di storie: quelle che terminano con la morte del protagonista e quelle invece che finiscono con la sua vittoria.

La storia che leggerete non termina né con la morte né con la vita, tutto si svolge in un territorio a metà strada tra l'una e l'altra dimensione. Qui è narrata una resistenza portata avanti con la sola artiglieria della parola e attraverso il perimetro del proprio corpo, comprendendo che, da qualsiasi lotta, si impara una e una sola regola: non è vero che dalla battaglia o tornerai vivo o non tornerai affatto.

Nel caso di un tuo ritorno, tornerai ferito.

Come porterai con te la ferita, quanto si infetterà, quanto riuscirai a guarirla, quanto ti dannerà, ecco, sarà questa la storia della tua vita.

E quella che state per leggere è la mia ferita.¹⁷

Il patto autobiografico è reso esplicito nella prima pagina, in una sorta di prefazione che precede il primo episodio: stiamo per leggere la "vera" storia della vita di Saviano, segnata da *Gomorra*. Ad essere ripresi da quel primo libro sono diversi elementi, dalla rappresentazione della parola come arma (lama in *Gomorra*, qui artiglieria), dal tono diretto e apodittico («esistono due tipi di storie»; «da qualsiasi lotta, si impara una e una sola regola»; «Nel caso di un tuo ritorno, tornerai ferito»), all'uso delle metafore belliche e corporee come strumento per chiamare in causa il lettore (con il passaggio al tu), all'uso dell'iperbole, frequente nel graphic novel, fino al richiamo a chi ha preceduto Saviano

¹⁷ ROBERTO SAVIANO, ASAF HANUKA, *Sono ancora vivo*, Bao publishing, Milano 2021, p. 3.

«QUELLA CHE STATE PER LEGGERE È LA MIA FERITA»

sulla strada della denuncia, primo fra tutti Don Peppino Diana (al quale anche in questo libro è dedicato un episodio), o ancora alla struttura, a episodi appunto, simile a quella di *Gomorra*. Tutto questo contribuisce, ora come allora, al coinvolgimento del lettore, che si sente interpellato da un racconto autobiografico, nel quale la volontà di muovere gli affetti in funzione performativa si avvale della collaborazione tra linguaggi e forme espressive, e dunque della coautorialità. E la scelta di collaborare con Asaf Hanuka, e del graphic novel risulta felice, dal momento che l'immagine porta un contributo decisivo in tale direzione.

Restando alla prima pagina, nella parte inferiore vediamo Saviano che scrive al computer, dalle sue mani ferite esce sangue; il piano della scrivania, completamente rosso di sangue, riflette la lampada su di esso poggiata, deformandola in pistola.¹⁸



La densità semantica che raggiunge la visione periferica, ma simultanea, dell'immagine nell'atto della lettura rafforza considerevolmente la potenza della cifra stilistica di Saviano, che qui come in nessun altro suo testo si avvicina a quella di *Gomorra* e sorregge l'intenzione autoriale che viene resa esplicita, come in molte altre occasioni, in più punti. Poco oltre la "prefazione" appena citata, ad esempio, Saviano dichiara le intenzioni che lo hanno spinto a scrivere *Gomorra*:

E non volevo fare cronaca, ma costruire qualcosa che permettesse al lettore di sentire quelle vicende come proprie. Il mio strumento doveva essere la letteratura. [...] E così iniziai a scrivere ispirandomi ai principi letterari di Truman Capote: "Volevo presentare un romanzo giornalistico, qualcosa di ampio respiro, che avesse la credibilità del fatto reale, l'immediatezza del film, la profondità e la libertà della prosa e la precisione della poesia".¹⁹

¹⁸ Per una analisi ravvicinata di alcune immagini, tra le quali quella qui sommariamente descritta, e della loro relazione con il testo cfr. SIMONE BACCI, *Ibridazione e ridondanza*, cit.

¹⁹ ROBERTO SAVIANO, ASAF HANUKA, *Sono ancora vivo*, cit., p. 18.

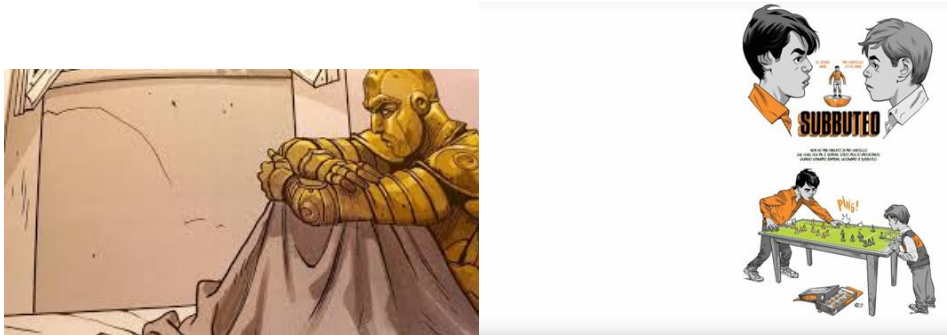
E di nuovo, alla figura eroica dello scrittore, che in questo testo poggia sul racconto del peso e delle conseguenze personali che è chiamato a sopportare – mentre in *Gomorra* si fondava sul rischio e sul coraggio necessari a prendere la parola contro il sistema (la camorra) –, si accompagna, con una coerenza e una determinazione messe a dura prova ma non piegate, la denuncia. Pur non avendo al proprio centro il sistema camorristico, questo romanzo grafico non può che far riflettere su quanto quel sistema sia potente, pervasivo, minaccioso e violento, come emerge da alcuni degli episodi narrati, ma in primo luogo dal destino al quale ha condannato la vita-non vita (il «territorio a metà strada», sospeso tra la vita e la morte, privato della libertà) di chi lo ha sfidato a viso aperto nel discorso tenuto a Casal di Principe, nel romanzo che ha dato inizio a un futuro non previsto. Il racconto personale non rinuncia a iterare la denuncia, che in questo caso si estende ad altre dimensioni, poiché qui non è il solo sistema camorristico ad essere responsabile dell'attacco allo scrittore, lo sono anche le tante voci che hanno cercato di delegittimarlo. Nei 23 episodi che compongono il testo assistiamo al dramma di una vita prigioniera della propria presa di parola contro la camorra, che ripropone in altri termini quanto Sapiro individua nei processi agli scrittori, ovvero la dimostrazione che la letteratura continua ad avere una influenza, poiché a fondamento della responsabilità penale dell'autore, così come delle minacce della camorra, della gogna mediatica e delle parole degli *hater* sui social, sta, con ogni evidenza, la convinzione che egli, attraverso la parola, eserciti un'influenza socialmente rilevante, pur correndo il rischio di trasformarsi da testimone a *testimonial*.

Né mancano in *Sono ancora vivo* elementi che conducono a una sua interpretazione in chiave martirologica (Saviano ne è consapevole e tematizza questo aspetto). La conclusione alla quale tale interpretazione conduce si rivela tuttavia sdoppiata: da un lato, si può sostenere che l'autore ostenti la propria sofferenza al fine di autorappresentarsi come eroico martire condannato dal proprio coraggio; dall'altro, ed è questa lettura che proponiamo, *Sono ancora vivo* è interpretabile come la dolorosa autorappresentazione di una cesura, dopo la quale l'isolamento e la privazione della libertà hanno portato Saviano a vacillare e a provare i contraddittori stati d'animo di chi vive, e non per propria colpa, in esilio. La vita di Saviano è da sedici anni imprigionata a causa di ciò che ha scritto e detto quando aveva ventisei anni. Il dolore, la depressione, i pensieri suicidi, la rabbia, discendono anche dal fatto che a pagarne le conseguenze sono anche i suoi familiari, dalla constatazione che gli è impossibile l'amore, così come il ritorno a casa. È narrazione della realtà, della verità di chi scrive, filtrata dalla finzione che ogni testo letterario, e le autobiografie non fanno eccezione, porta con sé insieme alla possibilità di rendere partecipe il lettore delle vicende narrate, al fine di aumentare la sua conoscenza di una verità umana che qui è del singolo, ma non riguarda solamente il singolo, perché il suo destino è sua responsabilità almeno quanto lo è del contesto nel quale compie le proprie scelte. La solitudine che ogni pagina del libro, nella forma della nostalgia per la vita di prima,

del desiderio di una libertà che confligge con il rischio di morte, della socialità negata, dell'amore diventato impossibile – a causa delle condizioni di esistenza e della corazza emotiva che è divenuta parte costitutiva dell'io – è la solitudine dell'esule, costretto ad abbandonare la propria vita per viverne un'altra, non voluta, non scelta, lontano dalla propria terra e dagli affetti. Così Saviano racconta la propria vicenda, compiendo un tentativo estremo, quello di riappropriarsi della storia della propria vita, di consegnarci l'autentico racconto di sé in opposizione ai racconti che altri hanno tessuto sulle sue vicissitudini, in un testo che, con paradosso soltanto apparente, si avvale di un coautore, capace di dare forma visibile ai fantasmi e ai desideri, alternando modi di rappresentazione vicini al graphic journalism a una vena visionaria e antirealistica, in evidente sintonia con l'uso che di questi registri fa lo stesso Saviano. La sfida è mossa contro le tante rappresentazioni diffuse dai media, nella creazione della "star persona", secondo la definizione impiegata da Morin a proposito del divismo e della confusione tra attore e personaggio;²⁰ una creatura ibrida, che nel nostro caso confonde scrittore e personaggio non permettendo di distinguere le due sfere nella costruzione di un *brand-author*, parte dello *stardom*. Dentro queste contraddizioni si trova a operare Saviano (come ogni altra celebrità), che sceglie di tematizzarle nella messa in scena di un se stesso frammentato dalle immagini mediatiche in molti Saviano e tenta di contrapporre ad esse altre immagini: il Saviano gorilla e minotauro, quello bambino (fugacemente tratteggiato anche in *Gomorra*), fratello, figlio, esule, resistente, martire, il guerriero della parola. Quest'ultimo, ovvero la figura autoriale costruita già in *Gomorra*, riemerge prepotentemente nel finale di questo romanzo disegnato.



²⁰ EDGAR MORIN, *Le star*, trad. italiana di Tina Guiducci, Olivares, Milano 1995 (ed. or. Seuil, Paris 1957), p. 194. Sullo *stardom*, all'interno di una vasta bibliografia, si veda almeno l'ormai classico RICHARD DYER, *Star*, trad. italiana di Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Kaplan, Torino 2009 (ed. or. British Film Institute, London 1979), p. 55.



Una volontà di raccontarsi in modo autentico che tuttavia incontra il proprio limite e, non potendole cancellare, non può far altro che sommare alle prime le seconde rappresentazioni. L'automitobiografia di Saviano resta impigliata nelle maglie della rete costituita dal sistema comunicativo e mediatico contemporaneo (ed è probabilmente destinata ad alimentarlo), ma questo non significa che chi legge non sia spinto a porsi domande su questo stesso sistema, ovvero su un altro “sistema” qui implicato nella denuncia di Saviano.

Come sempre, Saviano spinge il lettore a prendere posizione, punta a suscitare indignazione, rabbia, speranza, volontà di riscatto e ancora emulazione: in breve, punta a ottenere un effetto performativo. Da qui discende la scelta di fare ricorso a una ampia varietà di generi discorsivi ed espressivi, senza temere l'uscita dal letterario. L'ibridazione della letteratura con il giornalismo, il fumetto, il cinema, la serialità televisiva, il ricorso all'intermedialità, la partecipazione alla costruzione di franchise transmediali può non essere interpretata come rivelatrice di una mancanza, segno di un problematico allontanamento dalla tradizione letteraria, sintomo della perdita di un primato e di un rapporto «di competizione e sudditanza»²¹ rispetto ad altre forme espressive. Il rapporto sempre più stretto tra la letteratura e gli altri media si può considerare, volta a volta, come un ampliamento dei mezzi espressivi a disposizione dello scrittore, come un fenomeno di “popolarizzazione” della letteratura stessa, o come una combinazione di entrambi gli elementi, ma il punto dirimente resta un altro: la circostanza che la commistione di realtà e finzione è una tra le modalità di rappresentazione a disposizione della letteratura. Nel reportage narrativo, nell'autobiografia, come nel romanzo, l'“effetto testimonianza” inserisce nel testo l'illusione romanzesca che non si tratti di una rappresentazione, ma della, sempre impossibile, restituzione della realtà. La questione allora si sposta di piano e interroga lo statuto di verità che la finzione romanzesca, al pari di quella autobiografica, ambisce a raggiungere, che altro non è se non la possibilità che la letteratura attinga a una conoscenza del reale non referenziale, anche quando lo

²¹ GIANLUIGI SIMONETTI, *Gli effetti di realtà*, cit., p. 165. Una preoccupazione analoga si trova già in ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007 e in CLAUDIO GIUNTA, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, ivi, 2008.

fa in *non-fiction novel*, cioè esplorando le possibilità rappresentative della «messa in realtà della finzione».²²

L'ambiguità, squisitamente letteraria, insita in testi che mettono in finzione la realtà almeno quanto mettono in realtà la finzione, si rivela nuovamente nel finale di questo libro che sembra non voler finire, quasi ci fosse una esitazione rivelatrice nel momento di varcare la soglia del congedo dai lettori.²³ Quello che appare a tutta prima come l'ultimo episodio (intitolato *Finale*) si chiude su una tavola che mostra un aereo in volo in un cielo sereno, al tramonto, sopra le nuvole. Il fulcro narrativo dell'episodio è l'impossibilità dello scrittore di uscire dalla ragnatela degli attacchi che giungono da media e odiatori, a volte anche sostenitori che cambiano idea, che non credono sia reale il pericolo che corre Saviano. La possibilità di convincerli del contrario non è percorribile, poiché: «Sei credibile solo se ti ammazzano», una citazione di Falcone che abbiamo già incontrata nel testo. Dunque, la via è obbligata, tracciata: continuare a scrivere, restare fedeli a se stessi, credere che le «verità, nonostante siano sommerse da montagne di sterco, fioriranno concimate». Voltiamo pagina e in mezzo al cielo leggiamo il titolo del libro, «Sono ancora vivo», poi, in calce, la frase «Fine della prima metà della mia vita», seguita dalle firme degli autori.

Pensiamo dunque di essere giunti alla fine nel segno della resistenza dell'autore alla macchina del fango, quando la pagina successiva rivela che c'è ancora qualcosa da raccontare, contiene cioè un breve episodio, intitolato *Un desiderio*, che ci riporta circolarmente all'inizio del libro, al periodo della libertà, al rapporto con il fratello (al quale il libro è dedicato). Il desiderio è quello di essere raggiunto in una gelida notte di Natale, dopo aver lanciato un SOS, da un'ambulanza che solca il cielo come la slitta di Babbo Natale e conduce il fratello alla baita dove è "segregato" Saviano. Il fratello giunge a scacciare la solitudine, portando in dono il gioco con cui giocavano insieme da bambini, il Subbuteo (e *Subbuteo* si intitola il primo episodio), con il quale subito si rimettono a giocare. Il tema della gioventù e dell'infanzia occupa il primo e l'ultimo degli episodi, dedicati all'intimità di un rapporto tra fratelli che resiste, riproponendo uno dei topoi più percorsi dalla letteratura, quello della nostalgia dell'epoca che precede il disincanto del mondo.

Una chiusa circolare e perfetta che, tuttavia, non è ancora la fine, poiché, di nuovo circolarmente, a quella sorta di prefazione che abbiamo rapidamente analizzata (che si chiude con la frase programmatica «Quella che state per leggere è la mia ferita»), fa da specchio una sorta di postfazione, questa volta però priva di immagini: sparisce il disegno

²² Cfr. FEDERICO FASTELLI, *Vero, falso, finto. "L'adversaire" di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale*, «Between», IX, 19, novembre 2019, pp. 1-22, p. 2.

²³ Del resto, come nota Fastelli, già Peter Brooks (1984) ci ha insegnato che la verità del libro emerge in un finale che proietta una nuova e inattesa luce sul significato complessivo della vicenda narrata; *ivi*, p. 13.

e resta la scrittura, ci troviamo soli con Saviano e con il suo mezzo espressivo, di fronte a una dichiarazione di resistenza. Saviano torna a ricordarci la forza della parola che denuncia. Racconta di un processo, questa volta reale, non mediatico, che si è concluso con una sentenza in favore di Saviano. L'antefatto risale al 13 marzo 2008, quando l'avvocato dei boss casalesi Francesco Bidognetti (Cicciotto 'e mezzanotte) e Francesco Schiavone (Sandokan) chiede che il processo ai due sia spostato di sede, perché in caso di condanna la responsabilità sarebbe stata di Saviano, che con *Gomorra* e i suoi articoli avrebbe condizionato il giudizio della Corte. Dopo tredici anni, la vicenda si conclude, il 24 maggio 2021, con la condanna da parte del Tribunale di Roma dei due boss e del loro avvocato Michele Santonastaso per aver minacciato Saviano con aggravante mafiosa. Ed ecco il commento:

Pensateci: un processo durato 13 anni, un processo che ha come protagonista non me, e nemmeno i boss che mi avevano minacciato, ma la parola. **La parola.** [...]

Le mafie una cosa la sanno per certa, il loro destino e la loro sicurezza c'è una sola cosa che può comprometterli: la parola che si spinge oltre il perimetro della cronaca e diventa il **racconto di una vita**, e poi di un'altra e di un'altra ancora, fino a diventare il **racconto di una terra**, fino a farti vedere chiaramente come quel racconto ti riguardi, perché è anche il tuo racconto. Perché è anche la **tua ferita.** [...]

Il 24 maggio del 2021, ho atteso la sentenza del Tribunale di Roma... quel giorno, la parola minacciata, delegittimata, vituperata e rinchiusa ha vinto. [...]

Ecco, dunque, cosa sono io: **la prova del loro fallimento.** [...]

E così, mentre uscivo da Tribunale, ho guardato il cielo pieno di nuvole e grigio e ancora una volta – come quindici anni fa, quando tutto è cominciato – ho pensato: “Maledetti bastardi, sono ancora vivo”.²⁴

A interrompere il regime rappresentativo cronachistico-referenziale, sta, altro ribaltamento e altra circolarità, l'ultima frase, che già conosciamo: «Maledetti bastardi, sono ancora vivo!», citazione di una citazione. È, lo si diceva, la citazione del finale di *Gomorra*, che a sua volta citava il finale di *Papillon*; è la ripresa di una scena inverosimile, tanto nel film quanto nel libro, e tuttavia potente, perché capace di evocare il sentimento di rivalsa e insieme di ebbrezza che, al di là di ogni referenzialità, dà voce alla sfida che il sopravvissuto lancia al mondo. Finali, tutti e tre, veri di quella verità che è propria della letteratura che scava nell'umano, tenta di conoscerlo (anche attraverso l'auscultazione e la rappresentazione dell'io) e lo rappresenta talvolta mediante la presa di distanza derealizzante, talaltra attraverso la costruzione letteraria di una autenticità che resta sempre e comunque vera perché finta e non per questo meno vera.

Sono ancora vivo, dunque, non si accontenta di terminare con una citazione che rinvia al libro che ha dato luogo a una cesura nella vita dell'autore – una cesura che l'autobiografia racconta (il prima e il dopo) – e al film che già in quel libro mostrava al lettore lo

²⁴ ROBERTO SAVIANO, ASAF HANUKA, *Sono ancora vivo*, cit., p. 136.

statuto in ultima analisi vero perché finto della testimonianza; *Sono ancora vivo* si conclude con un ulteriore effetto rivelatore della costruzione letteraria che lo fonda, ovvero il doppio finale (e con il secondo e definitivo che duplica l'indicazione dell'ambiguità dello statuto referenziale della letteratura).²⁵ Se tutto questo non bastasse, a dimostrazione dell'intento performativo sempre presente nelle pagine di Saviano, il secondo finale esplicita, una volta di più, quale sia a suo avviso il compito della parola e della letteratura, riprendendo le molte dichiarazioni di Saviano su questo punto.

Se *Gomorra* presentava la sopravvivenza dell'eroe-testimone all'interno di una pagina chiaramente inverosimile, l'autobiografia a fumetti mette in forse il patto referenziale in forma meno lineare, ma non meno, al contrario forse ancor più, rivelatrice della consapevolezza della costruzione finzionale che l'autobiografia implica, senza per questo tradire il patto narrativo che la fonda, poiché le verità che la letteratura mostra non è affatto detto che debbano essere meramente referenziali, neppure quando si presentano con un forte ancoraggio ai fatti.

Lo statuto di verità al quale pretende l'“effetto testimonianza” di *Gomorra*, così come il racconto della propria vita di *Sono ancora vivo*, non è dunque smentito dal ricorso alla mescolanza tra fatto e finzione.²⁶ Saviano chiude la propria autobiografia nel primo finale con un modo di rappresentazione referenziale, che poi smentisce nell'intermezzo,²⁷ dove è rappresentato un desiderio, per sua natura debolmente ancorato alla realtà, e da ultimo torna, in una pagina che ripropone la sua cifra stilistica e l'effetto performativo al quale mira, a mescolare i registri. In essa, l'autore ripropone la sua idea di letteratura, la quale diviene nuovamente ragione di vita, esperienza di resistenza. È una pagina esplicita, fedele alla ricerca di un pubblico ampio nel linguaggio diretto, assertivo, così come nel tono didascalico che assume per spiegare il significato della costruzione del “doppio finale con intermezzo”.

E questa incessante rappresentazione del mondo e di sé non è conclusa, poiché non soltanto la frase «Fine della prima parte della mia vita» (che chiude il primo finale) apre verso un sequel possibile, ma anche perché il franchise transmediale che ha preso avvio con *Gomorra* – e ha sempre visto la partecipazione e la presa di posizione in prima persona da parte di Saviano a difesa dalle varie accuse mosse, per ragioni diverse, soprattutto al libro, alla serie televisiva e all'autore –, vede in questa autobiografia a fumetti un ulteriore tassello, al quale seguirà l'uscita, già annunciata, di un film di animazione tratto dal graphic novel, per la regia dello stesso Saviano.

²⁵ Una alternanza che si ritrova in altri episodi e che si innesta sulla dimensione simbolica di molte pagine.

²⁶ Cfr. FRANÇOISE LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021 (ed. or. Le Seuil, Paris 2016).

²⁷ Questo, insieme al secondo finale, pare avere una funzione analoga, ma di significato inverso, rispetto a quella che nei *Promessi sposi* aveva la *Storia della colonna infame*.

Non si tratta di credere senza riserve all'automitobiografia di *Sono ancora vivo*, e tantomeno di accusare Saviano di frode letteraria o di cedimento di fronte al predominio della cultura visuale; si tratta di collocare anche la produzione di Saviano all'interno di dinamiche editoriali, mediali e comunicative tipiche della stretta contemporaneità, nella quale convivono la cultura partecipativa e il capitalismo delle piattaforme, la realtà e "l'irrealtà" della dimensione virtuale e dunque anche reality, cronaca e letteratura. Su questa "nuova realtà" il romanzo postmoderno ha costruito il proprio statuto di verità e lo ha fatto in forma strutturalmente ambigua anche là dove si dichiara non-finzionale.

I bastardi non sono più soltanto i camorristi, sono anche parte del pubblico, della stampa, della critica, dell'opinione pubblica: tutti attori che agiscono in un regime di realtà intessuta di irrealtà, che costituisce la nuova realtà inevitabilmente oggetto e soggetto della rappresentazione letteraria. Eroe, martire, testimone..., Saviano è soprattutto uno scrittore dell'impegno postmoderno. Divenuto icona della lotta contro le mafie, scrive, come chiunque altro, all'interno di un sistema editoriale e mediatico profondamente mutato, nel quale l'autore è sempre più spesso chiamato a entrare nell'arena e a trasformarsi in *brand-author*, coadiuvato e sorretto dagli agenti letterari (del calibro, nel caso di Saviano per lungo tempo, di Andrew Wylie). La visibilità e l'esposizione mediatica degli autori sono, tuttavia, un segnale non solamente delle difficoltà, ma anche della forza che può raggiungere uno scrittore dell'impegno nella contemporaneità, in una condizione in cui il lavoro della letteratura è spinto a contaminarsi ed espandersi in altri media, in cui il lettore non è più soltanto lettore, poiché potenzialmente partecipa della creazione di un mondo narrativo, ma anche e in forme sempre più visibili, critico, giudice, fan e *hater* (tutte figure messe in scena da Saviano).

Gomorra, con la sua evidente ricerca di un lettore disposto a diventare parte di una comunità in lotta contro la camorra, mostrava una fiducia nelle capacità performative della parola; *Sono ancora vivo* ribadisce la forza della parola e la sua possibilità di interpellare il lettore, ma ora Saviano, per essere credibile, ha bisogno di raccontare in prima persona i meccanismi con i quali la comunicazione e la rappresentazione mediatica lo santificano o mostrificano, esaltano o distruggono, blandiscono o sbeffeggiano. Co-implicato in questa rete di rappresentazioni, l'autore cerca di raggiungere nella forma più diretta possibile il proprio lettore e, in questo caso, sceglie il graphic novel, per proseguire la propria esperienza di relazione con i media, per ampliare gli strumenti espressivi e moltiplicare l'autorevolezza autoriale nella collaborazione con un fumettista impegnato, per mostrare come nell'attuale sistema dei media sia possibile continuare a esercitare la responsabilità dello scrittore.

BIBLIOGRAFIA

- SERGIA ADAMO, *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in PIERPAOLO ANTONELLO, FLORIAN MUSSGNUG (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009, pp. 259-288.
- PIERPAOLO ANTONELLO, *Dimenticare Pasolini. Intellettuali e impegno nell'Italia contemporanea*, Mimesis, Milano 2013.
- ID., FLORIAN MUSSGNUG (eds.), *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford 2009.
- SIMONE BACCI, *Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano*, «InterArtes», 2, «Ibrido», novembre 2022, pp. 158-173.
- CARLA BENEDETTI, *Roberto Saviano, "Gomorra"*, «Allegoria», XX, 57, 2008, pp. 173-195.
- DENIS BENOÎT, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Seuil, Paris 2000.
- ALBERTO CASADEI, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, il Mulino, Bologna 2007.
- ALESSANDRO DAL LAGO, *Eroi di carta: il caso "Gomorra" e altre epopee*, ManifestoLibri, Roma 2010.
- RICHARD DYER, *Star*, trad. italiana di Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Kaplan, Torino 2009 (ed. or. British Film Institute, London 1979).
- FEDERICO FASTELLI, *Vero, falso, finto. "L'adversaire" di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale*, «Between», IX, 19, novembre 2019, pp. 1-22 <www.betweenjournal.it>.
- CLAUDIO GIUNTA, *L'assedio del presente. Sulla rivoluzione culturale in corso*, il Mulino, Bologna 2008.
- FRANCOISE LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Del Vecchio, Bracciano 2021 (ed. or. Seuil, Paris 2016).
- PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. Seuil, Paris 1975).
- EDGAR MORIN, *Le star*, trad. italiana di Tina Guiducci, Olivares, Milano 1995 (ed. or. Seuil, Paris 1957).
- GISÈLE SAPIRO, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France (XIX^e-XXI^e siècle)*, Seuil, Paris 2011.
- ROBERTO SAVIANO, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Mondadori, Milano 2006.
- ID., ASAF HANUKA, *Sono ancora vivo*, Bao publishing, Milano 2021.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Ecologia e rappresentazione dello spazio: Saviano, Tournier, DeLillo*, «Between», I, 1, maggio 2011, pp. 1-11 <www.betweenjournal.it>.
- GIANLUIGI SIMONETTI, *Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni*, in SILVIA CONTARINI, MARIA PIA DE PAULIS, ADA TOSATTI (a cura di), *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, Transeuropa, Massa 2016, pp. 150-166.



Share alike 4.0 International License

*PIAZZA CAVALLEGGERI 2 (E ALTRO):
DE ANGELIS LEGGE BIGONGIARI*

Massimo Natale

Università degli Studi di Verona

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5234-0125>

ABSTRACT IT

Milo De Angelis ha dedicato a Piero Bigongiari la propria tesi di laurea, e ha ribadito in più occasioni il suo legame con la poesia del maestro, oltre che l'affetto per la sua persona. Il contributo analizza anzitutto una poesia contenuta nella più recente raccolta deangelisiana, *Linea intera, linea spezzata* (2021), *Piazza Cavalleggeri 2*, esplicitamente dedicata a Bigongiari. L'analisi si allarga poi ad altre reminiscenze che interessano, in particolare, l'ultimo ventennio della poesia deangelisiana, e che riguardano la memoria di singoli versi, immagini, emblemi presi in prestito da diverse raccolte del poeta fiorentino. Ne risulta un rapporto duraturo e profondo, che fa di Bigongiari una miniera fondamentale e concreta dell'immaginario poetico di Milo De Angelis.

PAROLE-CHIAVE

Milo De Angelis; Piero Bigongiari; Intertestualità; Memoria; Stile.

TITLE

Piazza Cavalleggeri 2 (and more): De Angelis reads Bigongiari.

ABSTRACT ENG

Milo De Angelis dedicated his dissertation to Piero Bigongiari, and reiterated on several occasions his connection with his poetry, as well as his affection for his person. The contribution first analyzes a poem contained in the most recent De Angelis' collection, *Linea intera, linea spezzata* (2021), *Piazza Cavalleggeri 2*, explicitly dedicated to Bigongiari. The analysis then expands to other reminiscences that affect, in particular, the last two decades of De Angelis' poetry, and that concern the memory of specific verses, images, and emblems borrowed from various collections of the Florentine poet. The result is a lasting and profound relationship that makes Bigongiari a fundamental and concrete mine of Milo De Angelis' poetic imagination.

KEYWORDS

Milo De Angelis; Piero Bigongiari; Intertextuality; Memory; Style.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Massimo Natale insegna Letteratura italiana all'Università di Verona.

Fra i suoi lavori: *Il canto delle idee. Leopardi fra "Pensiero dominante" e "Aspasia"*, Marsilio 2009; *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Marsilio 2013 (Premio Marino Moretti 2015); *Il sorriso di lei. Studi su Zanzotto*, Scripta 2016; *Corpo a corpo. Sulla poesia contemporanea: sette letture*, è uscito nel 2023 per Quodlibet. Membro del comitato scientifico del Centro nazionale di studi leopardiani, collabora con «Alias-Il Manifesto», per cui tiene la rubrica *Poeti italiani*.

Massimo Natale, "*Piazza Cavalleggeri 2*" (e altro): De Angelis legge Bigongiari, *«inOpera»*, I, 1, dicembre 2023, pp. 131-164.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22164>

1. «Di colui | che ci accompagnò sulla terraferma | tutti noi serbiamo lo stile», dice una poesia di *Distante un padre* (1989) di Milo De Angelis, *Tempo continuato*.¹ Commentando in un'intervista proprio i versi allegati qui sopra – che hanno il tono tipicamente deangelisiano della sentenza – il loro autore ha spiegato che in quella figura non meglio precisata, in quella sorta di protettivo “grande amico”, si può «intravede[re] una figura paterna nella forma di un maestro»: ² un punto di riferimento «che ha saputo indicarmi – mentre annaspavo nel delirio di quegli anni caotici – il nome del mio porto sepolto, il luogo in cui potevo finalmente approdare, la “terraferma” in cui trovare una quiete dopo tante tempeste mentali». Di quella figura misteriosa l'io lirico sembra conservare la lezione, trattenendola addirittura nelle forme di uno *stile*. In lui, aggiunge De Angelis in un inciso fugace, c'è «qualcosa, forse, di Piero Bigongiari». ³ De Angelis ha rinviato spesso al nome di Bigongiari, ricordando anzitutto la sua tesi di laurea, dedicata all'ermetismo e in particolare a una raccolta come *Le mura di Pistoia* (1958); o rievocandone l'autentica militanza poetica («era fedele alla poesia») e la capacità di ascolto e accoglienza («era un uomo di grande luce, capace di prendere il tuo discorso dove si era inceppato e di riportartelo più ricco e più vero»). ⁴ Anche in anni recenti De Angelis ha riconosciuto nel poeta fiorentino, ancora una volta, un esempio, definendolo come una «creatur[a] davvero nobil[e] e disarmat[a]», capace di «donare in pura perdita». ⁵ Questa lunga e affettuosa attenzione è culminata, negli ultimi tempi, nell'introduzione che De Angelis ha scritto per *L'enigma innamorato*, una raccolta antologica di versi di Bigongiari, uscita nel 2021: ⁶ un intervento che ci aiuterà a riepilogare i diversi livelli di interesse del rapporto fra i due, che dovremo tenere ben presente nel prosieguo del nostro discorso.

2. È comunque il poeta De Angelis, infine, a sancire in modo anche più concreto la sua vicinanza a Bigongiari, dedicandogli esplicitamente una lirica contenuta in *Linea intera, linea spezzata*, il volume di versi pubblicato – ed è una sincronia già di per sé significativa – in quello stesso 2021. ⁷ Cominciamo col leggere la poesia in questione:

¹ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2017, p. 210; citerò sempre da questo volume, salvo che per ID., *Linea intera, linea spezzata*, Mondadori, Milano 2021.

² Di un «mito della paternità» in relazione a questa stessa lirica ha parlato ERALDO AFFINATI, *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Tracce, Pescara 1996, p. 128.

³ MASSIMO NATALE, *Sulla figura del padre*, in MILO DE ANGELIS, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Mimesis, Milano 2017, p. 127.

⁴ MASSIMO GEZZI (a cura di), *Incontro con Milo De Angelis*, in ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, La Vita Felice, Milano 2008, p. 125.

⁵ MILO DE ANGELIS, *Colloquio estivo con Claudia Crocco*, in ID., *La parola data*, cit., p. 78.

⁶ PIERO BIGONGIARI, *L'enigma innamorato (Antologia 1933-1997)*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Introduzione di Milo De Angelis, Vallecchi, Firenze 2021, pp. 5-14 (il titolo dell'antologia si deve a una lirica tratta da *Il silenzio del poema*, raccolta pubblicata nel 2003 per Marietti).

⁷ MILO DE ANGELIS, *Linea intera, linea spezzata*, cit., pp. 29-30.

Piazza Cavalleggeri 2

A Piero Bigongiari

Amico mio, ti vedo, ti vedo
in una spiaggia toscana,
mentre passa un treno locale con tutti
i passeggeri affacciati al finestrino,
5 tu mi offri sorridendo il bicchiere illuminato
e l'agenda oggi torna viva
e il tempo scolpisce il nostro incontro,
trasalimento di rime contro il nulla,
e noi vediamo i nostri versi
10 in un cumulo di sassi, portiamo
il destino in un esametro.

*Da te ritorniamo ogni estate,
pietra rimasta tra quelle migranti,
e tu silenzioso ci additi
15 la grande finestra delle ore.
Si è fatto giorno. Grande
è la scuola dell'esilio e del ritorno
di ogni amore.*

Il testo si divide in due strofe, delle quali quella iniziale è più lunga (11 versi), mentre la successiva si ferma a 7: questa seconda parte è distinta dalla prima non solo attraverso il punto fermo che segue la parola «esametro», ma anche dal corsivo, che sostituisce il tondo: siamo di fronte all'unica poesia del libro in cui il corsivo è così visibilmente sfruttato (in *Linea intera*, *linea spezzata* è usato in genere solo per termini isolati, con la funzione di enfatizzarli: cfr. «*passeggeri*», in *Alberico Sala*,⁸ «*adesso*», in *Dialogo con il compagno*,⁹ «*sei l'imputato*», in *Udienza*,¹⁰ ecc.); e ad attirare l'attenzione del lettore sull'importanza di questa lirica nell'economia del volume è anche la sua posizione piuttosto esposta: questo testo chiude infatti la prima sezione – eponima – della raccolta.

3. Il congegno testuale è caratterizzato da una certa frammentazione, come per un frequente cambio di inquadratura. Si comincia con l'affettuoso vocativo iniziale («Amico mio») e un'iterazione enfatica («ti vedo, ti vedo»), in una visione-incontro mentale di cui l'io lirico sembra rivendicare la sorpresa e insieme la gioia, dato che *Linea intera*, *linea spezzata* è spesso un libro di discese agli inferi, di colloquio con i trapassati, come nel

⁸ Ivi, p. 55.

⁹ Ivi, p. 57.

¹⁰ Ivi, p. 75.

caso di Bigongiari; seguono poi due immagini di contesto (la «spiaggia» e il «treno»), che calano il testo in situazione, in un ambiente almeno un poco più preciso; quindi si passa all'ingrandimento ravvicinato del protagonista-dedicatario («tu mi offri») e a tutt'altra situazione o spezzone di ricordo (cfr. il dettaglio del «bicchiere»); poi ci si ferma su un dettaglio ancora diverso come l'«agenda», cui segue un soggetto tematicamente legato all'agenda stessa ma stavolta astratto: il «tempo», con la sua apposizione altrettanto astratta («trasalimento di rime contro il nulla»). Dopo l'attacco “in situazione”, come si è visto, è in effetti l'astrazione a prevalere: il gesto di *vedere* slitta dal tu iniziale a un nodo di immagini più rarefatto («vediamo i nostri versi | in un cumulo di sassi»), mentre il «destino» è condotto «in un esametro». Allo stesso modo, più astratti e meno referenziali sono gli elementi che si incontrano più oltre: la «pietra», la «finestra delle ore» (che però concretizza la presenza del tempo, e insieme riprende e amplia il «finestrino» della prima strofa), la «scuola dell'esilio e del ritorno». L'affollarsi di immagini diverse fra loro si dispiega lungo una linea sintattica varia, come testimonia il frequente cambio di soggetto. In pochi versi, nella prima parte, si succedono l'io, un treno, il tu, l'agenda, il tempo, il noi, tutti legati da quel polisindeto che è già fra gli stilemi ben sfruttati da De Angelis all'altezza dell'esordio: uno strumento utile «a strutturare periodi che si costituiscono come flusso continuo di segmenti via via aggiunti», in funzione di una certa “apertura” sintattica.¹¹

Alla stessa istanza di variazione e mobilità collabora l'assetto polimetrico della lirica, nel quale i versi coprono misure che vanno dalle quattro sillabe metriche di chiusura («di ogni amore») al doppio settenario al v. 5 («tu mi offri sorridendo il bicchiere illuminato»), solo in un caso assumendo il respiro di un endecasillabo regolare (v. 13: «pietra rimasta tra quelle migranti»), mentre il v. 10 ha un ritmo più anomalo, con accenti in 3^a, 7^a e 10^a sede). A questa impressione di instabilità e fibrillazione (di *intermittence du coeur* dettata dall'urgenza del ricordo?) si oppone la simmetrica apparizione del tu, che accomuna la prima e la seconda parte («tu mi offri» – «tu silenzioso ci additi», con il rinforzo del «te» al v. 12); nonché la solenne compostezza del finale («Grande | è la scuola» ecc.), con lo stesso aggettivo che batte due volte, nel secondo caso in posizione fortemente rilevata, in *enjambement*, e la rima ravvicinata che stringe fra loro *giorno* e *ritorno*, insieme all'altra – un poco più distanziata – *ore:amore*.

4. La lirica si configura come un vero e proprio dialogo con un interlocutore – lo si è anticipato – presente ma *in absentia*. E a riconfermare comunque la sua presenza e l'incancellabile traccia del rapporto con lui è il titolo stesso della poesia, *Piazza Cavalleggeri*

¹¹ Si veda MARCO VILLA, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Pisa 2019, p. 20; e cfr. già ENRICO TESTA, *Il codice imperfetto della “nuova poesia”*, «Nuova Corrente», XXIX, 89, 1982, pp. 535-584.

2, che designa l'indirizzo della casa fiorentina di Piero Bigongiari («la bella casa di piazza Cavalleggeri, sulle rive dell'Arno»,¹² cui De Angelis fa riferimento come a un luogo a lui ben noto nell'introduzione all'*Enigma innamorato*); e non è forse un caso che, nel 2002, lo stesso indirizzo sia stato preso in prestito anche quale titolo di una raccolta di carteggi amichevoli, con Carlo Bo, Oreste Macrì e Alessandro Parronchi.¹³ Quanto appunto all'amicizia, l'attacco è giocato esplicitamente in questa stessa chiave, e ricorda intanto altri luoghi-incipit della poesia di De Angelis, per esempio *Equinozio*, nella sezione *Racconto alle sedie* di *Distante un padre* («È un giorno, amico mio, in cui restiamo», lì anche con la citazione diretta del nome proprio dell'amico, «Armando»);¹⁴ ma si possono confrontare anche passaggi più recenti e vicini al nostro testo, dal testo inaugurale di *Incontri e agguati* («Vieni, amico mio, ti faccio vedere»), a un altro testo breve della stessa raccolta («Non puoi immaginare, amico mio»)¹⁵. Un tale vocativo incipitale non è l'unica firma d'autore, per così dire, che De Angelis appone al testo: «agenda» è un termine che ha una sua storia nella lirica deangelisiana, e che si attesta in particolare in *Biografia sommaria* (1999: «noi vediamo sull'agenda | che anche qui è l'identico momento», peraltro con analogo uso alla prima persona plurale del verbo *vedere*);¹⁶ la «rima» e l'«esametro» compaiono pure loro altrove, e qui sono naturalmente molto pertinenti al corpo a corpo fra due individui le cui vite si sono incontrate all'insegna della poesia, non esclusa la poesia antica e la «passione per il mondo classico»¹⁷ cui l'esametro può alludere (mentre un verso come «trasalimento di rime contro il nulla» si può confrontare, per analogia sintattico-ritmica e tematica, con «un innalzarsi | dell'asfalto contro il niente», di nuovo da *Biografia sommaria*).

E ancora: «destino» e «ritorno» (questo replicato anche dal «ritorniamo» del v. 12) sono due simboli araldici deangelisiani, continuamente presenti nella sua scrittura in versi e nelle sue pagine di poetica, da un titolo obbligato come *Poesia e destino*,¹⁸ appunto, sino all'intervento intitolato *Cosa è la poesia*, che chiude l'Oscar mondadoriano del 2017. Cfr. almeno, per il secondo termine, un asserto frontale come il seguente (mio il corsivo): «Solo nel *ritorno* si attua la nostra attesa più urgente: sapere cosa ci è veramente accaduto, cosa avveniva dietro le quinte di ciò che abbiamo visto, nel fondo assoluto che sostiene la nostra esperienza».¹⁹

¹² MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., p. 6.

¹³ CARLO PIROZZI (a cura di), *Piero Bigongiari Piazza Cavalleggeri 2 Firenze*, con una testimonianza inedita di Alessandro Parronchi, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2002.

¹⁴ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 231.

¹⁵ Ivi, pp. 347 e 351.

¹⁶ Per altre occorrenze precedenti cfr. almeno ivi, pp. 105, 138, 182, 184.

¹⁷ MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., p. 7.

¹⁸ ID., *Poesia e destino*, Cappelli, Bologna 1982.

¹⁹ ID., *Cosa è la poesia*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 408.

5. Sin qui abbiamo fatto pur rapidamente attenzione anzitutto alla superficie del testo e al rapporto di questa lirica con alcune abitudini stilistico-tematiche del sistema deangelisiano. Aggiungiamo un inciso, prima di proseguire rivolgendoci a dinamiche più propriamente intertestuali. Lasciamo sullo sfondo, per un attimo, il termine *intertestualità*, o perlomeno sottraiamoci a certe distinzioni categorizzanti (o a certe superfetazioni non necessarie?) che spesso lo riguardano, insomma a una sua declinazione troppo formalizzata, troppo “dura”. Teniamoci piuttosto all’idea – più circoscritta, più malleabile e insieme più frugale – di intertestualità quale possibilità di rintracciare semplicemente, come suggeriva già Segre, la «presenza di testi anteriori in un dato testo», attraverso una serie di «casi ben individuabili». ²⁰ Ancora meglio, non dimentichiamo che dietro tale etichetta di comodo lo stesso Segre intravedeva in fondo una serie di «fatti notissimi» quali «la reminiscenza, l’utilizzazione [...] di fonti, la citazione». Si tratterà, per quanto ci riguarda, di non osservare tali dinamiche “a freddo”, ma di interpretarle come il segno più riconoscibile di un dialogo vivo fra poeti: come un meccanismo fondativo nel concreto farsi del testo (e quindi, si aggiunga, come un elemento irrinunciabile al momento della lettura, della successiva analisi). Ricordandosi, per esempio, di uno strepitoso verso di Hölderlin, e prendendolo sul serio: «Seit ein Gespräch wir sind und hören voneinander», ²¹ «*da quando siamo un colloquio* e udiamo l’uno dell’altro». Proprio da qui, dicono ancora quei versi, proprio dal *parlare-insieme* nascerà poi il *Gesang*, il canto: un canto dunque necessariamente, naturalmente polifonico. *Poesie* – direbbe Vittorio Sereni – *come persone*. ²²

L’obiettivo, tornando al testo preso in esame, sarà allora di ascoltare questo alternarsi o sovrapporsi di voci dentro lo stesso testo: di rilevare proprio una serie di «casi ben individuabili», e di mostrare 1) che il testo scelto, *Piazza Cavallegeri 2*, è direttamente, concretamente interessato da una tale polifonia, insomma dal riuso da parte di De Angelis di ingredienti prelevati dalla poesia di Bigongiari; in seconda battuta, tenteremo 2) di allargare almeno un poco l’arco del confronto, anche oltre il testo isolato. Ne uscirà, credo, la conferma di un *colloquio* fra poeti che mi pare abbia pochi eguali, per entità e durata, nel panorama della lirica italiana contemporanea.

6. Torniamo dunque frontalmente a *Piazza Cavallegeri 2*, sulla scorta di alcune righe del De Angelis prefatore, quelle in cui si individua nel tema del *viaggio* ²³ «un motivo

²⁰ CESARE SEGRE, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999 (ed. or. ivi, 1985), p. 86.

²¹ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Festa di pace*, in ID., *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano 2001, p. 881.

²² VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013, p. 923.

²³ Per un profilo complessivo di Bigongiari, specialmente fino a *Torre di Arnolfo*, si può vedere SILVIO RAMAT, *Invito alla lettura di Bigongiari*, Mursia, Milano 1979; e, più di recente, i saggi raccolti

centrale della vita e della poesia di Piero Bigongiari, che nasce da un padre ferroviere e sembra portare dentro di sé questo archetipo», mentre vengono ricordati anche i «suoi luoghi» toscani, tra «Pisa, Grosseto, Livorno, Forte dei Marmi, Lucca, Pescia, Fiesole, e ovviamente Pistoia e Firenze».²⁴ Rileggiamo allora l'attacco del nostro testo:

Amico mio, ti vedo, ti vedo
in una spiaggia toscana,
mentre passa un treno locale con tutti
i passeggeri affacciati al finestrino...

mentre diamo ora qualche specificazione ulteriore a quella «spiaggia toscana» – vedi la geografia appena rievocata qui sopra – accostiamo al testo una lirica de *Le mura di Pistoia* (proprio il libro su cui De Angelis incentrava la sua tesi di laurea, come si è detto), ovvero *Stazione di Pistoia*,²⁵ che è fra l'altro contenuta nell'antologia *L'enigma innamorato* (ne riporto le prime due stanze, evidenziando gli ultimi versi in corsivo):²⁶

5 Il vagone lanciato per manovra
dalla locomotiva sotto il ponte,
viene, trepesta sugli scambi, nuova
mi riporta la voce della tigre
del circo Gleigh. Lucenti meridiane
e monti blu riportano l'estate
nell'alveo dove fischiano i diretti.

10 Hai la casa attorniata dalle tigri,
improvvido bambino, tra i lillà
rispunta una proboscide, la pula
tra le bestemmie si solleva e in cielo
sole e luna risplendono, due astri
che sorvegliano il riso *a passeggeri
immortali affacciati ai finestrini.*

Il viaggio e l'archetipo ferroviario cui accenna De Angelis si concretizzano ora molto esplicitamente nel testo trascritto (la stazione del titolo, il vagone, la locomotiva, ecc.), ma sono per la verità i versi finali a interessarci maggiormente, perché questi sono al centro di un prelievo diretto; e intanto, De Angelis fa cadere quell'aggettivo simbolica-

in ANNA DOLFI (a cura di), *L'ermetismo e Firenze. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, Vol. II, Firenze University Press, Firenze 2016.

²⁴ MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., p. 9.

²⁵ Per Bigongiari citerò, per le raccolte fino a *Torre di Arnolfo*, da PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie. I 1933-1963*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Le Lettere, Firenze 1994 (*Stazione di Pistoia* è a p. 218); per le restanti raccolte darò di volta in volta l'indicazione del volume.

²⁶ PIERO BIGONGIARI, *L'enigma innamorato*, cit., p. 51.

mente carico – «immortali» –, determinando così un perfetto spostamento dell'immagine nell'orbita diciamo pure mortale di *Linea intera*, *linea spezzata* (anche se è poi implicito che l'«immortalità», qui, si trasferisca alla lirica stessa di Bigongiari). E «passeggeri», notiamolo, è parola che torna nella raccolta deangelisiana: la sua eco si prolunga prima in *Alberico Sala* («tutti noi *passeggeri*»),²⁷ poi in *Mercoledì*, dedicata a Cesare Pavese («proteso a un'eterna | stagione che sfiora tutti noi *passeggeri*»),²⁸ dentro un sintagma che si ripete uguale, e stavolta non in chiave referenziale (i viaggiatori affacciati al finestrino di *Piazza Cavalleggeri 2*) ma fortemente metaforica (i «passeggeri» dell'esistenza, i mortali).

7. Annotiamo anche questo, *en passant*: i versi che proprio in *Mercoledì* descrivono Pavese come

[...] Magro, pensoso, proteso a un'eterna
stagione che sfiora tutti noi passeggeri.

si ricordano, credo – decontestualizzando ampiamente, e innestandolo anche grazie a un *enjambement* che lo carica di sospensione – di un altro tassello dovuto a Bigongiari, ma stavolta quello de *Il corvo bianco* (poesia eponima, nonché di chiusura, della raccolta del 1955):²⁹

Il corvo bianco beccherà tra l'erba
d'un'eterna stagione: sarà un fiocco
di neve [...]

Ma davvero De Angelis può lavorare, come qui, anche su particelle minime (senza escludere, in ogni caso, che possano esserci altri livelli implicati, per esempio quello sintattico)? Penso di sì. Un'altra conferma ce la fornisce, mi pare, proprio il verso successivo di *Piazza Cavalleggeri 2*, che vede l'entrata in scena, in primo piano, del tu, come si è già detto:

5 tu mi offri sorridendo *il bicchiere illuminato*

²⁷ MILO DE ANGELIS, *Linea intera, linea spezzata*, cit., p. 55.

²⁸ Ivi, p. 71.

²⁹ La lirica si legge in PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 213, ed è peraltro anche in ID., *L'enigma innamorato*, cit., p. 50; su questo testo cfr. LUCIANO VITACOLONNA, *Per una lettura critica della lirica "Il corvo bianco" di Bigongiari*, «Studi medievali e moderni», 2, 2010, pp. 219–231.

Si potrà anzitutto ricordare che il *sorriso* si incontra su molti dei volti delle *umbrae* che riappaiono, oltre a Bigongiari, in *Linea intera, linea spezzata* (cfr. almeno, insieme al nostro testo, *Libertà vigilata*,³⁰ *Piscina Scarioni*,³¹ *Gianni Hofer*,³² ecc.), e può essere peraltro anche un attributo dello stesso io lirico (come nella prima lirica del libro, *Nemini*,³³ o come per il sorriso rivolto da De Angelis al fratello Puia nella lirica intitolata *A.D.E.*).³⁴ Un attributo perfettamente solidale, dunque, con il resto del sistema, che conserva però anche una traccia del ritratto – e dell’immagine mentale – offertoci da De Angelis, se un «sorriso di bambino» è precisamente ciò che contempera la cultura «inesauribile» di Bigongiari, per come questa è presentata e ammirata nelle righe introduttive all’*Enigma innamorato*.³⁵

Al tratto umano e al ricordo diretto si unisce però, nello stesso verso trascritto qui sopra, un’altra tessera precisa, come anticipato. Prendiamo il dettaglio del *bicchiere*: è un elemento che torna più volte nella poesia di Bigongiari, per esempio in quella *Notte bianca* (in *Torre di Arnolfo*), che è piuttosto cara a De Angelis (lì un «bicchiere capovolto» contiene una «lucciola»). Ma è un’altra poesia a entrare in contatto anche più diretto con *Piazza Cavalleggeri*, cioè *Nevi e lacrime* (da *Rogo*, 1952).³⁶ Anche qui entra in scena un tu (probabilmente Vittorio Sereni, cui è dedicata?). Trascrivo gli ultimi due versi:

la mano che mi tendi può parere un addio,
e il mare croscia nei nostri *bicchieri illuminati*.

Una particella minima, di nuovo: il nesso sostantivo + aggettivo, cui si aggiunge in questo caso, per condensazione, l’effetto della proposizione precedente, «la mano che mi tendi», in qualche modo ritradotta al «mi offri» deangelisiano. Anche qui, peraltro, De Angelis comprime versi e immagine, mettendo il tutto più saldamente a fuoco: scegliendo, come tipicamente nella sua poesia, di risultare più netto.

8. «Negli incontri con Piero il tempo non esisteva», ha scritto ancora De Angelis, «passavano i minuti e le ore e lui era sempre lì, pronto e disponibile»; e più oltre, passando dal piano personale al piano diciamo pure filosofico, ha ricordato che il motivo di un «tempo infinito» diventerà «centrale negli ultimi volumi» di Bigongiari, in particolare

³⁰ MILO DE ANGELIS, *Linea intera, linea spezzata*, cit., p. 52.a

³¹ Ivi, p. 64.

³² Ivi, p. 95.

³³ Ivi, p. 9.

³⁴ Ivi, p. 47.

³⁵ ID., *Introduzione*, cit., p. 6.

³⁶ PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 130.

Antimateria (1972) e *Moses* (1979): un «tempo immenso, un tempo che non si può misurare, letteralmente». ³⁷ In *Piazza Cavalleggeri 2* il tema-tempo è in effetti ben presente, e anzi a sua volta centrale: nella seconda parte del testo si specifica nell'immagine, ad alto tasso analogico, della «grande finestra delle ore» additata dal tu; ma nella prima parte il tema è introdotto metonimicamente dall'elemento dell'«agenda», quindi in maniera frontale, e anzi quale perno del legame fra i due amici-poeti. Basti rileggere il v. 7:

e il tempo scolpisce il nostro incontro...

Anche in questo caso il punto d'arrivo è calcato su un modello infine riconoscibile. Si tratta di un emistichio tolto dall'*Inno primo*, nel già citato *Corvo bianco*. ³⁸

Nella memoria è un che d'eterno, cedilo
Cedilo alla memoria se rivedi
l'orto tornato al sole [...]

E già il tempo scolpisce fitto e lieve
il suo passato [...]

In Bigongiari il tempo «scolpisce» il proprio stesso «passato», mentre De Angelis traduce l'immagine a una parola-chiave di *Linea intera, linea spezzata*, «incontro» (quella dell'incontro è appunto una scena topica della raccolta deangelisiana, e saliva addirittura a titolo nel libro precedente, *Incontri e agguati*, 2015). Nell'innesto si perdono una zeppa metrica di gusto leopardiano ed ermetico come quella dell'attacco («E già») e la dittologia aggettivale («fitto e lieve»), e in effetti l'endecasillabo si riconverte in un più nervoso decasillabo, e insieme in un'allegoria più pulita e insieme più potente: se si vuole, ancora una volta, più netta. A conferma dell'interesse di De Angelis per questa zona testuale della lirica, ho peraltro riportato anche l'inizio della stanza («Nella memoria è un che d'eterno» ecc.): sono proprio questi – contigui al passaggio da cui s'irradia l'immagine del tempo che abbiamo appena analizzato – alcuni fra i versi che De Angelis annovera esplicitamente fra gli indimenticabili di Bigongiari. ³⁹

9. Quanto alla seconda parte della lirica, c'è un ultimo tassello interno al sistema-De Angelis che si dovrà aggiungere al quadro, prima di procedere. Si tratta di riconsiderare una lirica pubblicata da De Angelis in rivista, e che sino ad ora è stata (giustamente)

³⁷ MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., pp. 6-8.

³⁸ PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 213.

³⁹ MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., p. 5.

osservata come avantesto di pertinenza non di *Linea intera*, *linea spezzata*, bensì di *Tema dell'addio* (2005).⁴⁰ Eccola:

Stringevi in una pietra
l'idea: pietra rimasta
tra quelle migranti
dove qualcuno ci fiondò esattamente
5 era la stessa mano
che gira all'infinito la maniglia
e infine ci addita, con la sola
certezza del proprio pallore.
Si è fatto giorno. Grande è la scuola
10 della fine e del ritorno
di ogni amore

Badando al suo esito ultimo, si può intanto dire subito che la lirica diventa di diritto anche un avantesto immediato di *Piazza Cavalleggeri 2*. In particolare, ad essere in contatto con il testo appena trascritto è la seconda parte della nostra poesia, com'è evidente anche a uno sguardo rapido: anche qui c'è un tu («stringevi»), anche se questo non ha ancora la presenza netta che avrà poi nella lirica di *Linea intera*, *linea spezzata*, come si è visto. In *Piazza Cavalleggeri 2* cadranno alcuni versi (vengono cassati «Stringevi in una pietra | l'idea» e «dove qualcuno ci fiondò esattamente», verso legato dal punto di vista logico all'immagine precedente, quella della stessa «pietra»). In particolare, cade anche un verso come «era la stessa mano | che gira all'infinito la maniglia»: un passaggio che, come è stato notato,⁴¹ ripete identici alcuni versi di *Biografia sommaria* (da *Costruzione con i fiammiferi IV*)⁴² e approda poi, rielaborato e riferito a una seconda persona singolare, a una delle ultime liriche del già citato *Tema dell'addio*: «Ora si è spezzato l'ordine, ora | ti avvicini alla stanza e resti | nuda per tutta l'estate, con la mano | *che gira all'infinito la maniglia*»;⁴³ cade anche «con la sola | certezza del proprio pallore», mentre il gesto dell'*additare* viene riformulato anch'esso alla seconda persona («ci *additi* | la grande finestra delle ore»). Infine, si segnala un lieve ma importante lavoro correttivo sui versi di chiusa: il duo fine/ritorno è mutato nel nesso esilio/ritorno, mentre sul piano sintattico il sintagma «Grande è la scuola» viene spezzato, e si è già annotato che l'aggettivo «grande» resterà isolato in punta di verso. Ma teniamo in ogni caso a mente alcuni degli elementi toccati, cioè la *pietra*, la *maniglia*, l'*esilio*: sarà la dinamica intertestuale a dirci qualcosa di più sulla loro sostanza.

⁴⁰ Ricavo il testo, con la sua storia editoriale, da JORDI VALENTINI, *Il ritorno in Tema dell'addio. Su alcune poesie inedite di Milo De Angelis*, «Enthymema», XV, 2020, p. 585.

⁴¹ Ivi, pp. 585-586.

⁴² MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., pp. 281-282.

⁴³ Ivi, p. 313.

10. «*Da te ritorniamo ogni estate | pietra rimasta tra quelle migranti*», si legge ai vv. 12-13, e il sostantivo «pietra» sembra un'apposizione del pronome «te», stretto in un nesso analogico piuttosto secco. Credo che anche in questo caso ci sia di mezzo Bigongiari, perché la *pietra* è un elemento simbolico che ha in effetti una vita molto lunga nella sua poesia. Trascelgo solo alcune delle occorrenze del termine e dell'immagine nelle varie raccolte del poeta fiorentino (ma la schedatura potrebbe essere davvero molto più ampia di così), tenendomi in particolare a quelle che presentano nessi analogici piuttosto accusati:

da *Antimateria*⁴⁴

«*l'immobilità della pietra*»
«*vertiginosa immobilità della carne pietra*»
«Non escono dal cuore le pietre che vi caddero violacee»
«La pietra è morbida»
«pietre confitte | in un disegno antico le mie mani»
«è la pietra che fiorisce»
«la pietra che si sradica»
«eppure là *tra le pietre ve n'è una* | *che non vola, che non sta ferma*, che non sa d'essere una | pietra»

da *Moses*⁴⁵

«la pietra della propria eco»
«il tuo tacco | sulla pietra sicura di questa tua morte»
«pietra su pietra, il tempo»

da *Col dito in terra*⁴⁶

«dove una pietra s'alza, e resta il nulla»

da *La legge e la leggenda*⁴⁷

«*anche le pietre non sono immobili*»
«queste pietre restano da sollevare»

Rivolgerei l'attenzione, in particolare, alle immagini che associano la pietra alla condizione di movimento/immobilità (le ho evidenziate in corsivo), e che ricordano abbastanza da vicino quel nesso "illogico" pietra + migrazione che si ritrova nei versi di

⁴⁴ PIERO BIGONGIARI, *Antimateria*, Mondadori, Milano 1972, rispettivamente pp. 47, 56, 92, 101, 103, 119, 144 e 159.

⁴⁵ ID., *Moses*, Mondadori, Milano 1979, pp. 22, 78 e 166.

⁴⁶ ID., *Col dito in terra*, Mondadori, Milano 1986, p. 147.

⁴⁷ ID., *La legge e la leggenda*, Mondadori, Milano 1992, pp. 18 e 123.

Piazza Cavalleggeri 2 («pietra rimasta tra quelle *migranti*»). Non sarà inutile notare, peraltro, che anche nella parabola deangelisiana il medesimo simbolo ha una certa ricorrenza, da *Somiglianze* a *Biografia sommaria*⁴⁸ (c'è di mezzo, per Bigongiari e tanto più per De Angelis, anche il magistero di Celan?);⁴⁹ e nello stesso *Linea intera, linea spezzata* è un'immagine non rara:⁵⁰ compare anche nell'ultima poesia del libro, il *Penultimo discorso* di *Daniele Zanin*, in cui il protagonista-suicida offre al lettore una visione allucinata:⁵¹

[...] vidi

40 per la prima volta i miei amati cavalli
 fermi in una *giostra di pietra*

da confrontare molto da vicino con il ricordo millimetrico di *Parma 1964* (in *Antimateria*),⁵²

5 È inutile girare a tondo, *la giostra è di pietra*,
 è impietrita, non intendi, è impietrita

in cui il sintagma interessato è rinforzato dall'aggettivo ripetuto («impietrita»), che scandisce il secondo verso. Nel *Penultimo discorso* di *Daniele Zanin*, si noti, compare anche una «fata»: un'altra figura che De Angelis – come vedremo – ricorda come decisiva nella poesia di Bigongiari.

11. Secondo termine-chiave: la *maniglia*, che riemerge dall'avantesto e che si ritrova anche altrove – lo si è visto poco sopra – nella poesia deangelisiana. Un segno domestico, che in Bigongiari è per esempio già in un testo delle *Mura di Pistoia, Il fuoco di Sant'Ermete* («la maniglia | appena toccata»),⁵³ e poi si ritrova con una certa frequenza, cfr. almeno:

da *Antimateria*⁵⁴

⁴⁸ Cfr. MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., almeno pp. 11, 60, 108, 126, 138, 172, 197 e 267.

⁴⁹ Sul rapporto con Celan cfr. già la bella scheda di PAOLO ZUBLENA, *Milo De Angelis*, in GIANCARLO ALFANO *et al.*, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, pp. 173-177; e i rinvii precisi di ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, in ID., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017, pp. 107-126 (in particolare p. 119 e, citando occorrenze di *pietra* e *sasso* in chiave fortemente analogica, p. 122); attento al magistero celaniano in chiave poetologico-filosofica è ALESSANDRO BALDACCI, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, Mimesis, Milano 2020, pp. 71-86.

⁵⁰ MILO DE ANGELIS, *Linea intera, linea spezzata*, cit., almeno pp. 15, 23, 25, 93, 95 e 101.

⁵¹ Ivi, p. 103.

⁵² PIERO BIGONGIARI, *Antimateria*, cit., p. 27.

⁵³ ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 235.

⁵⁴ ID., *Antimateria*, cit., pp. 31 e 56.

«Mentre il pulcino Leonov [...] | ha fede nelle maniglie»
«misura con l'occhio l'alveo raggelato, | lo tocca nelle maniglie delle porte»

da *Moses*⁵⁵

«tra le dita [...] ti ritrovi ancora una volta | la solita maniglia»
«quando una maniglia cigola piano»

da *Col dito in terra*⁵⁶

«La maniglia era chiusa dal suo scatto»
«il tuo gesto schiacciato sulla maniglia»

Rinuncio di nuovo a ogni pretesa di esaustività: bastino, questi esempi, a suggerire la natura ricorsivo-nevrotica dell'immagine. Aggiungo un'ultima occorrenza dello stesso elemento, che trovo stavolta in *Nel delta del poema*:⁵⁷

40 [...] mia ultima vita
china ancora una volta, più caparbia
sulla maniglia che gira infinita

che entra stavolta in contatto diretto, debitamente riplasmata, con

 [...] la stessa mano
che gira all'infinito la maniglia

che, come si è ricordato, è in *Biografia sommaria* e – identico – in *Tema dell'addio*. Quanto a *Piazza Cavalliggeri 2*, lo stesso verso è relegato al solo avantesto, e “scompare” con lui: ma per noi è l'ennesima conferma che la memoria di Bigongiari è continuamente attiva nel tessuto dei versi, anche attraverso queste immagini ossessive.

12. La «maniglia» e i versi di Bigongiari che ho appena trascritto provengono da una lirica intitolata *Constellation* (tratta, come detto, da *Nel delta del poema*). È un testo da cui possiamo ricavare ancora qualcosa – o molto – se ne rileggiamo un altro passaggio:⁵⁸

20 [...] e ancora *additi* a rintracciare
sulle tracce nevate, sui tratturi angolati, o strangolati?, di luce suadente
il rinnovarsi del grande libro dell'esilio e del ritorno di ogni amore

⁵⁵ ID., *Moses*, cit., pp. 145 e 122.

⁵⁶ ID., *Col dito in terra*, cit., pp. 87 e 226.

⁵⁷ ID., *Nel delta del poema*, Mondadori, Milano 1989, p. 22.

⁵⁸ *Ibidem*.

Non è tanto o soltanto il verbo *additare* ad attrarci (e che più oltre si ripete nel testo: «forse se è lui che ci *addita*»), che è anche nella poesia al centro della nostra analisi, come si ricorderà, e che resta dunque in qualche modo impigliato nella memoria di chi la scrive. Quell'additare ha come complemento oggetto un verso-pepita che passa quasi intatto dalla lirica di Bigongiari a quella di De Angelis, che lo sfrutta per il suo finale:

[...] Grande
è la scuola *dell'esilio e del ritorno*
di ogni amore

Già sfruttato nell'avantesto («Grande è la scuola | della fine e del ritorno | di ogni amore»), in *Piazza Cavalliggeri 2* De Angelis lo riporta per così dire alla sua origine, facendone una vera e propria citazione-prelievo, e movimentandolo sintatticamente, come si è già rilevato, imprimendogli una nobiltà e un passo più scandito, diversi rispetto all'ipotesto: «il rinnovarsi del grande libro» origina «Grande | è la scuola», ovvero cade quell'infinito sostantivato pesantemente polisillabico e spicca l'inversione aggettivo/sostantivo, mentre la «scuola» è forse un termine che meglio si addice all'allievo rispetto al «libro», di pertinenza più diretta del maestro.

Il termine «esilio» intanto, ripristinato, si intona perfettamente non solo con altri luoghi della poesia di Bigongiari – in cui è piuttosto attestato⁵⁹ – ma anche con la lirica dello stesso De Angelis, a partire dal testo che precede il nostro in *Linea intera, linea spezzata*, cioè *Intra*, peraltro in perfetta sintonizzazione con un analogo tema amoroso: «Ma tu, amore, racconta dalla tua corolla | insanguinata questo *esilio*, il nostro *esilio*...» (corsivi miei).⁶⁰

13. *Piazza Cavalliggeri 2* è dunque un concreto omaggio a Piero Bigongiari: in parte è anche un mosaico confezionato con frammenti d'autore, debitamente rimodulati e ritradotti in stile-De Angelis. L'autodenuncia implicata dalla dedica – il carattere spiattellato della lirica-omaggio – potrebbe indurre il sospetto che si tratti di un caso eccezionale, piuttosto che del sintomo più evidente di un rapporto costante e profondo. Proveremo a difendere questa seconda ipotesi – che la poesia di Bigongiari sia per De Angelis un semenzaio piuttosto ricco – allargando il compasso e fornendo, a sostegno, una serie di altri punti di contatto.

⁵⁹ Cfr., per stare a una sola zona, la ricorrenza del tema in due liriche di ID., *Col dito in terra*, cit., pp. 73 e 189.

⁶⁰ MILO DE ANGELIS, *Linea intera, linea spezzata*, cit., p. 28; e cfr. anche *Peppino*, ivi, p. 83.

Che la poesia di Bigongiari sia anche materialmente molto presente a De Angelis ce lo suggerisce, anzitutto, la già più volte sfruttata introduzione all'*Enigma innamorato*. Conviene tornare a citare, e per esteso:⁶¹

Ho conosciuto Piero Bigongiari nell'autunno del 1971 ed è stato un incontro entusiasmante. Entusiasmante e atteso lungamente, pensato, voluto, immaginato come un incontro che sarebbe durato per tutta la vita. E così è stato. Negli anni precedenti a questo incontro, leggevo in continuazione i suoi versi – a partire dal primo libro del 1942, *La figlia di Babilonia*, fino al più recente *Torre di Arnolfo* del 1964 – e li conoscevo a memoria. I versi di Piero Bigongiari avevano infatti il potere di imprimersi subito nella mia mente. Erano – e rimangono – sapienti, fulminei, perentori, capaci di entrare nelle zone più profonde, di rovesciare ogni luogo comune e trasformarlo in sentenza. Hanno dentro di sé la luce del paradosso e la lama della verità. Riuniscono in un solo movimento attuale diversi movimenti che lo precedono, compiono il prodigio di essere centrifughi e centripeti nello stesso tempo, di scorrere potenti come un fiume e di tornare alla sorgente, di spalancarsi impetuosi in nuovi territori e di mantenere intatto il brivido iniziale.

È soprattutto importante questo richiamo alla memorabilità⁶² dei versi di Bigongiari, questa loro capacità di «imprimersi subito» nella «mente» del loro lettore, questo conoscerli «a memoria». Nella stessa pagina, De Angelis propone in effetti una brevissima antologia di versi, fra cui sono notevoli anzitutto quelli tratti dalla già citata *Notte bianca*, in *Torre di Arnolfo*, anche perché un minimo lacerto di questi faceva già da epigrafe a una poesia di *Biografia sommaria*, *Scavalcamiento ventrale*:⁶³ «Abbandona quest'eco di giustizia, | cedi alla sproporzione» (è un punto cui dovremo tornare). Ed ecco, a seguire, quelli di *Le mura di Pistoia*: «La morte è questa | occhiata fissa ai tuoi cortili». Sono versi tratti da *Pescia-Lucca*,⁶⁴ ovvero – notiamolo – una lirica tolta dalla stessa raccolta che fornisce a De Angelis, con *Stazione di Pistoia*, il pedale d'avvio per *Piazza Cavalleggeri 2*.

Chi conosce il percorso di De Angelis ricorda bene che proprio questo distico – insieme a Luzi, a Gatto, al Leopardi di *A Silvia* – è al centro di un suggestivo capitolo di *Poesia e destino* dedicato al problema dell'*andare a capo* scrivendo versi. Sono due versi, scriveva De Angelis nell'82, in cui la cesura – «questa | occhiata» – appare «ineludibile»; ancora, sono due versi di cui la memoria deangelisiana sembra essersi appropriata con un'istantanea irrevocabile, attenta persino alla loro provenienza materiale («ricordo due versi [...] sottolineati in una vecchia antologia di Spagnoletti»).⁶⁵ Davvero *Le mura di*

⁶¹ ID., *Introduzione*, cit., p. 5.

⁶² È proprio questa «memorabilità del testo poetico» che viene messa «in crisi» dall'ultimo Bigongiari secondo DANIELE PICCINI, *Bigongiari, o della sperimentazione necessaria*, in PIERO BIGONGIARI, *Il silenzio del poema*, cit., p. 139 (il che è già, tutto sommato, una prima traccia dell'originalità della riappropriazione *par coeur* di De Angelis).

⁶³ ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 269.

⁶⁴ PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 228.

⁶⁵ MILO DE ANGELIS, *Andare a capo (Autobiografia)*, in ID., *Poesia e destino*, cit., p. 16.

morsi da una tarantola notturna [...]

eppure il verso finale sembra un prestito perfetto (con quell'aggettivo, «notturna», che rende “peregrino” il sintagma, e rinforza il sospetto del legame fra i due versi). Allo stesso modo, sembra frutto di una pura riemersione mnemonica, senza frizioni profonde, l'incipit della terza lirica della stessa raccolta deangelisiana, *La galleria degli specchi*:⁷⁰

*Si muovono al vento povere bandiere, il padre
e i due fratellini fanno il biglietto dell'autoscontro,
entrano nel gioco* [...]

che sembra contenere il ricordo nitido di un testo di *Torre di Arnolfo, Acqua e fuoco*:⁷¹

un cupo azzurro
s'aggrotta in fondo ai rettili,
muovono il vento povere bandiere,
scoppia tra gli sterpi equoreo il fuoco [...]

una riemersione puramente mnemonica, dicevo, come sembra testimoniare anche il fatto che l'impronta innaturale e loica dell'immagine (in Bigongiari le bandiere muovono il vento) è linearizzata e razionalizzata da De Angelis (sono le bandiere a muoversi al vento).

Quando, però, leggo versi come quelli che aprono un testo di *Tema dell'addio* tratto dalla sezione *Visite serali*,⁷²

*La miniera dell'ultimo vedersi, il nome
pronunciato senza nulla* [...]

ci trovo invece un chiaro e volontario rovesciamento di un verso e mezzo di *Monte pisano* (da *Antimateria*):⁷³

[...] la miniera
senza scampo del tuo primo vedermi

Qui il “tema” non cambia, la scena resta quella di un incontro, ma si passa da un tu maschile (Bigongiari dedica la poesia a Leonetto Leoni) a un tu femminile, quello della moglie morta, Giovanna Sicari. Il passaggio è sfruttato tagliando un sintagma e riducendolo a un perfetto endecasillabo: più piano e più naturale, con quell'aggettivo sdruciolato –

⁷⁰ Ivi, p. 11.

⁷¹ PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 279.

⁷² MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 311.

⁷³ PIERO BIGONGIARI, *Antimateria*, cit., p. 77.

«ultimo», che inverte il «primo» originario – con accento in sesta sede, a rendere più elegante e insieme a colmare di pathos il verso. Un verso su cui De Angelis era già intervenuto in *Mezzo alfabeto* (*Distante un padre*): «e la miniera del nostro primo vederci»,⁷⁴ già qui tagliando il sintagma «senza scampo», lavorando insomma in levare. E l'eco del verso arriva fino a *Incontri e agguati*, e non in maniera inerte, bensì di nuovo mutando e innovando, perché il verbo – *scavare* – stavolta prende sul serio e approfondisce la metafora mineraria che regge il verso, «scaverai nella miniera dell'ultimo vederla»:⁷⁵ la bellezza della poesia deangelisiana sta anche in questo saper variare nell'identico.⁷⁶

15. Penso si possano individuare diverse modalità della fruizione deangelisiana del modello-Bigongiari, e si potrà operare una prima generica distinzione – già toccata negli esempi appena forniti – tra ricordi che implicino un'immagine-tema (diciamo un'immagine ricorsiva, oppure un emblema: cfr. sopra, la pietra o la maniglia); e, d'altra parte, riecheggiamenti più decontestualizzati e disarticolati. Né per l'uno né per l'altro caso avrò modo di presentare, in questa sede, una schedatura vicina all'eshaustività, ma la quantità di riscontri spero sia sufficiente sin d'ora per intuire, perlomeno, la portata del legame.

Ricominciamo, intanto, dal secondo caso, da contatti per così dire senza perno centrale, ma che restano ad ogni modo «casi ben individuabili». Gli echi possono coinvolgere più livelli (sintassi, lessico, figuralità), come in questi campioni, che allego in una breve serie di minime “schedine”, che riguardano *Tema dell'addio* e *Quell'andarsene nel buio dei cortili* (ma vedi già un incipit come questo, in *Biografia sommaria*: «Tornano, vedi, ricomposte le visioni» [*Biografia sommaria*], da cfr. con «Ritorna, vedi, in questo capogiro» [*Il corvo bianco*], che ne è anche sintatticamente il modello, e nella lirica di Bigongiari spunta anche un termine ben deangelisiano come «capogiro»).

15.1 Il *pattern* di un verso costruito con doppio imperativo negativo è piuttosto sfruttato in Bigongiari,⁷⁷ (riporto qui solo i due casi più interessanti): in *Tema dell'addio* il secondo

⁷⁴ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 223.

⁷⁵ Ivi, p. 350.

⁷⁶ Sui «ritorni di De Angelis in De Angelis» e sulla coerenza e tenuta del suo sistema stilistico-tematico sono importanti le pagine di ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, cit., soprattutto pp. 113-115.

⁷⁷ Cfr. almeno «Oh non renderti invisibile, oh non apparire» (*Arno in piena*, da *Torre di Arnolfo*, in PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 292); «Oh non andare non andare» (*Verso il passo*, in ID., *Moses*, cit., p. 177); «Non trattenermi, oh non trattenermi» (*Tra Long Island e Manhattan*, ivi, p. 191), ecc. Quanto a riprese sintattiche, si veda il suggerimento di MARCO VILLA, *La sintassi di Somiglianze*, cit., p. 200, a proposito di «certi attacchi con congiunzione coordinante» (ma è significativo che, complessivamente, l'autore non riscontri vicinanze significative fra i due, almeno all'altezza di *Somiglianze*: il confronto è diverso e più redditizio dagli anni Novanta in poi?); e cfr. anche, ivi, le pp. 56 (per un paio di echi del Bigongiari de *La notte bianca* nel De Angelis “saggista” degli anni Settanta) e 179 (per un

esempio è ripreso pari pari nell'esempio 1; oltre alla doppia negativa + interiezione, i due esempi sembrano poi latamente interagire anche in 1.1, dove forma positiva e negativa del verbo cozzano fra loro:

«Oh non finire | non finire qui, tra le forme che durano per dimostrare | che tutto passa, non passare, non passare tra ciò che dura»
(*Davanti al flusso delle novantanove cannelle*, da *Moses*)⁷⁸

«E non tornare, oh non tornare»
(*Il ritorno del figliuol prodigo dove il padre non è che lui stesso*, da *Dove finiscono le tracce*)⁷⁹

⇒

1. «non tornare, oh non tornare»
(*Tema dell'addio*)⁸⁰

1.1 «torna, non tornare più | qui, nella nostalgia dei viventi, torna, | non tornare, ritorna, mai, più»
(*Tema dell'addio*)⁸¹

Oppure: la personificazione della morte è frequente in Bigongiari, è una «morte “che parla” e cammina insieme a noi, ci precede, ci indica la via», ha scritto De Angelis.⁸² Nei versi allegati, il sintagma «questa morte» + frase relativa sembra restare, in eco, in 2 e 2.1 (è efficace specialmente nella sua versione al negativo con il sostantivo «sede», nel primo esempio allegato):

«questa morte che non ha sede»
(*Agosto 1944*, da *Torre di Arnolfo*)⁸³

«questa morte che vive nuda»
(*Lo sguardo di ferro non si piega nella dimora dell'essere*, da *Moses*)⁸⁴

«questa morte intermedia che sorride»
(*Tra Long Island e Manhattan*, da *Moses*)⁸⁵

⇒

riscontro preciso, stavolta, fra la deangelisiana *Ora* e *In attesa che s'accenda il faro del tino* ne *Le mura di Pistoia*).

⁷⁸ PIERO BIGONGIARI, *Moses*, cit., p. 187.

⁷⁹ ID., *Dove finiscono le tracce*, Le Lettere, Firenze 1996, p. 23.

⁸⁰ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 305.

⁸¹ Ivi, p. 306.

⁸² MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., p. 10.

⁸³ PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 278.

⁸⁴ ID., *Moses*, cit., p. 80.

⁸⁵ Ivi, p. 190.

2. «questa | morte che non ha luogo»
(*Tema dell'addio*)⁸⁶
- 2.1 «questa morte | che non ha più tempo»
(*Tema dell'addio*)⁸⁷

Restiamo ancora alla stessa raccolta deangelisiana: il vocativo iterato di *Moses*, con il tu avvicinato a una serie di apposizioni metaforiche, sembra lasciare traccia in 3 (dall'ultima lirica della raccolta), mentre una tessera precisa si deposita in 3.1 («mia trafitta»):

«tu fascio lieve [...] | tu mia roccia | tu mio geranio incendiami | tu trafitta
dal tuo stesso porgermi, | tu, la felicità del mio dolore»
(*Moses*, da *Moses*)⁸⁸

⇒

3. «manchi soltanto tu, arciera | bambina, tu puntaspilli, tu che parli | al sangue, tu furtiva | e assetata | tu, filo di voce, [...] | oh tu fra coloro che attendono»
(*Tema dell'addio*)⁸⁹
- 3.1 «Camminavi [...] | mia arciera, mia trafitta»
(*Tema dell'addio*)⁹⁰

15.2 *Quell'andarsene nel buio dei cortili* può offrirci almeno un paio di esempi della maggiore messa a fuoco e linearità del verso deangelisiano a confronto col modello-Bigongiari: in 4, rispetto al vicinissimo *pattern* di partenza, cadono gli aggettivi possessivi di seconda persona; in 5 una frase interrogativa e retta su due aggettivi spartiti su due versi è ridotta, con maggior concentrazione, in un solo verso, più apodittico:

«la tua casa è la via che si allontana | dai tuoi soggiorni»
(*Il ritorno del figliuol prodigo dove il padre non è che lui stesso*, da *Dove finiscono le tracce*)⁹¹

⇒

4. «La casa si allontana | dai soggiorni»
(*Quell'andarsene nel buio dei cortili*)⁹²

«Riottoso uno spazio di nessuno | è quello più propizio all'incontro?»

⁸⁶ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 293.

⁸⁷ Ivi, p. 298.

⁸⁸ PIERO BIGONGIARI, *Moses*, cit., p. 86.

⁸⁹ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., pp. 313-314.

⁹⁰ Ivi, p. 311.

⁹¹ PIERO BIGONGIARI, *Dove finiscono le tracce*, cit., p. 22.

⁹² MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 324.

(Dopo una visita a Belfast, da *Dove finiscono le tracce*)⁹³

⇒

5. «Lo spazio | di nessuno dove avviene l'incontro»
(*Punteggio*, da *Quell'andarsene nel buio dei cortili*)⁹⁴

E ancora in *Quell'andarsene*: il plesso *spina + conficcarsi* trapassa a 6, che risente anche della movenza sintattica del verso qui allegato da *Torre di Arnolfo*, con il nesso «sempre più dentro» e una figura di aggiunzione dell'identico che stinge sulla prima parte del verso, anche in paronomasia: da *notte-notte* a *niente-niente*:

«gli aculei che configgono | la notte sempre più dentro la notte»
(*La notte bianca*, da *Torre di Arnolfo*)⁹⁵

+

«su una spalla sconosciuta si conficca una spina»
(*Fuoco equoreo*, da *Moses*)⁹⁶

⇒

6. «Ma il niente | è niente e le spine si conficcano | sempre più dentro di noi»
(*Quell'andarsene nel buio dei cortili*)⁹⁷

Nella stessa raccolta, infine, trovo una similitudine esplicita con comparante astratto e di senso negativo (*l'insidia*, *la congiura*) per l'«amore», oltre all'aggettivo «silenziosa», che prende forma in 7 per contatto e mistione, mi pare, dei due esempi tratti da Bigongiari:

«l'opera d'amore è silenziosa come un'insidia»
(*Senza canto*, da *Le mura di Pistoia*)⁹⁸

+

«L'amore è ripido come un uccello di rapina»
(*L'amore è ripido*, da *Moses*)⁹⁹

⇒

7. «L'amore era silenzioso come una congiura»
(*Quell'andarsene nel buio dei cortili*)¹⁰⁰

⁹³ PIERO BIGONGIARI, *Dove finiscono le tracce*, cit., p. 202.

⁹⁴ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 340.

⁹⁵ PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 319.

⁹⁶ ID., *Moses*, cit., p. 95.

⁹⁷ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 325.

⁹⁸ PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 249.

⁹⁹ ID., *Moses*, cit., p. 231.

¹⁰⁰ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 323.

16. Ecco due campioni diversi, ma mi pare significativi, per i quali spenderei invece un termine che ho già buttato lì poco sopra: due emblemi. Con gli esempi che seguono saremo in effetti di fronte a una pura immagine-sintagma – che non implica cioè la compresenza sincronica di livelli diversi, sintassi o lessico o altro – che scivola dai versi dell'uno alla poesia dell'altro. In entrambi i casi avremo a che fare con il simbolo del *fiore*.

Prendiamo alcuni versi di *Nel delta del poema*,¹⁰¹

Tenerissime nella morte, mani
arenate nella fisionomia
del sole, dove andate, o dove andaste, o
dove andavate, a separare l'in-
5 separabile, il sepalo dal *fiore*
delle origini, l'amore dalla morte.

e avviciniamoli, ora, a *Forse voi*, da *Biografia sommaria*.¹⁰²

I treni della Certosa restavano lì,
spirituali. Poveri cristi invocavano
qualcosa, forse un dio
delle rotaie, Mariarosa, un aranceto,
5 un miracolo davvero
segreto univa migliaia di orologi
al fiore delle origini.

L'accostamento è perfetto, ed è molto istruttivo su come lavora De Angelis: letteralmente tagliando e rimontando. In questo caso, rinunciando all'*enjambement* che spezzava il sintagma sostantivo + specificazione in Bigongiari; soprattutto, De Angelis arieggia l'immagine e le conferisce un altro respiro, la toglie dalla terna di coppie (un po' scontata e cadente) che si trovava nei versi del fiorentino (separazione/inseparabile, sepalo/ fiore, amore/morte), appesantiti anche dalla ripetizione, nella prima parte, del verbo *andare*, dentro un'interrogazione forse un po' retorica e frusta. Ne esce un'immagine scontornata, energizzata dalla posizione di clausola (nonché dalla trama delle rime e dal gioco paronomastico *orologi/origini*): nonostante il seme di partenza, ecco un fiore nuovo, un emblema – come detto – del tutto originale e proprio.¹⁰³

¹⁰¹ PIERO BIGONGIARI, *Com'è tremendo questo luogo che non conduce in nessun altro luogo*, in ID., *Nel delta del poema*, cit., p. 68.

¹⁰² MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 258.

¹⁰³ Si noti che «in- | separabile» è pure parola deangelisiana: cfr. l'occorrenza del termine, sostantivato come nella lirica di Bigongiari, in *Nei polmoni*, da *Terra del viso* («ieri l'inseparabile»), in un sintagma poi ripetuto identico in *Esercizio con le statue*, in *Distante un padre* (in ID., *Tutte le poesie*, cit., pp. 154 e 203); si aggiunga, quanto alla tmesi netta che rompe il sostantivo in Bigongiari, che certi stilemi enfatici o di «rallentamento parossistico» (cfr. ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, cit., p. 121) della poesia deangelisiana possono allora trovare, oltre a Celan e ad altra lirica europea, anche qualche modello nostrano, che rende forse più semplice acclimatarli.

17. Raramente De Angelis, maestro di discrezione e asciuttezza, ha lasciato trasparire – in versi – il suo attaccamento alla poesia, raramente lo ha detto in maniera frontale. Altrettanto raramente si è trovato a fare poesia sulla poesia. Quando gli è successo, ha puntato soprattutto su un tratto di frugalità, forse perché «l’infinito» – dice un suo verso – «appare nel poco»; la poesia fa l’universo «con gnente», con niente; mentre la parola – un’ultima citazione – «viene da vicino». Sta su questa stessa scia, dunque, l’immagine consegnata a una breve stanza di *Incontri e agguati*, nel 2015:¹⁰⁴

Sono in un segreto frastuono
sono in questo cortile d’aria
e ogni parola di lei violaciocca
mi fa pensare a ciò che sono
un povero fiore di fiume
135 che si è aggrappato alla poesia.

Sei versi, aperti prima da un ossimoro (un «frastuono» che sembra solo intimo, «segreto»); un «cortile d’aria» – di nuovo il *mot-clé* già richiamato – e la presenza di «lei», avvicinata a una pianta violacea e resistente, che abita un terreno roccioso, la «violaciocca». Anche l’io – che si aggrappa alla poesia come a un’ultima sponda di salvezza – sceglie per sé un comparante arboreo, un «povero fiore di fiume».

Per cercare in Bigongiari un referente anche per questo secondo fiore-emblema bisogna riaprire, ancora una volta, *Torre di Arnolfo*, e in particolare *Alba di dicembre*:¹⁰⁵

Come un sasso si fa sangue, sguardo
cade a picco un uccello sul greto
[...]
5 [...] Forse
qualcosa vede, qualcosa scruta nel sonno tra i fiori
agitati dall’arrivo, *poveri fiori di fiume*, umbelle ossidate
sotto la pioggia d’un sogno che anticipa l’avvenire.

Anche qui il sintagma è voltato dal singolare al plurale: anche qui l’immagine è ben tornita da De Angelis, privata degli orpelli originali (vedi le «umbelle» che la raddoppiano, il sostantivo «fiori» iterato, la «pioggia» accostata al «sogno» dell’«avvenire», ecc.). Da una scena descrittiva reale, ma piuttosto ingombra di simboli, si passa a una sola, irrelata allegoria, che si fa esplicitamente specchio dell’io lirico.

¹⁰⁴ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 353.

¹⁰⁵ PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 266.

18. Passiamo a quelle che ho definito, invece, immagini ricorsive. Se riapriamo il primo testo di *Tema dell'addio*, vediamo apparire delle figure anonime, non meglio definite:¹⁰⁶

Le fate tornavano negli alloggi popolari, l'uragano
riempiva un cielo allucinato [...]

Figure misteriose e a un tempo attraenti, queste «fate» compaiono per la prima volta – salvo errore – in *Biografia sommaria* («i capannoni dove vivono le fate»);¹⁰⁷ e la loro presenza arriva fino all'ultima poesia della raccolta più recente, nella quale – lo avevo anticipato – il protagonista-suicida perde «la mano | della fata».¹⁰⁸ Ecco dunque un altro *topos* della poesia deangelisiana mutuato, per diretta ammissione dell'interessato, da Bigongiari: per il quale De Angelis accenna alla «fata che abita tante poesie dell'ultimo periodo».¹⁰⁹ Si potrebbe in effetti, quanto a Bigongiari, citare largamente: la «fata» compare già nella *Figlia di Babilonia* (dunque non solo nella fase finale della sua scrittura),¹¹⁰ poi in *Moses*,¹¹¹ *Col dito in terra*,¹¹² *Nel delta del poema*,¹¹³ *Abbandonato dall'angelo*,¹¹⁴ più volte in *Dove finiscono le tracce*,¹¹⁵ ecc. Siamo dentro una più larga attenzione, che è dell'uno come dell'altro poeta, per il femminile, quella «figura della donna, che è molto viva nell'opera di Bigongiari»,¹¹⁶ come ha ricordato ancora il poeta milanese, e della quale l'infantile e seduttiva *fata* è solo una delle possibili specificazioni.

È interessante, per inciso, che De Angelis negli stessi paragrafi si soffermi sulla concretezza di certi dettagli muliebri, ricorrenti in Bigongiari, insomma sulla sua attenzione «alle mani, agli occhi, alle labbra ma anche ai vestiti, alle collane, ai gioielli, alle giade, ai rubini, ai topazi, persino al suo modo di truccarsi, al fard o al mascara», oppure ai «tacchi sottili». Non proporrò, in questo caso, confronti stringenti e magari direttamente genetici, ma mi accontento di ricordare che il De Angelis della seconda fase, diciamo da *Biografia sommaria* in avanti, è anche lui piuttosto attento in effetti – ed è il caso di notarlo – a dettagli prettamente femminili, e sembra aver imparato qualcosa da un tratto proprio da lui riconosciuto come tipico nella poesia dello stesso Bigongiari.

¹⁰⁶ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 287.

¹⁰⁷ Ivi, p. 254.

¹⁰⁸ MILO DE ANGELIS, *Penultimo discorso di Daniele Zanin*, in ID., *Linea intera, linea spezzata*, cit., p. 103.

¹⁰⁹ ID., *Introduzione*, cit., p. 11.

¹¹⁰ PIERO BIGONGIARI, *Il ventaglio cinese*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 99.

¹¹¹ ID., *Al di là della metamorfosi*, in ID., *Moses*, cit., p. 216.

¹¹² ID., *In casa di una fata*, in ID., *Col dito in terra*, cit., p. 53.

¹¹³ ID., *Com'è tremendo questo luogo che non conduce in nessun altro luogo*, in ID., *Nel delta del poema*, cit., p. 69.

¹¹⁴ ID., *Che cosa ho visto?*, in ID., *Abbandonato dall'angelo*, Armando Dadò, Locarno 1992, p. 22.

¹¹⁵ Cfr. per esempio *L'eterno e la fata* o *Il dubbio delle fate*, in ID., *Dove finiscono le tracce*, cit., pp. 37 e 42; in particolare, per quest'ultima raccolta si veda ADELIA NOFERI, *L'interrogazione infinita. Una lettura di Dove finiscono le tracce*, Bulzoni, Roma 2003.

¹¹⁶ MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., p. 11.

Prendiamo il canzoniere in morte deangelisiano, *Tema dell'addio*: non ci sono solo le onnipresenti «mani» e la presenza ossessiva delle «labbra» che diventano persino d'«asfalto», ma anche una vera e propria costellazione coerente di oggetti e accessori: come il «colbacco», la «collana», il «suono dei tacchi», i «sandali», i «vestiti» e la «veste», una «forcina», il «rimmel», i sensuali «hot pants», una «camicetta» e una «maglietta», ecc., a descrivere concretamente e metonimicamente l'*umbra* di Giovanna.

Mi pare poi significativo che, anche al di là del femminile, De Angelis e Bigongiari si incontrino anche intorno a oggetti più peregrini e ben riconoscibili come lo *strigile*¹¹⁷ – sintomo minimo del comune amore per l'Antico – o, soprattutto, come la *benda*. In De Angelis quest'ultima è piuttosto presente, spesso in chiave inquietante e sineddochica, in maniera che ne risulti incerta la referenzialità (come spesso in lui), e attraversa in ogni caso una larga parte della lunga parabola della sua poesia: da *Somiglianze* (vedi *L'idea centrale*: «l'odore di alcol e le bende»),¹¹⁸ a *Terra del viso (Colloquio con il padre II*: «La benda fu crivellata»; *Pezzi di ragione I*: «questa benda sfuggita in mano»)¹¹⁹ o *Distante un padre* («Verso la mente»: «la benda odora forte di | zuppa di pesce»; *E.C.T.*: «In una specie di chiarezza | tenevo la benda»);¹²⁰ fino all'immagine, davvero sacrale, di *Biografia sommaria (Palazzo di giustizia*: «al cadere di tutte le bende»)¹²¹. Non si tratterà, anche in questo caso, di indicare una precisa prospettiva genetica, ma di far almeno notare che anche nell'*imagery* del poeta fiorentino questo è un elemento frequentissimo (e nell'ultimo esempio allegato spunta anche l'appena nominata *fata*):

«l'auree bende | di gioventù cadute dalla fronte»
(*Neve sulle colline*, da *Rogo*)¹²²

«ecco il fiume che corre riveste di bende | questa povera terra annebbiata»
(*Alt*, da *Torre di Arnolfo*)¹²³

«bende attorno a una ferita che sanguina»
(*A un passero e a un'altra creatura*, da *Torre di Arnolfo*)¹²⁴

«ma la benda | è più stretta, più s'imbeve di sangue»
(*ivi*)¹²⁵

«questa immota | benda che porta il sangue in superficie»

¹¹⁷ PIERO BIGONGIARI, *Unready made*, in ID., *Moses*, cit., p. 197; per De Angelis cfr. *Lezione di storia antica* in *Biografia sommaria*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 268.

¹¹⁸ ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 74.

¹¹⁹ *Ivi*, pp. 149 e 165.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 194 e 218.

¹²¹ *Ivi*, p. 275.

¹²² PIERO BIGONGIARI, *Tutte le poesie*, cit., p. 167.

¹²³ *Ivi*, p. 321.

¹²⁴ *Ivi*, p. 332.

¹²⁵ *Ivi*, p. 333.

(*New York al buio*, da *Antimateria*)¹²⁶

«tu vi penetri, rompi le tue bende»
(*È ora un grido*, da *Antimateria*)¹²⁷

«benda insanguinata»
(*Inno ventesimo. L'ovalità del volto*, da *Col dito in terra*)¹²⁸

«bende insanguinate»
(*A lei che guarda il mare*, da *Abbandonato dall'angelo*)¹²⁹

«la fata attende | insanguinata nelle proprie bende?»
(*L'amore cos'è stato*, da *Il silenzio del poema*)¹³⁰

19. Per inciso: non è detto che, qua e là, il poeta più anziano non sia sensibile al più giovane, specie nei suoi ultimi libri. In *Dove finiscono le tracce* (1996) c'è un'intera poesia dedicata peraltro da Bigongiari a De Angelis;¹³¹ e nel libro precedente, *La legge e la leggenda* (1992), il Bigongiari di un incipit come questo – «amo perdere qualcosa»¹³² – forse si ricorda di una sentenza bruciante di *Somiglianze* («accetta | accetta | di perdere qualcosa»),¹³³ a sua volta rovesciandola; mentre la «daina» di un'altra sua lirica¹³⁴ forse non è indenne dal nome di un personaggio-femminile deangelisiano (la protagonista de *La corsa dei mantelli*), e l'animale-daina, con la sua simbologia sacrificale, finisce col rimbalzare poi a uno degli ultimi testi di *Incontri e agguati*¹³⁵...e così via.

Mi accontento, per il momento, di tornare sull'asse sintagmatico, di segnalare insomma un altro testo singolo nel quale il confronto di De Angelis con Bigongiari mi sembra, di nuovo, ad alta intensità. È una strada su cui, per la verità, ci conduce lo stesso De Angelis, quello che apre con un'epigrafe tratta da *Torre di Arnolfo* – l'abbiamo già richiamata – una grande lirica di *Biografia sommaria, Scavalcamiento ventrale*.¹³⁶

Abbandona quest'eco di giustizia,
cedi alla sproporzione.

Piero Bigongiari

¹²⁶ ID., *Antimateria*, cit., p. 58.

¹²⁷ Ivi, p. 95.

¹²⁸ PIERO BIGONGIARI, *Col dito in terra*, cit., p. 158.

¹²⁹ ID., *Abbandonato dall'angelo*, cit., p. 74.

¹³⁰ ID., *Il silenzio del poema*, cit., p. 68.

¹³¹ ID., *Giens? Guerande? O dove?*, in ID., *Dove finiscono le tracce*, cit., p. 110.

¹³² ID., *Tra la legge e la leggenda*, in ID., *La legge e la leggenda*, cit., p. 84.

¹³³ MILO DE ANGELIS, *Viene la prima*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 39.

¹³⁴ PIERO BIGONGIARI, *Ho sognato di avverti nel dolore*, in ID., *La legge e la leggenda*, cit., p. 113.

¹³⁵ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., p. 372.

¹³⁶ Ivi, pp. 269-271.

L'ho riconosciuta da lontano, dalla rincorsa
a nove passi, dalla maglietta rossa
e prestigiosa che le donò Stepanenko, nel 1961.
[...]

25 «Dove sei stata per tutta la mia vita?»

Trascorre un istante
di questo millennio. Non conoscerò il suo respiro
di saltatrice immacolata, il volo dove è stata
felice, il fazzoletto
30 dei secondi essenziali [...]

Si tratta di un testo piuttosto disteso, con una dimensione narrativo-descrittiva espansa, che interessa anche altre liriche della sezione *Capitoli del romanzo*, nella raccolta del '99. Ne ho riportato per ora soltanto l'avvio, e più oltre i versi che si attestano al centro della lirica, nel cuore del testo. Dopo lo splendido inizio e dopo il virgolettato in cui Walter Siti ha riconosciuto a sua volta una citazione cinematografica (da *Sabrina* di Billy Wilder), già sfruttata in *Somiglianze*,¹³⁷ si arriva a una svolta: un minimo slargo temporale, una sospensione affidata alla collisione fra tempo "enorme" (il «millennio») e minimo (l'«istante»). Un cozzo non nuovo nella poesia deangelisiana, e del resto, se si guardano i versi che qui non ho trascritto, si ritrovano almeno un paio di immagini in chiave con questa: «l'attimo | è contato eppure si dilunga», e poi soprattutto: «Così il creato è solo un'unghia», che ripete, su altro piano, un analogo contrasto fra enormità e piccolezza. Viene in mente che nell'*Enigma innamorato* De Angelis ha ricordato una storia – tolta alla sapienza orientale – che Bigongiari ha inserito nelle note a *Il cubo e la gabbia*, una lirica tratta da *Moses*.¹³⁸

Al di là delle ultime montagne c'è una grande pianura e in questa pianura sappi
che c'è un cubo di granito di mille chilometri per lato e ogni mille anni giunge un
uccellino che dà un colpo di becco a questo cubo. Ecco, quando tutto il cubo verrà
disfatto, allora sarà passato un giorno dell'eternità.

Si torna a quel tema del Tempo che – lo si è visto leggendo *Piazza Cavalleggeri 2* – è uno dei motivi decisivi nella poesia di Bigongiari. Anche qui l'attimo e l'immenso – il giorno e i mille anni – si oppongono. Ma è poi la relativa lirica, *Il cubo e la gabbia* appunto, a entrare in contatto diretto con *Scavalcamiento ventrale*. Basta leggerne il finale:¹³⁹

[...] E le colonne dell'annuncio

¹³⁷ WALTER SITI, *Tra politica e maturità*, in ID., *La voce verticale. 52 liriche per un anno*, Rizzoli, Milano 2015, pp. 89-93.

¹³⁸ MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., p. 8.

¹³⁹ PIERO BIGONGIARI, *Moses*, cit., p. 166 (e la relativa nota a p. 241).

fremono di uccelli pronti a emigrare, tra smerghi di granito
e lividi stagni di un infero rovesciato
40 per il riposo, su un cuscino di pietra, di chi attende
chi, più piccolo del proprio canto, forse il più immeritevole,
il meno migratore – perché ogni luogo è il suo luogo, è il luogo, ed
[è la gabbia –,
pure deve apparire all'orizzonte, e apparirà
su poche piume quasi disperate di sostenersi sul passo
45 dove l'altezza, un cretto delle cime, scroscia di lucide sorgenti
[invitanti
come tra stecca e stecca della gabbia
spuma l'intrattenibilità del proprio esservi
per un istante ancora del millennio.

Nella chiusa arriva a compimento una lunga scia di immagini, dominata dagli uccelli migratori (un altro simbolo su cui si sofferma peraltro, non a caso, il De Angelis prefatore).¹⁴⁰ Della sequenza (dell'ingorgo?) di dettagli, incisi e svolte sintattiche De Angelis trattiene soltanto *un solo verso*, l'ultimo, nello *Scavalcameto*:

Trascorre un istante
di questo millennio [...]

che si ritrova pressoché identico, con l'aggiunta di un verbo perfettamente coerente («Trascorre») e la spartizione su due emistichi. E senza quell'avverbio, «ancora», che in Bigongiari sembra voler trattenere il tempo che scorre, allungarlo: in De Angelis, lo sappiamo, non c'è spazio per l'elegia, solo per il nudo fatto, per la tragedia del qui, rinforzata anche dal deittico («questo millennio»).¹⁴¹ Come a fermarlo, come a tentare di sezionare comunque un tempo in bilico fra immensità e millimetro (la raccolta, ricordiamolo, esce nel '99, quando il millennio è agli sgoccioli).¹⁴²

¹⁴⁰ MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., p. 7.

¹⁴¹ Che il deittico sia uno strumento caratterizzante del dettato deangelisiano è chiaro sin da *Somiglianze*: cfr. GIULIANO TABACCO, «Questa goffa bruttura indescrivibile». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia antica e moderna», 21, 2001, p. 165.

¹⁴² Il nesso tragico attimo/eterno è tema ricorrente in De Angelis, anche nelle interviste: cfr, per un solo esempio, lo «scontro tra telos e contingenza» ricordato in ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 38. Al problema del tempo nella lirica deangelisiana è dedicato, più in generale, l'intervento di JEAN NIMIS, *Vertigini del senso e "avventura della permanenza"*. *Il tempo nella poesia di Milo De Angelis*, in ALBERTO RUSSO PREVITALI E JEAN NIMIS, *L'avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, Mimesis, Milano 2020, pp. 33-58.

20. Stiamo ancora al *Moses* di Bigongiari, stavolta a una lirica intitolata *A tutti quelli che sono in casa*.¹⁴³ Anche in questo caso, come nel caso precedente, si tratta di un testo piuttosto lungo, il cui attacco inscena un io solitario, in un interno da cui improvviso, montalianamente, può percepire un «guizzo», un segno di lei:

Io sono in casa? Non so. Se l'angelo che ha divelto
la pietra par che fugga nella tenebra.
Io sono in casa, so da questo lume
che rode labbra e ciglia come il sale
5 non divenuto insipido. È inutile
che le scogliere rimandino il tuo guizzo
nel biancore accecante alla contr'onda.

Nei quattro versi finali l'io torna a rivolgersi al tu, a proclamare di amarla proprio per le sue mancanze, per quanto lei stessa non sia capace di amarsi fino in fondo:

30 *Perché anche – tu sai – io di qui ti amo per quanto non hai saputo
amare di te stessa*
che il riflesso che nasconde l'amo nella bocca che baciando
unisce sale a sale

I primi due versi sono da confrontare con il finale stesso di *Scavalcamiento ventrale*. Anche qui un io desidera un tu, anche qui il femminile è toccato – e la poesia gioca molte delle sue carte su un punto che in Bigongiari era appena accennato – da incompiutezza e dolore. De Angelis:

Non conoscerò quel respiro
di *acrobata lucente*, il volo che sprigiona
50 quella forza in piena luce... la chiarezza
del suo corpo di *amazzone fanciulla*
l'ho desiderata, come a volte si desidera, tra i luoghi,
il più visibile.
“Ma non sarà questo minuto, non sarò io...
55 ...sarà un'antica promessa, un saluto, *forse sarà Dio*
ad amare ciò che non hai voluto di te stessa”.

la chiusa ripete quasi perfettamente i versi di *Moses*, con uno spostamento notevole: non sarà l'io, sarà forse Dio, qui, ad amare lei con pienezza. E intanto quell'«amazzone fanciulla»¹⁴⁴ con cui è descritta la donna – che doppia l'«acrobata lucente» di un paio di

¹⁴³ PIERO BIGONGIARI, *Moses*, cit., pp. 129-130.

¹⁴⁴ Sull'amazzone deangelisiana cfr. il quadro complessivo di ROBERTA CUPPARI, *L'amazzone guerriera e la figura adolescente nella poesia di Milo De Angelis*, «Critica letteraria», 147, 2010, pp. 337-351.

versi sopra – si sintonizza su un altro testo – ancora una volta di *Moses* – ovvero *Uadi Faran*:¹⁴⁵

La freccia che hai lanciato oltre il traguardo di *amazzone bambina*
non castrata nel tuo piccolo seno *lucente di acrobata* non è scesa,
insegue un altro centro [...]

Un'amazzone «bambina» e il seno «lucente» di un'«acrobata» (in De Angelis è *l'acrobata* tutta, non un dettaglio come il seno, a diventare *lucente*, dunque stavolta si lavora amplificando): i tasselli con cui ricomporre l'immagine femminile di *Scavalcamiento ventrale* ci sono tutti.

Penso peraltro che, allargando un poco la visuale, gli afflussi non siano finiti. Un altro testo poematico e al femminile di *Biografia sommaria* – uno fra i *best of* deangelisiani, *Donatella* – lascia trasparire un altro preciso inserto. Rileggo l'inizio della penultima strofa:¹⁴⁶

25 «Io, signore, sbaglierò, le potrà sembrare strano
ma dico a tutti di baciarla, anche se in questo
quartiere è difficile, ci sono *le carcasse dell'amore*
c'è di tutto dietro le portiere.

Anche qui un femminile derelitto, bisognoso d'amore, per la rappresentazione del quale, nei versi appena trascritti, si incista il ricordo di *Un bianco nervoso di petali* (stavolta da *Nel delta del poema*):¹⁴⁷

Altre derive ho visto coi morti indelicati
e *le carcasse dell'amore* perdute intorno a un paracarro

il sintagma è perfettamente ripetuto, e acclimatato in una scena analoga: dal «paracarro» si passa a un altro, diverso tocco di ambiente, le «portiere» dietro cui «c'è di tutto».

21. La poesia di Piero Bigongiari andrà riconosciuta come un solido e largo serbatoio della memoria poetica di Milo De Angelis. Forse il più importante? Se stiamo ad altri suoi debiti esplicitamente riconosciuti (con Leopardi, Pavese, Celan, Benn, ecc.), che si consumano perlopiù sul piano, diciamo genericamente così, poetologico – cioè senza ingenti apporti di linguaggio – sembra inevitabile rispondere, almeno per il momento, di

¹⁴⁵ PIERO BIGONGIARI, *Moses*, cit., pp. 142-144.

¹⁴⁶ MILO DE ANGELIS, *Tutte le poesie*, cit., pp. 267-268.

¹⁴⁷ PIERO BIGONGIARI, *Nel delta del poema*, cit., p. 39.

sì. E una mappatura più chiara di questo rapporto potrebbe forse confermare, per esempio, che *Le mura di Pistoia* e *Moses*, per stare a due soli punti, si candidano a essere due picchi dell'interesse deangelisiano.

Intanto, con qualche approssimazione, ci si può soffermare sulla nettezza dei prelievi, che si imperniano perlopiù su un verso intero, o su un'immagine ben riconoscibile, su un sintagma ben conservato. Penso che ciò abbia a che fare col fatto che, per De Angelis, Bigongiari non è solo una fonte di *stile* (per cui tentare di rilevare, per esempio, una serie di stilemi mutuabili): è anche, forse soprattutto, una riserva gnoseologica (vedi temi quali l'incontro, o l'amore, o il tempo, con l'esempio – chiarissimo in tal senso – del duo istante/millennio, in *Biografia sommaria*, con quanto detto de *Il cubo e la gabbia* ecc.); e insieme, Bigongiari è una solidissima riserva mnemonica, un libro della memoria da cui ricavare emblemi (il cortile, la benda, la fata, la pietra...) o versi.

Si può, si deve anzi dire che *anche* questo suo lavoro di ritaglio e montaggio intertestuale fa di De Angelis il grande poeta che è. Non si tratta affatto di indicare una serie di debiti a suo carico col risultato, magari, di circoscriverne l'originalità. Al contrario: si tratta di osservarlo mentre è concretamente all'opera, persino mentre ritaglia un'immagine, ma con la straordinaria capacità di *rielettrizzarla*, spesso asciugandola. Con la capacità – diceva Segre di Leopardi alle prese coi modelli sfruttati più a fondo – di «cancellare le suture, di evitare i dislivelli tra i materiali utilizzati», quasi che gli interventi sull'ipotesto risultino delle «correzioni degli enunciati del predecessore». ¹⁴⁸ E ancora: con innata bravura nel servirsi di un materiale “medio” per trarne un tessuto di tutt'altro spessore. Un materiale di partenza, anzi, che a volte può apparire persino mediocre, specialmente il secondo Bigongiari, che tende, come ha riconosciuto del resto lo stesso De Angelis, a diventare «sinfonico, debordante, quasi tropicale»: ¹⁴⁹ tanto più è notevole e decisivo che De Angelis abbia saputo sfronarlo, ridurlo alla misura giusta per appropriarsene. Puntando su una sua arma tipica, come ho già detto: il potere evocativo della nettezza.

22. Non credo esista davvero, in De Angelis, una lotta col padre – o l'ubbidienza all'impulso ad uccidere il padre – quanto piuttosto la necessità di conservarlo, di dialogare anzi con lui. E proprio il dialogo è un tratto incancellabile del rapporto con Piero Bigongiari: ¹⁵⁰

Piero sapeva fare la cosa più importante che può esistere in un dialogo: sapeva proseguire il discorso dell'altro. Sapeva riprenderlo in mano là dove s'interrompe e restituirlo più ricco di prima, sospingerlo alla sua meta, accompagnarlo durante il

¹⁴⁸ CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, cit., p. 89.

¹⁴⁹ ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia*, cit., p. 125.

¹⁵⁰ MILO DE ANGELIS, *Introduzione*, cit., p. 6.

viaggio, farlo sentire ancora più nostro e più vero. Ecco, se dovessi rinchiudere un concetto immenso come quello dell'amore negli stretti confini di una definizione, direi che l'amore è proprio questo: continuare il discorso dell'altro. E direi che Piero rappresentava umanamente questo dono inestimabile.

Penso che De Angelis, citando o alludendo o "ascoltando" Bigongiari, stia anche restituendo quel gesto d'amore. E penso che il vero dialogo con lui sia certo nelle belle pagine introduttive da cui qui si è citato più volte, ma soprattutto nella poesia di De Angelis, anch'essa incaricata a sua volta di proseguire, appunto, «il discorso dell'altro»: *siamo un colloquio, diventiamo canto*.

Siamo, infine, di fronte a un'idea implicitamente "classica" di rapporto con la tradizione. E si stornino subito da quell'aggettivo – *classica* – tutti i fraintendimenti, i dubbi di accademismo, stilismo, erudizione. Un'idea classica di tradizione implica, anzitutto, ciò che De Angelis ha sempre difeso e anzi rivendicato: che la storia della poesia è una storia di *riconoscimenti*, di ossessive *permanenze* (De Angelis: «In poesia l'unicità dell'occasione si proietta sempre su uno sfondo di durata. [...] La poesia non può fare a meno di questa drammatica compresenza di ciò che fugge e di ciò che rimane»).¹⁵¹ Dentro questa dimensione classica, De Angelis entra e abita con un tono ben suo, anche quando deve riandare e restare con la poesia di Bigongiari: «Per nascere – dice un verso di *Quell'andarsene nel buio dei cortili* – occorre un ritorno».

BIBLIOGRAFIA

- ERALDO AFFINATI, *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, Tracce, Pescara 1996.
- ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, in ID., *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Carocci, Roma 2017.
- ALESSANDRO BALDACCI, *Milo De Angelis. Le voragini del lirico*, Mimesis, Milano 2020.
- PIERO BIGONGIARI, *Antimateria*, Mondadori, Milano 1972.
- ID., *Moses*, Mondadori, Milano 1979.
- ID., *Col dito in terra*, Mondadori, Milano 1986.
- ID., *Nel delta del poema*, Mondadori, Milano 1989.
- ID., *La legge e la leggenda*, Mondadori, Milano 1992.
- ID., *Abbandonato dall'angelo*, Armando Dadò, Locarno 1992.
- ID., *Tutte le poesie. I 1933-1963*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Le Lettere, Firenze 1994.
- ID., *Dove finiscono le tracce*, Le Lettere, Firenze 1996.
- ID., *L'enigma innamorato (Antologia 1933-1997)*, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Introduzione di Milo De Angelis, Vallecchi, Firenze 2021.
- ROBERTA CUPPARI, *L'amazzone guerriera e la figura adolescente nella poesia di Milo De Angelis*, «Critica letteraria», 147, 2010, pp. 337-351.

¹⁵¹ ID., *Cosa è la poesia*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 415.

- MILO DE ANGELIS, *Poesia e destino*, Cappelli, Bologna 1982.
- ID., *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2017.
- ID., *La parola data. Interviste 2008-2016*, Mimesis, Milano 2017.
- ID., *Linea intera, linea spezzata*, Mondadori, Milano 2021.
- ID., *Introduzione*, in PIERO BIGONGIARI, *L'enigma innamorato (Antologia 1933-1997)*, cit.
- ANNA DOLFI (a cura di), *L'ermetismo e Firenze. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, Vol. II, Firenze University Press, Firenze 2016.
- FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano 2001.
- JEAN NIMIS, *Vertigini del senso e "avventura della permanenza". Il tempo nella poesia di Milo De Angelis*, in ALBERTO RUSSO PREVITALI, JEAN NIMIS (a cura di), *L'avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, Mimesis, Milano 2020, pp. 33-58.
- ADELIA NOFERI, *L'interrogazione infinita. Una lettura di Dove* finiscono le tracce, Bulzoni, Roma 2003.
- DANIELE PICCINI, *Bigongiari, o della sperimentazione necessaria*, in PIERO BIGONGIARI, *Il silenzio del poema*, cit., pp. 135-140.
- CARLO PIROZZI (a cura di), *Piero Bigongiari Piazza Cavalleggeri 2 Firenze*, con una testimonianza inedita di Alessandro Parronchi, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2002.
- SILVIO RAMAT, *Invito alla lettura di Bigongiari*, Mursia, Milano 1979.
- CESARE SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999 (ed. or. ivi, 1985).
- VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013.
- WALTER SITI, *Tra politica e maturità*, in ID., *La voce verticale. 52 liriche per un anno*, Rizzoli, Milano 2015, pp. 89-93.
- GIULIANO TABACCO, «*Questa goffa bruttura indescrivibile*». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia antica e moderna», 21, 2001, pp. 147-176.
- ENRICO TESTA, *Il codice imperfetto della "nuova poesia"*, «Nuova Corrente», XXIX, 89, 1982, pp. 535-584.
- JORDI VALENTINI, *Il ritorno in Tema dell'addio. Su alcune poesie inedite di Milo De Angelis*, «En-thymema», XV, 2020, pp. 573-593.
- MARCO VILLA, *La sintassi di Somiglianze. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Pisa 2019.
- ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, La Vita Felice, Milano 2008.
- LUCIANO VITACOLONNA, *Per una lettura critica della lirica "Il corvo bianco" di Bigongiari*, «Studi medievali e moderni», 2, 2010, pp. 219-231.
- PAOLO ZUBLENA, *Milo De Angelis*, in GIANCARLO ALFANO et al., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, Sossella, Roma 2005, pp. 173-177.



Share alike 4.0 International License

UN ROMANZO DE-FAMILIARE: DISPOSITIVI STRANIANTI
IN *LEGGENDA PRIVATA* DI MICHELE MARI

Bernardo De Luca

Università degli Studi di Napoli “Federico II”
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6184-8169>

ABSTRACT IT

Il contributo propone un’analisi di *Leggenda privata* (2017) di Michele Mari, indagando la relazione tra cornice soprannaturale e narrazione autobiografica. Dopo aver riconosciuto la tipologia di soprannaturale a cui fa ricorso Mari, sulla scorta della classificazione proposta da Francesco Orlando, si individuano le tecniche di straniamento che permettono di raccontare l’autobiografia da una prospettiva non consueta, quella *mostruosa*. Vengono, dunque, analizzati tre elementi che si pongono come dispositivi stranianti: i mostri della cornice, la casa, la figura materna. Ad ognuno di questi elementi è collegata una sfera temporale tra presente e passato. Le conclusioni sono dedicate agli effetti perturbanti (in senso freudiano) provocati dall’immagine degli *ultra-corpi*.

PAROLE CHIAVE

Michele Mari; *Leggenda privata*; Straniamento; Perturbante; Soprannaturale.

TITLE

An unfamiliar novel: estranging devices in Michele Mari’s *Leggenda privata*.

ABSTRACT ENG

The contribution proposes an analysis of *Leggenda privata* (2017) by Michele Mari, investigating the relationship between the supernatural frame and autobiographical narration. After recognising the typology of the supernatural that Mari uses, based on the classification proposed by Francesco Orlando, the techniques of estrangement that allow the autobiography to be narrated from an unusual perspective, the monstrous one, are identified. Therefore, three elements are analysed as estranging devices: the monsters of the frame, the house, the mother figure. A temporal sphere between present and past is linked to each of these elements. The conclusions are devoted to the uncanny effects (in the Freudian sense) caused by the image of the body snatchers.

KEYWORDS

Michele Mari; *Leggenda privata*; Estrangement; Uncanny; Supernatural.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Bernardo De Luca insegna Letteratura italiana contemporanea all’Università di Napoli “Federico II”. Ha curato l’edizione critica e commentata di *Foglio di via* di Franco Fortini (Quodlibet, 2018) e pubblicato la monografia *Il tempo diviso. Poesia e guerra in Sereni, Fortini, Caproni, Luzi* (Salerno editrice, 2022). Di recente, ha curato con Vittorio Celotto la riedizione di *Attraverso Pasolini* di Franco Fortini (Quodlibet, 2022). Ha pubblicato i libri di poesia *Gli oggetti trapassati* (d’if, 2014), *Misura* (Lietocolle-Pordenonelegge, 2018), *Campo aperto* (Amos, 2022).

Bernardo De Luca, *Un romanzo de-familiare: dispositivi stranianti in “Leggenda privata” di Michele Mari*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 165-175.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22165>

Tra la realtà e la leggenda,
sempre meglio la leggenda.¹

1. TRA FICTIO E BIO

Leggenda privata di Michele Mari si è da subito imposto come uno dei migliori romanzi del primo ventennio del Duemila. Si tratta di un'opera dalla natura peculiare, che conta diversi generi in maniera originale, ponendo il lettore in una posizione di indecidibilità definitoria rispetto all'oggetto letterario che ha fra le mani. Denunciata sin dal titolo, la contrapposizione fondamentale è quella fra due generi: il fantastico (con i suoi sottogeneri) e l'autobiografia. Tuttavia, la contaminazione agisce perlopiù nei modi della contrapposizione, il lettore trovandosi continuamente in tensione tra i due poli della finzione soprannaturale e del documento biografico. Alla cornice, in cui Accademie mostruose pretendono un'autobiografia dallo scrittore, si oppone la ricostruzione degli anni dolorosi dell'infanzia e dell'adolescenza, in relazione al difficile rapporto del piccolo Michele con le figure genitoriali, fino alla loro separazione, evento che conclude la ricostruzione biografica. A fare da cerniera tra le due modalità, vi sono i documenti iconografici tratti dall'archivio familiare dell'autore:² alla contaminazione tra generi letterari, dunque, si aggiunge la natura di iconotesto del libro.

Molto si è discusso se si tratti di un romanzo di autofinzione. Pur non soffermandosi sullo statuto e l'etichetta di quest'opera, bisogna notare preliminarmente che vi sono differenze sostanziali tra l'*autofiction* e *Leggenda privata*: se la definizione di *autofiction* è «componimento in prosa di varia lunghezza in cui un autore scrive quella che in apparenza è la propria autobiografia, ma nel contempo fa capire attraverso strategie paratestuali e testuali che la materia della storia che si racconta è da interpretarsi come falsa, cioè non corrispondente alla realtà dei fatti avvenuti e non credibile come resoconto testimoniale»,³ *Leggenda privata* sembra piuttosto polarizzare l'ambito di pertinenza della finzione (attraverso il soprannaturale) e quello della verità fattuale

¹ CARLO MAZZA GALANTI (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazione con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, Roma 2019, p. 62.

² «Nel caso delle immagini presenti nell'autobiografico *Leggenda privata* si può parlare di foto veridittive (che si vogliono assumere come un discorso vero, per di più desunte da un archivio personale) o comunque poste a fondamento di un discorso ricostitutivo di vicende personali, logica che purtuttavia s'incrinerà in più punti» (ANDREA SANTURBANO, *Tra infanzia e leggenda, dal privato al letterario*, in RICCARDO DONATI, ANDREA GIALLORETO, FABIO PIERANGELI [a cura di], *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, E-book, Studium, Roma 2022). Sulla forma iconotestuale di *Leggenda privata*, vd. FEDERICA PICH, *Fotografia e ultracorpi: "Leggenda privata" di Michele Mari*, «Arabeschi», 10, 2017, pp. 165-184; ROBERTA COGLITORE, *Soglie narrative e fotografiche in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «CoSMo», 13, 2018, pp. 331-346; ANDREA CORTELLESA, *Iconologia del demone. Michele Mari a parole e per immagini*, in RICCARDO DONATI, ANDREA GIALLORETO, FABIO PIERANGELI (a cura di), *La letteratura è ossessione*, cit.

³ LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014, p. 10. Sulla relazione tra *autofiction* e *Leggenda privata*, vd. ROBERTA

(certificato dai documenti d'archivio). Le due modalità possono intersecarsi, ma il lettore resta disposto, da un lato, a dare credito alla ricostruzione biografica, dall'altro, a percepire la cornice soprannaturale come metafora di forze inconscie o allegorie di senso (ad esempio, la conclusiva apparizione femminile).

Nei prossimi paragrafi, mi soffermerò proprio sull'interrelazione tra i due piani, in particolare sulle modalità con cui il soprannaturale della cornice agisce sulla ricostruzione autobiografica. La cornice, oltre a creare l'*occasione* finzionale della narrazione, contiene – a mio giudizio – anche la chiave di lettura dei rapporti familiari descritti nel racconto biografico vero e proprio. I dispositivi fantastici evocati mettono in atto procedimenti di de-familiarizzazione, come spesso accade nella narrativa di Mari.⁴ Grazie al ricorso a figure e tipologie narrative del grottesco e dell'horror, la cornice getta un'ombra che tinge l'atmosfera della famiglia Mari, fino ad agire sulla raffigurazione dei personaggi centrali della narrazione. L'*incipit* del romanzo impone, sin da subito, i due piani, mettendoli in comunicazione:

L'Accademia mi ha convocato nella Sala del Camino, alla mezzanotte di ieri. C'erano tutti, credo, ma era troppo buio per vederli. Ha parlato solo Quello che Gorgoglia, e come temevo ha nuovamente sollecitato la mia autobiografia. Secondo loro sono così ambiguo e contorto che prima di decidere devono sapere qual è la mia ultima menzogna: «isshgioman'zo con chui ti chonshgedi», ha aggiunto Quello che Biascica. *Prima di decidere*. Il bello è che solo una settimana prima mi era stata chiesta la stessa cosa dall'altra Accademia, quella dei Ciechi della Cantina: quando ho domandato al loro emissario come avrebbero potuto leggerla, mi ha detto che hanno già chi gliela leggerà ad alta voce, e che dovrei sapere di chi si tratta. In realtà lo ignoro, ma qualcosa dev'essere trapelato: Quello che Gorgoglia ha infatti precisato che la mia autobiografia dovrà essere diversa da quella che eventualmente sto già preparando. Mi è stato concesso solo di ripetere l'esordio, come cosa conclamata e ampiamente vulgata: essere io nato da un amplesso abominevole.⁵

Viene delineata l'esistenza di due accademie di mostri, che pretendono dalla voce narrante una narrazione ultimativa: un romanzo autobiografico. Sin da subito, la *mostruosità* della cornice è messa in contatto con la narrazione autobiografica attraverso l'atto di nascita del soggetto, frutto di «un amplesso abominevole». Amplesso che rende mostruoso non il protagonista in sé, ma il rapporto che egli intrattiene con sé stesso: «Non però mostro, fui: sibbene mostruoso fu il rapporto che fin dall'inizio intrattenni con me,

COGLITORE, *Strategie autofinzionali in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «Between», IX, 18, novembre 2019 <www.betweenjournal.it> (u. c. 10/11/2023).

⁴ «La scrittura narrativa di Michele Mari suscita smarrimenti, improvvise defamiliarizzazioni, lì proprio dove cova la più incandescente (e formalizzata) brace di *privatizza* di cui è capace un'arte vivente della parola» (TOMMASO POMILIO, *Angeli, demoni, nani. Nelle visioni degli hardware di Mari*, in RICCARDO DONATI, ANDREA GIALLORETO, FABIO PIERANGELI [a cura di], *La letteratura è ossessione*, cit.).

⁵ MICHELE MARI, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017, p. 3 (corsivo originale).

mecomé metepsismo».⁶ In questa sottile differenza, mi pare venga tracciata una linea di demarcazione: alla mostruosità *de facto* delle Accademie, collocata nel presente e fulcro della cornice, si associa una mostruosità metaforica riguardante l'infanzia del bambino. Lungo il prosieguo del romanzo, la linea sarà mobile e il sospetto che alcuni personaggi della narrazione autobiografica siano davvero mostruosi si fa più acuto in alcuni frangenti; ma resta un sospetto, e gli eventi soprannaturali veri e propri saranno perlopiù collocati nella cornice e nel presente. Quando cornice e narrazione entrano in contatto destabilizzando questa divisione, vedremo che ci troviamo di fronte a momenti apicali.

Ma, al di là dei generi di riferimento, di che soprannaturale si tratta, dal punto di vista teorico? Possiamo fare ricorso alla classificazione fornita da Francesco Orlando in *Il soprannaturale letterario*,⁷ nel quale lo studioso distingue diverse tipologie di soprannaturale in base al grado di credibilità che il lettore è disposto a concedere agli eventi straordinari di un'opera letteraria. Come già individuato da Valentina Sturli, in *Leggenda privata* Mari si muoverebbe soprattutto nel campo del *soprannaturale d'imposizione*, tipicamente moderno, che «inserisce in un quotidiano per tutto il resto perfettamente realistico un elemento straordinario dirompente, da leggere in chiave di rinvio figurale».⁸ È lo stesso Orlando a proporre come modello di *soprannaturale di imposizione* la *Verwandlung* di Kafka, mettendo in evidenza come «il recupero riguarda il credito e la forza passata [del soprannaturale], non la ripresa di tradizioni e codici antichi: il soprannaturale letteralmente s'impone e se la trasformazione di Gregor Samsa chiede di essere creduta, nessuna tradizione e nessun codice ne giustificano l'esistenza».⁹ Altra caratteristica del soprannaturale di imposizione, specificamente novecentesca, è la stretta relazione tra prodigio e quotidiano: «il quotidiano diventa consustanziale al prodigioso», senza porre

⁶ Ivi, p. 4.

⁷ FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Torino 2017. Per una prima descrizione delle diverse tipologie, si vedano le pp. 89-119.

⁸ VALENTINA STURLI, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in "Leggenda privata" di Michele Mari*, in MARCO MALVESTIO, EAD. (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Mimesis, Milano-Udine 2019, p. 96. Di seguito, la breve sintesi proposta da Sturli delle diverse tipologie di soprannaturale formulate da Orlando: «Il soprannaturale di tradizione – come in *Hänsel e Gretel* dei fratelli Grimm – è quello in cui il credito all'evento straordinario è massimo, ed esso viene affermato come perfettamente credibile all'interno del testo; nel soprannaturale di incertezza l'evento è esposto al dubbio e alla critica, come nel caso dei *Mysteries of Udolpho* di Radcliffe; in quello di indulgenza, come accade nei *Contes* di Perrault, si finge di accettarne tutta la validità, ma in realtà si gioca con esso a una benevola regressione; nel soprannaturale di derisione, tipico di certi pamphlets illuministi ma anche di un'opera come il *Don Chisciotte* di Cervantes, l'evento straordinario [...] viene chiamato in causa solo per essere sconfessato e deriso. Il soprannaturale di trasposizione proietta in uno spazio lontano e mitico (come nel caso del *Ring* di Wagner o del *Vathek* di Beckford) contenuti, angosce, conflitti niente affatto soprannaturali, e anzi caratteristici di una contemporaneità non ancora del tutto compresa e metabolizzata. Il soprannaturale di imposizione [...] inserisce invece in un quotidiano per tutto il resto perfettamente realistico un elemento straordinario dirompente, da leggere in chiave di rinvio figurale» (ivi, pp. 96-97).

⁹ FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. 117.

il problema dell'esistenza o meno del prodigio, poiché «tutto potrà essere detto al lettore, e spesso tutto in una volta, senza mediazione di sorta».¹⁰

Se ritorniamo all'*incipit* riproposto sopra, ritroviamo le caratteristiche appena descritte: un'imposizione soprannaturale (la convocazione dell'Accademia), senza alcuna giustificazione di codice o tradizione, immersa in una ambientazione quotidiana (la casa del protagonista stesso). Ora, proprio il carattere di prodigioso quotidiano, ci permette di associare l'utilizzo di questa tipologia di soprannaturale (e, in generale, quello di *imposizione*) a una tecnica di straniamento, intesa come procedimento che permette di disinnescare l'automatismo della percezione. Mi rifaccio alla classica formulazione di Šklovskij, che individuava nella possibilità di restituire il già conosciuto come se fosse percepito per la prima volta la specificità propria dello straniamento, al fine di «trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento».¹¹ È ben noto che Šklovskij riconosceva nelle finalità dello straniamento lo scopo dell'arte tutta, e che utilizzava esempi tratti da Tolstoj incentrati soprattutto sullo spostamento del punto di vista. Ciò permette di percepire fenomeni familiari come «fenomeni strani e opachi, svuotandoli di significati che vengono loro generalmente attribuiti»,¹² fino a «scardinare l'idea di immutabilità delle istituzioni umane, laddove la consuetudine o l'ideologia ne faceva qualcosa di ovvio e di scontato, e, di conseguenza, di inscalfibile».¹³ Nel caso di *Leggenda privata*, potremmo dire che a monte vi è un procedimento straniante che permette al narratore di tornare sulla propria biografia da un'altra prospettiva, quella mostruosa: l'innesco stesso della narrazione ci viene presentato come debito verso i mostri, anche quando il soggetto ingaggia un confronto agonico con le Accademie. La cornice diventa allora il dispositivo cardinale che permette una narrazione *sub specie monstrorum*, e l'istituzione familiare viene messa radicalmente in discussione.

Nei prossimi paragrafi concentrerò l'attenzione su tre elementi che si pongono come dispositivi stranianti: i mostri stessi della cornice, la casa, la figura materna. Ad ognuno di questi elementi è collegata una sfera temporale tra presente e passato. L'analisi, dunque, verterà su questi aspetti specifici del romanzo, che non esauriscono la complessità dell'opera: basti pensare alla *facies* iconotestuale, cui pure già sono stati dedicati studi interessanti. Tuttavia, sono convinto che le strategie stranianti, applicate al contesto familiare, rappresentino uno degli aspetti più inquietanti e, dunque, attraenti di *Leggenda privata*.

¹⁰ Ivi, p. 118.

¹¹ VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, p. 83 (ed. or. 1965).

¹² CARLO GINZBURG, *Straniamento*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 20.

¹³ RAISSA RASKINA, *L'estraneità del familiare: "Grotesk", "Ostranenie", perturbante*, «Ricerche slavistiche», XII, 58, 2014, p. 326.

2. I MOSTRI E LA CASA

Nel gran collettore di ossessioni letterarie di Michele Mari (*I demoni e la pasta sfoglia*), non poche pagine sono dedicate ai mostri. La sezione *Atavismo come destino* si apre con uno scritto dedicato a Mary Shelley e al suo *Frankenstein*. Qui, Mari descrive l'utilizzo del soprannaturale, sgombrando il campo da una facile associazione tra fantastico e gotico, e riconducendo l'opera di Shelley a una matrice settecentesca, piuttosto che romantica. Non sarebbero l'inquietudine dell'attesa e del dubbio, e quindi l'ignoto e l'irrazionale, a coinvolgere il lettore di *Frankenstein*, quanto un colloquio della ragione con sé stessa «sull'antico e scabroso tema dei propri limiti». ¹⁴ La novità del romanzo starebbe, infatti, «nello spostamento del punto di vista», non più quello dell'empio creatore, ma quello della sua creazione: «il mostro assume a nobiltà letteraria, parla, legge [...], ci offre la sua versione del mondo e la sua autobiografia». ¹⁵ A ciò si aggiunge la volontà di Mary Shelley di fare ricorso a una figura mostruosa che agevola l'immedesimazione del lettore:

Un mostro simpatico e dolente comporta evidenti vantaggi, siano l'agevolazione del meccanismo immedesimativo nel lettore o la possibilità di giocare argutamente all'interno della convenzione rinnovandola nel segno dello scavo psicologico: la risorsa principale di tale scelta, tuttavia, sembra essere costituita dall'effetto di straniamento che “il punto di vista del mostro”, secondo un titolo di Rugarli, inevitabilmente produce. ¹⁶

In *Leggenda privata* i mostri assurgono a oggettivizzazioni di forze psichiche che osservano e pungolano il protagonista a livello della cornice. Il loro tempo è quello del presente e la loro esistenza nel passato è presupposta e immaginata, ma mai dimostrata. Come detto, a loro si deve l'occasione stessa del romanzo autobiografico: in questo modo Mari crea una netta separazione tra il presente soprannaturale e il passato orrorifico dell'infanzia, ma non soprannaturale. È la stessa voce narrante a sottolineare questa separazione e a rimproverare i mostri stessi:

Ho dovuto fare tutto da solo per tutta la vita, vi ho dovuto *supporre*, fingendo che i miei monologhi fossero dialoghi: e adesso che vi ho consegnato alla forma e vi ho reso storia, adesso vi fate vivi e volete incominciare a giocare. Per questo siete orrendi, non perché siete veri, ma perché siete veri *tardi*. E io nacqui sempre d'inverno. ¹⁷

¹⁴ MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, III ed. accresciuta, il Saggiatore, Milano 2017, p. 413 (ed. or. Quiritta, Roma 2004). Sul Settecento di Michele Mari, vd. RICCARDO DONATI, *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 213-231.

¹⁵ MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 214.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ MICHELE MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 33.

Nel passato, il personaggio Michele presupponeva i mostri: si avventurava nei luoghi oscuri per intrattenere rapporti con figure paurose immaginarie. Nel presente, queste figure si presentano realmente, ed esigono dal protagonista ciò che li ha resi in qualche modo *veri*: la scrittura. Mi pare che si possa mettere in contatto questo passo con quanto detto dall'autore su *Frankenstein*: "il punto di vista del mostro", lo spostamento di prospettiva, viene attuato grazie all'evocazione dei mostri, che si presentano come rimozioni che riemergono e prendono forma. L'allusione alla nascita invernale, poi, è in relazione con l'«abominevole amplesso» che sta a monte del parto mostruoso. Ecco, allora, che il cambio di punto di vista non è affidato alla presa diretta della parola da parte di una creatura mostruosa soprannaturale, ma avviene grazie a una strategia obliqua e ugualmente straniante; questo permette, da un lato, di salvaguardare il credito che il lettore concede alla narrazione autobiografica, dall'altro, di garantire che questa stessa narrazione avvenga dal "punto di vista del mostro".

Le due sfere, tuttavia, resterebbero separate se non intervenisse un terzo fattore a metterle in comunicazione. I mostri e la voce narrante interagiscono in un luogo specifico: la casa di Nasca, situata sulla costa lombarda del lago Maggiore e residenza familiare extraurbana. «Teatro di numerose narrazioni lunghe e brevi dell'autore», la casa rivendica un posto di primo piano «oltre che nella sua vita, nella sua bibliografia». ¹⁸ La dimora, allora, diventa l'elemento mediatore tra i tempi: passato e presente possono sovrapporsi grazie allo spazio specifico della casa; il protagonista e i mostri possono interagire perché abitanti della casa stessa. La dimora, dunque, diventa macchina narrativa che permette la reversibilità del tempo, sicché il lettore viene collocato di fronte a una «totale specularità, fuori dalla morsa del tempo, tra scatola abitativa e scatola cranica». ¹⁹ Non a caso, in uno degli incontri tra protagonista e mostri, si fa esplicito riferimento alla relazione tra tempo, casa e creature in funzione della narrazione: «Sono stato appena visitato da Quello che Biascica: "Tohrna hqua", ha detto: "Dehvi stahre di hqua". Immagino intendesse la casa: così, lo accontento, mi muovo lungo l'asse diacronico ma sto sempre qui, in questa casa e nel suo giardino». ²⁰

I mostri, infatti, usano la casa per sollecitare continuamente il protagonista. Ne conoscono gli spazi più intimi, mettono alla prova la voce narrante con sollecitazioni inquietanti correlate al suo passato, sono il prodotto della storia raccontata che abita ora la dimora. Non solo, la relazione tra casa e mostri è così stringente da permettere una suddivisione dei mostri stessi in base allo spazio che occupano: *Quelli di Sopra*, l'Accademia della prima convocazione, che si distribuisce nei piani alti, e *Quelli di Sotto*, i Ciechi, che abitano la Cantina. Non a caso, i paragrafi in cui è suddivisa la narrazione, delimitati

¹⁸ Ivi, p. 9.

¹⁹ RICCARDO DONATI, *I veleni delle coscienze*, cit., p. 228.

²⁰ MICHELE MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 142.

dal simbolo che indica una lacuna ([...]), frequentemente iniziano con la descrizione di un'azione dei mostri, che dà avvio alla narrazione del passato. Ecco un esempio:

È notte. Un'ora fa sono salito sulla torretta per contemplare l'idillio leopardiano del cielo stellato, e proprio nel momento di massimo scioglimento ho sentito alle mie spalle la voce del Mucògeno. Era appollaiato sulle tegole, già bene imbrattate delle sue immonde secrezioni. Mi ha dato un ordine: «Dicci dei tic», ha detto.

Da bambino, e poi ancora da ragazzo per molto tempo, sono stato un campionario di tic e manie...²¹

Tirando le fila del discorso intorno al dispositivo straniante che si innesta nella cornice, possiamo così schematizzare gli elementi che vi partecipano: forze psichiche rimosse riergono dal passato e costringono il soggetto a narrarlo sotto nuova luce, quella del racconto mostruoso. Ciò è possibile perché garanzia del contatto tra passato e presente è la dimora che spazializza la memoria, i traumi e le loro conseguenze che hanno formato il soggetto (e oggetto) della narrazione. Con le parole che lo stesso Mari dedica al tema (o meglio *forma*) della casa nella narrativa di Landolfi, possiamo dire che la casa di Nasca diventa «perfetta casa diacronica [...] in cui l'energia del passato si è plasticamente reificata».²² In questo modo, la storia familiare diventa reminiscenza conoscitiva di cose, persone, eventi; i mostri stessi, alla fine del romanzo, si dimostreranno essere più aiutanti che antagonisti: il nome misterioso pronunciato dagli esseri abominevoli (*gheri*), non allude infatti al terzo nome segreto del protagonista (come sospetta la voce narrante), ma in realtà fa riferimento al nome (Margherita) della ragazza, cameriera della locanda del paese, di cui era feticisticamente innamorato il piccolo Michele, e che si rivelerà essere alter-ego dell'autore: la sua apparizione finale, nella dimora tanto opposta quanto simile a quella dei Mari, rappresenta una forma di pacificazione col proprio passato e la conclusione dell'autobiografia.

3. LA MADRE E GLI ULTRACORPI

Ci sono luoghi del romanzo in cui un sospetto di soprannaturale invade il passato. In questi casi, lo straniamento sconfinava nel perturbante, «quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare».²³ Si annida qui uno degli elementi più inquietanti del romanzo, se non forse il motore spaventoso che muove la narrazione: quando l'estremamente familiare si rovescia nel suo opposto, e appare sotto le sembianze dell'estraneo. È noto che Freud nel saggio dedicato al perturbante

²¹ Ivi, p. 142.

²² MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 205.

²³ SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, a cura di Cesare Musatti, Theoria, Roma-Napoli 1993, p. 14 (ed. or. 1919). Sul perturbante vd. anche GIANCARLO ALFANO, STEFANO COLANGELO, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018, pp. 155-170.

(*Unheimlich*) aveva messo in relazione, secondo l'interpretazione di Schelling della parola, la sfera della familiarità e quella della segretezza, sicché perturbante risulta tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato.

Tra i casi esposti da Freud che suscitano il sentimento del perturbante, vi è la figura del doppio, figura decisiva della narrativa di Mari sin dai suoi esordi. In *Leggenda privata*, questa immagine si proietta soprattutto sulla figura materna. Se il padre, Enzo Mari, celebre designer, si impone come l'istanza castrante della legge («all'intersezione tra Mosè con John Huston»),²⁴ che suscita nel piccolo Michele un sentimento di «ammirato terrore», la madre Gabriela (detta Iela), disegnatrice, suscita nel figlio un «sinistro sospetto». Ecco la prima presentazione della figura materna, che vale la pena citare distesamente:

Quando ancora non so cosa voglio farne, del fantasma di mia madre, limitandomi per ora a museificarne le stanze, stanze senza più vita e senza più male ridotte a *étalage* di bellurie, così adesso è quella, mia madre, un precipitato di stilemi, una grazia che molto tempo fa fu persona.

Altrimenti è la sua bocca spalancata, l'urlo strozzato-fischiante ad avvertir tutti gli altri ultracorpi, è così che la sogno, prima apparentemente normale e subito dopo, appena mi avvicino, l'urlo tremendo. Quand'ero piccolo, invece, il suo modo di rivelarsi ultracorpo era un altro: il sorriso. Io ero già a letto, al buio, studiando come un geometra le sottili rime luminose che definivano la porta malchiusa; poi la porta si apriva stendendo fra quelle linee un'estensione di luce giallastra, dentro la quale si stagliava la sagoma scura di lei, che lì si fermava in silenzio senza accennare all'introito, come sol le premesse accertarsi della mia incoscienza. Attimi interminabili passavano, finché non reggendo alla tensione mi palesavo per sveglio, «Mamma?» chiedendo: lei allora anziché avanzare arretrava tirandosi dietro la porta nel mentre blandivami con qualche espressione scontata, ed esibendo nella luce del corridoio, un attimo prima di richiuder la porta, il suo sorriso migliore, un sorriso che di giorno non le vedevo mai, sicché era per me sillogistico trattarsi di simulazione, e chi poteva simulare se non gli ultracorpi?²⁵

L'immagine degli ultracorpi è prelevata dall'immaginario cinematografico, in particolare dal celebre film *The Body Snatcher* di Don Siegel del 1956. Lo stesso autore ci fornisce un'indicazione preziosa: «l'errore popolare designa per ultracorpi gli invasori abusivi, ma pare più corretto riferire il termine alla persona occupata».²⁶ Innestatosi nella psiche del bimbo il sospetto della madre-ultracorpo, lungo la ricostruzione del passato il sospetto si riversa su altri personaggi, fino a proiettarsi sul protagonista stesso: «Forse che quando sono Gheri sono anch'io un ultracorpo?». L'idea ultracorporale diventa il

²⁴ MICHELE MARI, *Leggenda privata*, cit., p. 10.

²⁵ Ivi, pp. 13-14.

²⁶ *Ibidem*.

correlativo di una discesa depressiva che caratterizza l'evoluzione del personaggio materno: «Solo talento e intelligenza, ma talmente autodistruttiva da diventare l'ultracorpo di se stessa, una perfetta macchina di dolore».²⁷

Identificata attraverso l'utilizzo della maiuscola, la Madre si fa depositaria di verità celate che, riaffiorate, turbano profondamente il protagonista, come ad esempio i numerosi aborti che precedono la nascita di Michele e che vanno a formare una schiera di fratelli e sorelle mai vissuti:

Favoleggiava, mia madre, di un numero impressionante di aborti. Un giorno me ne specificò il numero: diciannove. Come che sia, anche applicando una tara, ho un bel po' di fratelli pre-morti che mi svolazzano attorno come falene. Anche loro [...] potrebbero tornare ad esiger qualcosa da me. Anche mia madre, o chi ne ha fatto le veci (*mamma?*). In effetti non sono mai riuscito a stabilire con precisione quando mia madre ha smesso di essere lei: probabilmente fra il 1966 e il 1967.²⁸

Quest'ultima nota temporale, in realtà, è strettamente collegata con la parte conclusiva del romanzo. Infatti, prima del paragrafo finale dedicato a Margherita, scopriremo che Enzo e Iela nel 1965 si sono separati. Se il libro si era aperto con la rievocazione dell'«abominevole amplesso», la conclusione è dedicata alla fine del rapporto mostruoso. Tuttavia, lo statuto perturbante della Madre-ultracorpo si fa figura, potremmo dire, dei meccanismi profondi del rapporto tra mostri e narrazione, e del romanzo stesso. Lo slittamento dalla cornice alla narrazione autobiografica, dagli abominevoli mostri al sinistro sospetto degli ultracorpi, procede come uno scivolamento da procedimenti stranianti a logiche perturbanti, che consistono «nella ripetizione, o ritorno, di qualcosa che si è sempre saputo senza però poterlo sapere legittimamente».²⁹ I dispositivi di straniamento e la logica del perturbante, ognuno afferente a livelli diversi della narrazione, si pongono allora come de-familiarizzazioni dell'istituto che per eccellenza si crede di conoscere: la famiglia.

BIBLIOGRAFIA

GIANCARLO ALFANO, STEFANO COLANGELO, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018.

ROBERTA COGLITORE, *Soglie narrative e fotografiche in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «CoSMo», 13, 2018, pp. 331-346.

EAD., *Strategie autofinzionali in "Leggenda privata" di Michele Mari*, «Between», IX, 18, novembre 2019 <www.betweenjournal.it> (u. c. 10.11.2023).

²⁷ Ivi, p. 47.

²⁸ Ivi, p. 48.

²⁹ GIANCARLO ALFANO, STEFANO COLANGELO, *Il testo del desiderio*, cit., p. 162.

- RICCARDO DONATI, *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei Lumi*, Bulzoni, Roma 2010.
- ID., ANDREA GIALLORETO, FABIO PIERANGELI (a cura di), *La letteratura è ossessione. Tredici voci per Michele Mari*, E-book, Studium, Roma 2022.
- SIGMUND FREUD, *Il perturbante*, a cura di Cesare Musatti, Theoria, Roma-Napoli 1993 (ed. or. 1919).
- CARLO GINZBURG, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.
- LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.
- MICHELE MARI, *I demoni e la pasta sfoglia*, III ed. accresciuta, il Saggiatore, Milano 2017 (ed. or. Quiritta, Roma 2004).
- ID., *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017.
- CARLO MAZZA GALANTI (a cura di), *Scuola di demoni. Conversazione con Michele Mari e Walter Siti*, minimum fax, Roma 2019.
- FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Torino 2017.
- FEDERICA PICH, *Fotografia e ultracorpi: "Leggenda privata" di Michele Mari*, «Arabeschi», 10, 2017, pp. 165-184.
- RAISSA RASKINA, *L'estraneità del familiare: "Grotesk", "Ostranenie", perturbante*, «Ricerche slavistiche», XII, 58, 2014, pp. 323-340.
- VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in TZVETAN TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino 1968, pp. 73-94 (ed. or. 1965).
- VALENTINA STURLI, *Mostri, feticci, letteratura e infanzia: il soprannaturale e le sue forme in "Leggenda privata" di Michele Mari*, in MARCO MALVESTIO, EAD. (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror all'inizio del nuovo millennio*, Mimesis, Milano-Udine 2019, pp. 85-102.



Share alike 4.0 International License

VERSO LIBERO, PROSA MUSICALE E CRITICA DELLA CULTURA
LETTURA DELL'AFORISMA 142 DEI *MINIMA MORALIA*

Elisabetta Mengaldo

Università degli Studi di Padova
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8102-6787>

ABSTRACT IT

Il saggio prende in esame l'aforisma 142 (*Ed il canto tedesco vi si adegua*) dei *Minima Moralia* di Theodor W. Adorno, testo di difficile decifrazione non solo per la sua contorta sintassi, ma anche per via dei molti e spesso impliciti riferimenti culturali di cui è costellato. In questa densa miniatura, Adorno fa interagire storia letteraria e musicale, paragonando la storia del verso libero con quella della prosa musicale e giungendo alla conclusione che la moderna prosa «accuratamente lavorata», e quindi affine al verso libero, sorge nel tentativo di conciliare il fascino metafisico e sacrale del verso con la secolarizzazione del linguaggio, cercando dunque di non ricadere nel 'mito', ma al contempo di salvare il linguaggio moderno dalla standardizzazione e mercificazione.

PAROLE CHIAVE

Theodor W. Adorno; Verso libero; Prosa musicale; Friedrich Hölderlin; Arnold Schönberg; Walter Benjamin.

TITLE

Free verse, musical prose and cultural criticism. A close reading of the aphorism 142 from *Minima Moralia*.

ABSTRACT ENG

The essay examines aphorism 142 (*German song accords with this*) from Theodor W. Adorno's *Minima Moralia*. This text is difficult to decipher not only because of its intricate syntax, but also because of the many and often implicit cultural references that punctuate it. In this dense miniature, Adorno makes history of literature and history of music interact, comparing free verse poetry with musical prose and coming to the conclusion that modern 'carefully elaborated' prose – akin to free verse – arises in an attempt to reconcile the metaphysical and sacred charm of verse with the secularisation of language, thus attempting not to fall back into 'myth', but at the same time to save modern language from standardisation and commodification.

KEYWORDS

Theodor W. Adorno; Free verse; Musical prose; Friedrich Hölderlin; Arnold Schönberg; Walter Benjamin.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Elisabetta Mengaldo insegna Letteratura tedesca all'Università di Padova. Dopo un dottorato in cotutela (Siena e Hildesheim), ha lavorato presso la Freie Universität di Berlino e presso gli atenei di Greifswald e Hannover. Si è occupata di lirica tedesca del Novecento (*L'ultimo oro di stelle cadute. Strutture e genesi testuale della lirica di Trakl*, Pacini 2009), di interazione tra scienza e letteratura nel Settecento tedesco (*Zwischen Naturlehre und Rhetorik. Kleine Formen des Wissens in Lichtenbergs Sudelbüchern*, Wallstein 2021) e di retorica e poetica di testi filosofici (Nietzsche, Marx, Adorno). È attualmente in corso di stampa *Retorica e polemica nel Capitale di Marx*.

Elisabetta Mengaldo, *Verso libero, prosa musicale e critica della cultura. Lettura dell'aforisma 142 dei "Minima Moralia"*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 176-188.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22167>

Il testo su cui verteranno le prossime pagine¹ è tratto dalla terza parte dei *Minima Moralia. Meditazioni della² vita offesa* (*Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*) di Theodor W. Adorno. Questa raccolta saggistico-aforistica, pubblicata nel 1951 per l'editore Suhrkamp, ha notoriamente goduto di grande fortuna soprattutto in Italia, non da ultimo per merito della magistrale traduzione di Renato Solmi e della sua intelligente introduzione alla prima edizione Einaudi (1954). Questa, tuttavia, non era integrale, e anche il testo 142 era stato omissso dalla selezione operata da Solmi; nell'ambito della vivace ricezione italiana dell'opera esso è dunque rimasto, come altri, in ombra. Solo nella successiva edizione del 1979, a cura di Leonardo Ceppa, sono stati accolti gli aforismi mancanti, sempre tradotti da Solmi.

Della «triste scienza» di cui parla Adorno nella dedica a Max Horkheimer – rovesciando la *Gaia scienza* nietzscheana – Adorno vuole presentare all'amico «alcune briciole». ³ Nei *Minima Moralia* il piccolo si rivela essere allo stesso tempo elemento strutturale e programmatico, diagnosi e terapia delle malattie moderne. Infatti, se da un lato il dettaglio effimero apre all'osservatore degli scorci di verità preclusi a studi sociologici a tutto tondo, d'altra parte solo nei piccoli dettagli dell'esperienza individuale è possibile ravvisare ancora delle tracce di soggettività in tempi che per Adorno sono inesorabilmente iscritti nel segno della decadenza del soggetto: «Nell'epoca del suo disfacimento, l'esperienza che l'individuo ha di sé e di ciò che gli accade contribuisce di nuovo ad una conoscenza a cui esso, viceversa, era di ostacolo finché si presentava – intatto e positivo – come la categoria dominante». ⁴ Proprio in virtù del suo carattere provvisorio ed “euristico”, il genere saggistico-aforistico viene rivendicato a più riprese come l'unico in grado di rispondere a tali esigenze filosofiche, perché opposto sin da Nietzsche all'idea soprattutto hegeliana di sistema filosofico chiuso, teleologico e tendente sempre alla comprensione di una «totalità armonica» ⁵ oggi scomparsa. Adorno ribadisce questo punto nella prefazione, pur riconoscendo il proprio debito nei confronti della dialettica hegeliana (passata per il filtro del marxismo), metodo imprescindibile per il pensiero e

¹ Il presente saggio costituisce una traduzione fortemente rielaborata della seconda parte di un mio testo uscito in tedesco: Elisabetta Mengaldo, «Zuflucht vor der Totale». *Dialektik und Konstellationen in zwei Texten der "Minima Moralia"*, in NICOLAS BERG, DIETER BURDORF (hrsg.), *Textgelehrte. Literaturwissenschaft und literarisches Wissen im Umkreis der Kritischen Theorie*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 2014, pp. 195-213.

² La preposizione *di* invece che *da* non solo introduce un'ambiguità sintattica – non presente nell'originale – tra genitivo soggettivo e oggettivo, ma soprattutto non rende a mio avviso l'incisività contenuta nel complemento di provenienza, e non di semplice specificazione, dell'originale tedesco (*aus*): sarebbe pertanto preferibile tradurre “dalla vita offesa” anziché “della vita offesa”.

³ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Dedica*, in ID., *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa* (1951), trad. italiana di Renato Solmi, introduzione e nota all'edizione 1994 di Leonardo Ceppa, Einaudi, Torino 1994 (ed. or. italiana ivi, 1954), p. 3. Da ora in poi citato come MM seguito dal numero di aforisma (a parte le citazioni dalla *Dedica*) e dalla pagina.

⁴ MM, p. 7.

⁵ MM, p. 5.

la scrittura adorniani. D'altra parte, già nella sua prolusione *Die Aktualität der Philosophie* (1931), Adorno aveva affermato perentoriamente che la filosofia moderna non può più aspirare alla comprensione del tutto, ma proporre interpretazioni valide solo come «composizione del minuscolo» («Zusammenstellung des Kleinsten») e tramite la «costruzione di figure e immagini a partire da elementi isolati della realtà». ⁶ I *Minima Moralia* costituiscono il tentativo più incisivo di realizzare quella poetica della scrittura provvisoria, frammentaria e non sistematica teorizzata negli stessi anni in un testo programmatico come *Il saggio come forma* (1954). Anch'essa, d'altra parte, si configura come sintomo e reazione allo stesso tempo: da un lato la dispersione testuale in tante piccole osservazioni riflette la frantumazione cui è esposta la vita dell'individuo nella società moderna. D'altro canto, per la medesima ragione la scrittura frammentaria diviene l'unica in grado di gettare uno sguardo non sbrigativo a tutte quelle forme di soggettività che rischiano di venire fagocitate dall'«unanimità totalitaria». ⁷

Dell'aforisma 142, sicuramente uno dei più sibillini dei *Minima Moralia*, si fornisce qui di seguito l'originale tedesco seguito dalla traduzione:

Dem folgt deutscher Gesang. – Den freien Vers haben Künstler wie George als Missform, als Zwitter von gebundener Rede und Prosa verworfen. Sie werden darin von Goethe und von Hölderlins späten Hymnen widerlegt. Ihr technischer Blick nimmt den freien Vers hin, wie er sich gibt. Sie machen sich taub gegen die Geschichte, die seinen Ausdruck prägt. Nur im Zeitalter ihres Verfalls sind die freien Rhythmen nichts als untereinander gesetzte Prosaperioden von gehobenem Ton. Wo der freie Vers als Form eigenen Wesens sich erweist, ist er aus der gebundenen Strophe hervorgegangen, über die Subjektivität hinausdrängt. Er wendet das Pathos des Metrions gegen dessen eigenen Anspruch, strenge Negation des Strengsten, so wie die musikalische Prosa, von der Symmetrie der Achttaktigkeit emanzipiert, sich den unerbittlichen Konstruktionsprinzipien verdankt, die in der Artikulation des tonal Regelmäßigen heranreifen. In den freien Rhythmen werden die Trümmer der kunstvoll-reimlosen antiken Strophen beredt. Fremd ragen diese in die neuen Sprachen hinein und taugen kraft solcher Fremdheit zum Ausdruck dessen, was in Mitteilung sich nicht erschöpft. Aber unrettbar geben sie der Flut der Sprachen nach, in denen sie aufgerichtet waren. Brüchig nur, mitten im Reich der Kommunikation und durch keine Willkür von diesem zu scheiden, bedeuten sie Distanz und Stilisierung, inkognito gleichsam und privilegienlos, bis in solcher Lyrik wie der Trakls die Wellen des Traums über den hilflosen Versen zusammenschlagen. Nicht umsonst war die Epoche der freien Rhythmen die französische Revolution, der Einstand von Menschenwürde und -gleichheit. Aber ist nicht das bewusste Verfahren solcher Verse ähnlich dem Gesetz, welchem Sprache überhaupt in ihrer bewußtlosen Geschichte gehorcht? Ist nicht alle gearbeitete Prosa eigentlich ein System

⁶ THEODOR W. ADORNO, *Die Aktualität der Philosophie* (1931), in ID., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, vol. 1 (*Philosophische Frühschriften*), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, p. 335 (trad. di chi scrive).

⁷ MM, p. 7.

freier Rhythmen, der Versuch, den magischen Bann des Absoluten und die Negation seines Scheins zur Deckung zu bringen, eine Anstrengung des Geistes, die metaphysische Gewalt des Ausdrucks vermöge ihrer eigenen Säkularisierung zu erretten? Wäre dem so, dann fiel ein Strahl von Licht auf die Sisyphuslast, die jeder Prosaschriftsteller auf sich genommen hat, seitdem Entmythologisierung in die Zerstörung von Sprache selber übergegangen ist. Sprachliche Don Quixoterie ward zum Gebot, weil jedes Satzgefüge beiträgt zur Entscheidung darüber, ob die Sprache als solche, zweideutig von Urzeiten her, dem Betrieb verfällt und der geweihten Lüge, die zu diesem gehört, oder ob sie zum heiligen Text sich bereitet, indem sie sich spröde macht gegen das sakrale Element, aus dem sie lebt. Die asketische Abdichtung der Prosa gegen den Vers gilt der Beschwörung des Gesangs.⁸

Ed il canto tedesco vi si adegua. Il verso libero è stato condannato da artisti come Stefan George come una forma degenera, come un ibrido inammissibile di poesia e di prosa. Essi sono confutati, su questo punto, dall'esempio di Goethe e degli ultimi inni di Hölderlin. Il loro sguardo tecnicamente esercitato prende il verso libero così com'è, nella sua apparenza esteriore. Essi non hanno orecchio per la storia, che ne determina l'espressione e ne foggia il valore. È solo nell'epoca della loro decadenza che i ritmi liberi non sono che periodi in prosa di tono elevato separati regolarmente da un a capo. Dove il verso libero si rivela come una forma autonoma a sé stante, si vede che è scaturito dalla strofa rigida da cui la soggettività aspira ad evadere. Esso rivolge l'empito del metro contro il suo proprio assunto, negazione rigorosa dell'estremo rigore, allo stesso modo in cui la prosa musicale, emancipata dalla simmetria dell'ottava, deve la sua esistenza agli inesorabili principî costruttivi che sono maturati nell'articolazione della regolarità tonale. Nei ritmi liberi le rovine delle strofe classiche, costruite con arte e senza rima, riprendono a parlare. Esse affiorano, come qualcosa di estraneo, alla superficie delle nuove lingue e valgono proprio grazie a questa estraneità ad esprimere e significare ciò che non si esaurisce nella comunicazione. Ma è inevitabile che esse siano travolte dalla corrente delle lingue nelle quali sono state innalzate. Solo in nodo parziale e frammentario, in mezzo al regno della comunicazione e senza che sia possibile separarle con alcun arbitrio da esso, esse acquistano un significato di distacco e di stilizzazione, restando, per così dire, in incognito e senza alcun privilegio, finché in una lirica come quella di Trakl le onde del sogno si richiudono sopra i versi impotenti. Non per nulla l'epoca dei versi liberi è stata quella della rivoluzione francese [sic], in cui la dignità e l'eguaglianza umana si sono trovate perfettamente in equilibrio. Ma il procedimento consapevole di questi versi non è forse simile alla legge a cui obbedisce la lingua in generale nella sua storia incosciente? Ogni prosa accuratamente lavorata non è, in fin dei conti, un sistema di ritmi liberi, il tentativo di far combaciare, di far corrispondere esattamente, il fascino magico dell'assoluto e la negazione della sua apparenza, uno sforzo dello spirito per salvare il potere metafisico dell'espressione proprio nell'atto e in virtù della sua secolarizzazione stessa? Se così fosse, un raggio di luce piovrebbe sulla fatica di Sisifo che ogni scrittore in prosa si è assunto da quando la demitizzazione è trapassata nella distruzione della lingua stessa. Il donchisciottismo linguistico è diventato un imperativo ineluttabile, perché

⁸ THEODOR W. ADORNO, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in ID., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, vol. 4, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003 (ed. or. ivi, 1951), pp. 252-253.

la struttura di ogni periodo contribuisce a decidere se la lingua come tale, ambivalente fin dalle origini, è destinata a cadere in balia della routine amministrativa e della menzogna consacrata che ne fa parte, o si prepara al testo sacro, rendendosi inaccessibile e refrattaria all'elemento sacrale di cui vive. L'impermeabilità ascetica della prosa al verso è diretta, in ultima istanza, all'evocazione del canto.⁹

Adorno imposta la sua argomentazione collegando un problema di storia letteraria a uno di musicologia, stabilendo cioè un nesso tra l'allentamento del giogo metrico in poesia (versi liberi e/o ritmi liberi¹⁰) e la dissoluzione dello schema ritmico in musica fino a giungere alla cosiddetta "prosa musicale", libera da simmetrie formali, che negli anni Trenta Arnold Schönberg definì come «una rappresentazione diretta ed esplicita di pensieri senza rattoppi, senza accessori inutili e vuote ripetizioni».¹¹ Ma proprio questo riferimento implicito a Schönberg rafforza il nesso anche storico tra metrica e musica nonostante Adorno non vi si soffermi ulteriormente. Come spesso accade nella prosa aforistico-saggistica, e a maggior ragione in un testo eminentemente colto come i *Minima Moralia*, anche in questo caso gli elementi puramente informativi vengono omessi: il pieno dispiegamento dei contenuti e riferimenti impliciti è delegato alle conoscenze del lettore. Tra questi rientra il titolo, che cita il celeberrimo ultimo verso dell'inno in ritmi liberi *Patmos* di Hölderlin.¹² Per decifrare i titoli dei *Minima Moralia* è per lo più necessaria una conoscenza ulteriore, non esplicitata nel testo ma che si rivela poi fondamentale per comprenderlo correttamente.¹³ In questo caso Adorno rimanda implicitamente a una questione a lui particolarmente cara, elaborata qualche anno più tardi in un saggio che andrà poi a confluire nelle *Note per la letteratura*: Hölderlin è per lui non solo

⁹ MM 142, pp. 268-270.

¹⁰ Non è chiaro se Adorno distingue storicamente i due termini ("ritmi liberi" e "versi liberi"). I cosiddetti "ritmi liberi" sono un fenomeno caratteristico della metrica tedesca tra metà Settecento (sono stati introdotti da Klopstock e usati poi da Goethe e da Hölderlin) e inizio Ottocento. Essi sono sorti dalla progressiva dissoluzione dell'esametro dell'ode pindarica, ma la ricordano mantenendone alcune caratteristiche come il ritmo tendenzialmente dattilico, oltre che il registro alto del genere lirico nel quale vengono adoperati: si tratta quasi sempre di odi o inni. La denominazione "verso libero" è invece moderna e si orienta al *vers libre* del simbolismo francese; nel XX secolo viene impiegata per tutte le poesie che rinunciano a un metro regolare, ma non per forza alla rima (a differenza dei ritmi liberi che non sono mai rimati, proprio come i metri classici). Si veda in proposito HANS-JOST FREY, *Verszerfall*, in ID., OTTO LORENZ, *Kritik des freien Verses*, Lambert Schneider, Heidelberg 1980, pp. 31-42 nonché DIETER BURDORF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Metzler, Stuttgart/Weimar 1997, pp. 121-128.

¹¹ ARNOLD SCHÖNBERG, *Brahms der Fortschrittliche*, in ID., *Stil und Gedanke*, herausgegeben von Frank Schneider, Reclam, Leipzig 1989, p. 118 (trad. di chi scrive). Si tratta del testo di una conferenza tenuta originariamente nel 1933. Sul concetto di prosa musicale cfr. HERMANN DANUSER, *Musikalische Prosa*, in HANS HEINRICH EGGBRECHT (hrsg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Steiner, Stuttgart 1995, pp. 250-269.

¹² FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le poesie*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano 2003, p. 326.

¹³ Sui titoli dei *Minima Moralia* e sulle influenze di Nietzsche e Benjamin nella tecnica di titolare gli aforismi cfr. ELISABETTA MENGALDO, *Zitate und Bilder. Zum Verhältnis von Titel und Text in Th. W. Adornos "Minima Moralia"*, «Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft», 54, 2010, pp. 458-473.

il più grande poeta in ritmi liberi, ma è anche e soprattutto il poeta delle paratassi e delle serie o “costellazioni” di pensieri di benjaminiana memoria, che «evitano la gerarchia logica della sintassi subordinante», dando origine a una «trasformazione del linguaggio in una serialità i cui elementi si allacciano in maniera diversa che nel giudizio». ¹⁴ *Patmos*, in particolare, viene definita come «la più grandiosa struttura paratattica di mano hölderliniana». ¹⁵ Significativo è inoltre che anche nel saggio su Hölderlin la questione metrico-sintattica (pur intesa in senso molto lato) sia messa esplicitamente in rapporto con l'evoluzione dello stile musicale nell'Ottocento tedesco:

Come in musica, la tendenza abbraccia strutture più ampie. Hölderlin conosce forme che, in senso allargato, possono lecitamente chiamarsi in complesso paratattiche. La più nota di esse è *Metà della vita*. In una maniera che rammenta Hegel sono eliminate, come esteriori e inessenziali, mediazioni del tipo volgare, un elemento mediano esterno ai momenti che deve collegare; e ciò accade spesso anche nello stile dell'ultimo Beethoven; [...]

Nel suo secondo quartetto d'archi (op. 10, 1907/1908), considerato comunemente un'opera di passaggio, Schönberg non solo scardina il sistema tonale facendo virare la tonalità iniziale (fa diesis minore) verso l'atonalità, ma scavalca anche i limiti del genere quartetto inserendo, nel terzo e quarto movimento, una voce di soprano. Questa intona versi proprio di quel poeta che all'inizio dell'aforisma 142 di Adorno appare come un nemico del verso libero: Stefan George. ¹⁷ E un anno dopo, in *Das Buch der hängenden Gärten* (op. 15), Schönberg mette nuovamente in musica testi di George in composizioni che costituiscono un caso esemplare di prosa musicale rivolta contro le rigidità metriche dello stesso George: invece di rispettare la prosodia del verso, gli accenti vengono posti secondo la sintassi e il senso generale della lirica, cosicché il metro regolare ne risulta sciolto in una sorta di prosa poetica. ¹⁸

L'intenzione critica di Adorno non mira tuttavia unicamente a rivalutare tali forme “miste” contro il rifiuto di George (e del suo sguardo «tecnicamente esercitato») proprio in virtù della loro condizione ibrida; essa punta piuttosto, come si cercherà di dimostrare,

¹⁴ THEODOR W. ADORNO, *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, in ID., *Note per la letteratura*, trad. di Enrico De Angelis, Einaudi, Torino 1979, pp. 150-151. A ragione Bernhard Böschstein scrive: «In questa miniatura non si cita mai. In *Paratassi*, invece, vengono ripetute parola per parola diverse serie paratattiche provenienti proprio da *Patmos*. La prima osservazione è un suggerimento; solo nel suo dispiegamento diviene del tutto comprensibile» (BERNHARD BÖSCHSTEIN, *Dem folgt deutscher Gesang*, in ANDREAS BERNARD, ULRICH RAULFF [hrsg.], *“Minima Moralia” neu gelesen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003, p. 116, trad. di chi scrive).

¹⁵ ADORNO, *Paratassi*, cit., p. 154.

¹⁶ Ivi, p. 152.

¹⁷ Si tratta delle liriche *Litanei* (“litania”) e *Entrückung* (“estasi”, “rapimento”). Si veda in proposito ARMIN SCHÄFER, *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*, Böhlau, Köln/Wien 2005, pp. 202-206.

¹⁸ Cfr. CALVIN SCOTT, *«Ich löse mich in tönen...»*. *Zur Intermedialität bei Stefan George und der zweiten Wiener Schule*, Frank&Timme, Berlin 2007, p. 105.

a spiegare storicamente tale ibridazione metrica e a legittimarla esteticamente in funzione di una critica militante della cultura. Va anzitutto notato che Adorno intende entrambi i concetti (“ritmi liberi” e “prosa musicale”) in senso dialettico, quando li definisce come «negazione rigorosa dell'estremo rigore» che rivolge «l'empito [*pathos*] del metro contro il suo proprio assunto». Ciò conduce al problema per lui sempre urgente del linguaggio, sospeso tra mito e *logos*, vale a dire tra la funzione originaria, “arcaica”, di mimesis / espressione e quella logica di designazione / comunicazione / giudizio. La questione starà a cuore ad Adorno tutta la vita, diventando uno dei nuclei della tarda *Teoria estetica*:¹⁹ ma già nel laboratorio dei *Minima Moralia* essa viene abbozzata a più riprese e con diverse sfumature, per esempio nei testi *Per la morale del pensiero* (MM 46) e *Morale e stile* (MM 64). Il primo si chiude con un gesto che assurge a figura allegorica: il pensatore moderno deve «essere nello stesso momento nelle cose e al di fuori delle cose; e il gesto del barone di Münchhausen, che si solleva dallo stagno afferrandosi per il codino, diventa lo schema di ogni conoscenza che vuol essere qualcosa di più che constatazione o progetto».²⁰ Il gesto di Münchhausen simboleggia un movimento paradossale che consiste nell'essere contemporaneamente dentro e fuori dalle cose, dunque di usare il linguaggio per criticare il linguaggio stesso. Tali paradossi dialettici sono frequentissimi nei *Minima Moralia*, e non sarà un caso che una delle figure retoriche più appariscenti della prosa di Adorno sia l'ossimoro.²¹ Il dentro-fuori de *Per la morale del pensiero* corrisponde, nell'aforisma 142, alla coppia vicinanza-distanza o familiarità-estraneità condensata nell'immagine delle «rovine» delle strofe classiche che «affiorano» alla superficie del linguaggio moderno per riportare quest'ultimo a una dimensione non puramente comunicativa: la constatazione storico-letteraria – il fatto che i ritmi liberi rappresentino originariamente un “residuo” dei metri classici – si trasforma in un argomento retorico volto ad avvalorare una tesi filosofica sulla natura del linguaggio.

Questa metafora, diffusa in Europa a partire dal XVIII secolo e poi in particolare con il Romanticismo e il suo culto delle rovine, in sé non stupisce. Assume però un valore

¹⁹ In una sezione intitolata *Critica e salvataggio del mito*, Adorno descrive l'atto artistico come un duplice movimento dello spirito: superamento del mito – il terrore soggettivo viene canalizzato nell'opera d'arte tramite il processo di oggettivizzazione – e insieme sua conservazione attraverso il trasferimento sul piano immaginativo. Cfr. THEODOR W. ADORNO, *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 159 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970). Così Adorno spiega il «carattere enigmatico» (*Rätselcharakter*) dell'arte come coesistenza di costruzione intellettuale e immediatezza mimetica.

²⁰ MM 46, p. 78.

²¹ Ecco alcuni esempi: «L'illuminismo non illuminato di Freud porta acqua al mulino dello scetticismo borghese» (MM 37, p. 62); «Ma la menzogna consiste in questo, che un'omosessualità rimossa si presenta come la sola forma approvata dell'eterosessualità» (MM 24, p. 43); «L'immagine della natura indeformata sorge solo nella deformazione, come antitesi a questa» (MM 59, p. 105); «L'intelligenza si trasforma immediatamente in stupidità di fronte al progresso regressivo» (MM 92, p. 166).

più significativo se messa in rapporto con la questione della distanza storica e della moderna estetica della discontinuità. Walter Benjamin l'aveva non a caso adoperata nella *Teoria del dramma barocco* per spiegare la differenza tra simbolo e allegoria, in un sottocapitolo intitolato *Rovina*: «L'allegoria si rivela, così, al di là della bellezza. Le allegorie sono, nel regno dei pensieri, quello che le rovine sono nel regno delle cose»;²² o ancora, molti anni più tardi, in un brano dei *Passages*, in relazione alla propria idea di Baudelaire come paladino dell'allegoria moderna:

Agli occhi dell'allegoria l'esistenza sta sotto il segno della frantumazione e delle macerie, come l'arte. *L'art pour l'art* erige il regno dell'arte al di là dell'esistenza profana. A entrambi è comune la rinuncia all'idea della totalità armonica in cui, secondo la dottrina tanto dell'idealismo tedesco quanto dell'elettismo francese, arte ed esistenza profana si compenetrano a vicenda.²³

Al centro della teoria benjaminiana dell'allegoria, di decisiva importanza per Adorno, sta il problema della distanza. Mentre il simbolo, nella celebre definizione di Goethe, è immediata presenza dell'idea, l'allegoria è sempre rappresentazione; il simbolo esprime nella sua struttura metonimica l'identità di particolare e generale, mentre l'allegoria ne marca la distanza, caratteristica che permette a Benjamin di rivendicare la centralità di questa figura per l'estetica moderna e la sua rinuncia alla «totalità armonica».²⁴ Trent'anni dopo, Adorno non si limiterà a diagnosticare la perdita di tale totalità, ma la eleverà a programma dell'arte d'avanguardia che *deve* perseguire la scissione, la discontinuità e la disarmonia. Come spesso accade in Adorno, anche in questo caso le sue riflessioni estetiche si articolano al confine tra descrittivo e normativo. E, come nel saggio *Paratassi* su Hölderlin, il potenziale critico dell'arte è da ravvisare non tanto nella forza dell'enunciato, quanto nell'innovazione formale. Nella sua cogenza la questione venne scatenata dal noto dibattito su Auschwitz, dalla drastica tesi adorniana per cui scrivere lirica dopo Auschwitz è barbarico e infine – ed è questo che interessa qui – dalla meno nota parziale revisione di questa tesi nel saggio *Impegno* (*Engagement* in originale):

Ma quella sofferenza o, per dirla con Hegel, la coscienza dei bisogni, richiede anche il perdurare dell'arte, che pur proibisce; in nessun'altra sede, praticamente, la sofferenza trova ancora una voce a essa propria, la consolazione che non la tradisca ipso

²² WALTER BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco* (1925), nuova ed. italiana a cura di Alice Barale e Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2018, p. 240 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974).

²³ WALTER BENJAMIN, *I "Passages" di Parigi* (1927-1940), in Id., *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, vol. IX, Einaudi, Torino 2000, p. 357 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982).

²⁴ Sui concetti di allegoria e simbolo in Benjamin cfr. GUIDO BOFFI, *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in VIRGILIO MELCHIORRE (a cura di), *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp. 332-363 nonché WINFRIED MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, pp. 95-178 e BETTINE MENKE, *Sprachfiguren. Name - Allegorie - Bild nach Benjamin*, Fink, München 1991, pp. 161-238.

facto. Gli artisti più significativi della nostra epoca hanno seguito quest'ottica. L'intransigente radicalismo delle loro opere, proprio i momenti proscritti sotto l'accusa di formalismo, dà loro la terribile forza che manca alle ingenue poesie sulle vittime.²⁵

L'orrore dello sterminio vieta la ricerca dell'armonia formale che finirebbe per suggerire una falsa riconciliazione con il mondo dopo le atrocità accadute e dunque, indirettamente, per neutralizzarle. Solo le dissonanze e le rotture formali sono in grado di far intravedere l'utopia negandone insieme la realizzazione nel presente. Il vicolo cieco indica la via di scampo nel momento del fallimento.

Anche nel testo 142 dei *Minima Moralia* è una questione formale a fare da perno a un'analogia argomentazione filosofica: l'idea dell'indecidibilità tra verso e prosa incarnata dal verso libero permette infatti ad Adorno, nella seconda parte, di mettere in rapporto un'ipotesi sul lavoro artistico intenzionale («il procedimento consapevole di questi versi») con una teoria del linguaggio e della cultura («la legge a cui obbedisce la lingua in generale nella sua storia incosciente»). Adorno allarga qui la prospettiva a ogni tipo di prosa «accuratamente lavorata» (*durchgearbeitet*, lett. «elaborata in ogni dettaglio») che ha in comune con i ritmi liberi il tentativo di porre un freno alla prevaricazione del linguaggio secolarizzato e strumentale (questo significa la sua «demitizzazione») per mezzo della forza evocativa ed espressiva, quasi sacrale (così è da leggere «potere metafisico») insita nel linguaggio stesso fin dalle sue origini. Un'impresa chimerica, aggiunge Adorno, degna di Sisifo o di Don Chisciotte, che anela disperatamente a tener viva la sacralità della lingua rendendola «inaccessibile e refrattaria all'elemento sacrale di cui vive». Anche qui ritorna il motivo del movimento contraddittorio, paradossale, dell'indecidibilità tra «di qua» e «di là» presente in altri testi dei *Minima Moralia*.

Questo passo è particolarmente spinoso, ma si può tentare di affrontarlo riportando alla mente alcune celebri pagine del capitolo su Odisseo nella *Dialettica dell'illuminismo*, scritta pochi anni prima. Adorno e Horkheimer collegano il problema dello sviluppo della ragione strumentale e della funzione logica e comunicativa del linguaggio al motivo del canto del cigno della poesia incarnata dalle sirene:

L'epos non dice che cosa accade alle cantatrici dopo che la nave di Odisseo è scomparsa. Ma nella tragedia sarebbe stata certo la loro ultima ora, come per la Sfinge quando Edipo risolve l'indovinello, eseguendo il suo ordine e così rovesciandola. Poiché il diritto delle figure mitiche, che è il diritto del più forte, vive solo dell'ineseguibilità delle loro norme. [...] Dall'incontro felicemente mancato di Odisseo con le Sirene tutti i canti sono feriti, e tutta la musica occidentale soffre dell'assurdità del canto nella civiltà, assurdità che è tuttavia, ad un tempo, l'ispirazione di ogni musica d'arte.

Con la dissoluzione del contratto in seguito alla sua esecuzione letterale muta la posizione storica del linguaggio, che comincia a diventare designazione. [...] Dal

²⁵ THEODOR W. ADORNO, *Impegno* (1962), in ID., *Note per la letteratura*, cit., pp. 102-103.

formalismo dei nomi e dei decreti mitici [...] emerge il nominalismo, il prototipo del pensiero borghese. [...]»²⁶

Incontriamo qui un altro *Leitmotiv* adorniano, quello del superamento nonostante o addirittura *per mezzo* dell'adempimento: Ulisse, eroe già moderno perché tecnicamente attrezzato, inganna e distrugge il mito non ribellandosi direttamente a esso (atteggiamento che porterebbe inesorabilmente al fallimento), bensì riconoscendolo e onorandone l'arcaico potere. L'eroe "borghese" esaudisce il contratto mitico e insieme gli si sottrae attraverso l'astuzia, come il trucco del pensatore che, novello barone di Münchhausen, si "tira fuori" dal pantano del mondo moderno – dunque lo vince con l'osservazione critica – rimanendoci insieme dentro, facendosi per così dire contaminare.

Un movimento simile viene delineato nell'aforisma 142: il pensatore moderno si trova a nuotare nel linguaggio dissacrato della comunicazione e della «routine amministrativa», e a dover insieme tentare incessantemente di tirarsene fuori porgendo ancora ascolto al canto delle sirene – la poesia – perché questo non soccomba del tutto. Deve eseguire per così dire un movimento all'indietro, dalla «menzogna consacrata» (*gerweihete Lüge*) del linguaggio della comunicazione e dell'industria culturale, verso il linguaggio del mito con il suo «elemento sacrale» (*das sakrale Element*) da cui è scaturita la poesia; il movimento contrario di Ulisse, dunque. Non si tratta, tuttavia, di ricadere nel linguaggio del mito, ma piuttosto di operare una «trasformazione della secolarizzazione nella nuova sacralità di una prosa elaborata che trae origine dalla secolarizzazione stessa». ²⁷ Adorno considera sia i rischi di un approccio misticheggiante al linguaggio (caso esemplare è quello di Heidegger che nel decennio successivo ai *Minima Moralia* diverrà uno dei bersagli polemici di Adorno), sia i pericoli insiti nel suo contrario, cioè nel linguaggio moderno, tecnicizzato ed emancipato dal mito: in quanto mezzo della ragione strumentale, finisce infatti esso stesso per ricadere in "mito", cioè in barbarie moderna. Questa la celebre quanto unilaterale tesi della *Dialettica dell'illuminismo* che risuona a più riprese anche nei *Minima Moralia*.

A cosa si riferisce, date queste premesse, alla fine dell'aforisma 142 il «testo sacro» (*heiliger Text*), cui il linguaggio non strumentale dovrebbe anelare pur nella sua resistenza ad abbandonarsi all'elemento sacrale e rituale all'origine della poesia? Il riferimento intertestuale va senz'altro ricercato nuovamente nell'inno *Patmos* di Hölderlin (citato nel titolo dell'aforisma), la cui idea centrale è che la poesia tedesca moderna costituisca un atto ermeneutico e dialogico nei confronti della «ferma lettera» (*der feste Buchstab*)²⁸ del testo sacro della Bibbia, cioè del suo potenziale simbolico più che della

²⁶ THEODOR W. ADORNO, MAX HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2010 (ed. or. *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947).

²⁷ BERNARD BÖSCHENSTEIN, *Dem folgt deutscher Gesang*, cit., p. 116.

²⁸ FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le poesie*, cit., pp. 326-327.

sua veridicità.²⁹ Nel contesto dell’aforisma adorniano, l’anelito al «testo sacro» sta per il tentativo dell’arte moderna di mantenere una prospettiva utopica, di indicare una promessa di redenzione tramite la ricerca di un linguaggio che cammina sul filo del rasoio tra “mito” e “logos”. Nel testo che chiude i *Minima Moralia*, *Per finire (Zum Ende)*, Adorno delinea un simile punto di vista per la filosofia, il cui compito consiste nel cercare di

considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione. [...] Si tratta di stabilire prospettive in cui il mondo si dissesti, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe, come apparirà un giorno, deformato e manchevole, nella luce messianica. Ottenere queste prospettive senza arbitrio e violenza, dal semplice contatto con gli oggetti, questo, e questo soltanto, è il compito del pensiero. [...] presuppone un punto di vista [*Standort*] sottratto, sia pure di un soffio, al cerchio magico dell’esistenza, mentre ogni possibile conoscenza, non soltanto dev’essere prima strappata a ciò che è per riuscire vincolante, ma, appunto per ciò, è colpita dalla stessa deformazione e manchevolezza a cui si propone di sfuggire.³⁰

Un’eco inconfondibile delle tesi di filosofia della storia di Benjamin (soprattutto la dodicesima) si fonde qui con uno dei problemi centrali del pensiero e della scrittura adorniani: il continuo riassetamento del «punto di vista» e la ricerca incessante di un linguaggio adatto. Si noti che l’originale (qui *Standort*, mentre nel già citato *Per la morale del pensiero* si trovava *Standpunkt*) letteralmente non è il “punto di vista”, bensì piuttosto il “punto” (*Punkt*) o “luogo” (*Ort*) in cui si “sta”, cioè “posizione” o “postazione” (*Stand*), e richiama dunque in questa semantica spaziale una costante del pensiero di Adorno che ne determina il carattere aporetico e utopico insieme: il motivo della soglia, del trovarsi a cavallo di un confine, tra dentro e fuori e, nell’aforisma 142, tra canto poetico e prosa secolarizzata. Anche la scrittura filosofica deve rimanere sospesa tra la memoria della sacralità del verso che indica la prospettiva utopica della salvezza e la disinvoltura della prosa che pur non si sventa al linguaggio consunto e falso dell’industria culturale.

Le miniature saggistico-aforistiche dei *Minima Moralia* costituiscono un laboratorio di scrittura filosofica che le tarde riflessioni contenute nella *Dialettica negativa* e nella (incompiuta) *Teoria estetica* tenteranno di legittimare a posteriori. Il procedimento dialettico e lo stile spesso ipotattico va così di pari passo, e talora si oppone, a una scrittura processuale, animata dal procedimento “micrologico” di giustapposizione e condensazione dei dettagli osservati – mutuato dal Benjamin di *Strada a senso unico* e dei *Passages* – e fiancheggiata a livello teorico dell’ideale adorniano della paratassi e delle “costellazioni”.³¹ A tale ideale di stile filosofico corrisponde come abbiamo visto la scelta della

²⁹ Cfr. su questo punto il commento di LUIGI REITANI, *ivi*, p. 1515.

³⁰ MM 153, p. 304.

³¹ Sulla contraddizione tra la poetica delle “costellazioni” paratattiche di benjaminiana e holderliniana memoria e la scrittura filosofica spesso ipotattica (perché dialettica) di Adorno cfr.

forma aforistico-saggistica, genere per eccellenza della riflessione soggettiva e del particolare in opposizione alla totalità, ma anche della sperimentazione, del pensiero incompiuto, della predilezione per il frammentario, della giustapposizione piuttosto che della gerarchica dei pensieri. La prosa dei *Minima Moralia* cammina sul filo del rasoio tra la verticale di una stritolante coerenza logico-dialettica che termina spesso in aporie e la configurazione orizzontale dei frammenti affiancati l'uno all'altro in una serie potenzialmente infinita.

BIBLIOGRAFIA

- THEODOR W. ADORNO, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, trad. italiana di Renato Solmi, introduzione e nota all'edizione 1994 di Leonardo Ceppa, Einaudi, Torino 1994 (ed. or. italiana ivi, 1954); *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, in ID., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, vol. 4, ivi, 2003 (ed. or. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1951).
- ID., *Die Aktualität der Philosophie* (1931), in ID., *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, herausgegeben von Rolf Tiedemann, vol. 1 (*Philosophische Frühschriften*), Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003.
- ID., *Note per la letteratura*, trad. italiana di Enrico De Angelis, 2 voll. (1943-1961 e 1961-1968), Einaudi, Torino 1979 (ed. or. *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1968).
- ID., *Teoria estetica*, a cura di Fabrizio Desideri e Giovanni Matteucci, Einaudi, Torino 2009 (ed. or. *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1970).
- ID., MAX HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. italiana di Renato Solmi, Einaudi, Torino 2010 (ed. or. *Dialektik der Aufklärung*, Querido, Amsterdam 1947).
- WALTER BENJAMIN, *Origine del dramma barocco tedesco*, nuova ed. italiana a cura di Alice Barale e Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2018 (ed. or. *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], in ID., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, vol. I.1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1974, pp. 203-430).
- ID., *I "Passages" di Parigi* (1927-1940), in ID., *Opere complete*, a cura di Rolf Tiedemann, ed. italiana a cura di Enrico Ganni, vol. IX, Einaudi, Torino 2014 (ed. or. *Das Passagen-Werk*, in ID., *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, voll. V.1-2, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982).
- GUIDO BOFFI, *Allegoria e simbolo in Walter Benjamin*, in VIRGILIO MELCHIORRE (a cura di), *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988.
- BERNHARD BÖSCHENSTEIN, *Dem folgt deutscher Gesang*, in ANDREAS BERNARD, ULRICH RAULFF (hrsg.), *"Minima Moralia" neu gelesen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2003.
- DIETER BURDORF, *Einführung in die Gedichtanalyse*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1997.
- HERMANN DANUSER, *Musikalische Prosa*, in HANS HEINRICH EGGBRECHT (hrsg.), *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Steiner, Stuttgart 1995.

ELISABETTA MENGALDO, «Mikrologischer Blick» und emphatische Versenkung ins Detail. Verlaufsformen der Argumentation in Adornos "Minima Moralia" zwischen Konstellation und Dialektik, in PIERRE BUHLMANN, TOBIAS NIKOLAUS KLASS, PHILIPP NOLZ (hrsg.), *Unversöhnlichkeiten. Einübungen in Adornos "Minima Moralia"*, Turia + Kant, Wien 2023, pp. 123-144.

- HANS-JOST FREY, *Verszerfall*, in ID., OTTO LORENZ, *Kritik des freien Verses*, Lambert Schneider, Heidelberg 1980.
- FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Tutte le poesie*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano 2003.
- ELISABETTA MENGALDO, *Zitate und Bilder. Zum Verhältnis von Titel und Text in Th. W. Adornos "Minima Moralia"*, «Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft», 54, 2010, pp. 458-473.
- EAD., «*Mikrologischer Blick*» und *emphatische Versenkung ins Detail. Verlaufsformen der Argumentation in Adornos "Minima Moralia" zwischen Konstellation und Dialektik*, in PIERRE BUHLMANN, TOBIAS NIKOLAUS KLASS, PHILIPP NOLZ (hrsg.), *Unversöhnlichkeiten. Einübungen in Adornos "Minima Moralia"*, Turia + Kant, Wien 2023.
- BETTINE MENKE, *Sprachfiguren. Name - Allegorie - Bild nach Benjamin*, Fink, München 1991.
- WINFRIED MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980, pp. 95-178.
- ARMIN SCHÄFER, *Die Intensität der Form. Stefan Georges Lyrik*, Böhlau, Köln/Wien 2005.
- ARNOLD SCHÖNBERG, *Brahms der Fortschrittliche*, in ID., *Stil und Gedanke*, herausgegeben von Frank Schneider, Reclam, Leipzig 1989.
- CALVIN SCOTT, «*Ich löse mich in tönen...*». *Zur Intermedialität bei Stefan George und der zweiten Wiener Schule*, Frank&Timme, Berlin 2007.



Share alike 4.0 International License

INDIALOGO

Luca Daino

Università degli Studi di Milano
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2410-2859>

Riccardo Donati

Università degli Studi di Napoli “Federico II”
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9461-1827>

A proposito di
Tommaso Di Dio (a cura di), *Poesie dell'Italia contemporanea 1971-2021*, il Saggiatore, Milano 2023.

1. INTRODUZIONE

LD: Lo sentiamo ripetere spesso: la poesia italiana recente e recentissima gode di ottima salute, se non altro se la giudichiamo sulla base del numero di coloro che si cimentano nella scrittura, e nella pubblicazione, dei propri versi. La ponderosa antologia di Tommaso Di Dio (1085 pp.) tenta una perlustrazione degli svariati viali e viottoli che la poesia italiana ha percorso nel cinquantennio 1971-2021: un limite temporale che il curatore, con argomenti convincenti, ritaglia dal continuum della cronologia. Peccato sia esclusa *in toto* la poesia dialettale, con motivazioni che confesso di non condividere («il percorso diacronico, concentrandosi sulla lingua italiana, risulta sicuramente più coeso», p. 24). Ma, al di là di questo vuoto, credo che si debba essere grati a Di Dio per l'abnegazione e l'acume con cui ha selezionato un numero così grande di testi poetici e li ha riuniti in un volume che si presenta, anche a un primo sguardo, come un congegno davvero ben calibrato.

RD: Ogni operazione che favorisca una maggiore conoscenza e diffusione della poesia deve essere accolta, credo, con interesse e con la dovuta attenzione. In questo caso un poeta e saggista classe 1982 ha realizzato, in solitaria, un lavoro davvero imponente per mole e per accuratezza di scavo. Sicuramente, non è un libro “facile”, una selezione risicata destinata a lettrici e lettori frettolosi e distratti, ma un'impresa impegnativa che abbraccia mezzo secolo di testi a stampa, selezionati seguendo criteri che esulano da condizionamenti pregiudiziali quali prestigio editoriale, fazioni letterarie, orientamenti pregressi. Personalmente mi ha consentito di tornare ad apprezzare testi dimenticati e scoprirne altri che non conoscevo.

Luca Daino, Riccardo Donati, *inDialogo*, a proposito di Tommaso Di Dio (a cura di), *Poesie dell'Italia contemporanea 1971-2021*, il Saggiatore, Milano 2023, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 189-197.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/22168>

LD: C'è anche questo: che i singoli testi, suddivisi nei cinque decenni in questione e disposti, anno per anno, «secondo la cronologia di pubblicazione» (p. 17), sono stati liberamente giustapposti gli uni agli altri dal curatore. Così mescolati, anche i testi già noti finiscono per generare un effetto nuovo, che per me è stato a volte di meraviglia, altre sconcertante.

2. IL TITOLO

RD: *Poesie*, e non *poesia*, dell'Italia contemporanea. La logica dietro questo titolo è esplicitata dal curatore: restituire un «multiverso di forme» (9), un «paesaggio entropico di scritture» (17-8). Tante voci per tante idee di poesia. Un'impostazione credo più che legittima sul piano editoriale, se un volume del genere si intende come vetrina di scritture, panottico epocale. Più problematico è l'intento di armonizzare le voci, di restituirci la «musica generale» (21). Esisterebbe dunque una qualche melodia poetica che sussume tanta vasta pluralità, una dominante di fondo che unisce le più disparate prove liriche? Il rischio che vedo è in effetti quello di suggerire a chi legge la presenza di un'orchestrazione collettiva che, sul piano storico-critico, dubito esista.

LD: Non so se esista o meno una dominante di fondo in quel cinquantennio di poesia italiana: non credo che siamo pronti per trovarla. Qualcuno prima o poi si occuperà di individuarla o di inventarne una credibile. Vorrei però dire un'altra cosa a proposito del titolo, che non insiste sulle *poesie* solo a discapito della *poesia*, ma anche a discapito dei *poeti*. Di Dio ha voluto liberare i versi dall'ingombro delle figure autoriali. Sono d'accordo con lui quando ribadisce l'importanza di portare l'attenzione sui testi. Ma non mi convince fino in fondo – e sono quindi d'accordo con te – l'idea della poesia contemporanea come «nuvola diffusa», come moltitudine orizzontale di voci tutte a loro modo emblematiche, come «svariato, anarchico e pulsante continuo sottofondo, composto da riviste cartacee e online, pagine Facebook, festival, libri, case editrici, profili Instagram ecc.» (p. 13). *In primis* osserverei che, al di là di tutta questa diffrazione, il libro resta l'anelato approdo anche dei più giovani autori di versi. Nel complesso non mi convince l'idea di un'arte intesa in termini così marcatamente anonimo-relativistici: continua a sembrarmi che la produzione artistica non sia un punto di conciliazione e di livellamento, ma di radicale distinzione.

RD: Il problema, che credo continuerà a porsi anche nei successivi punti di questo dialogo, è stabilire quale sia la natura del volume. Per riprendere le metafore geografiche care a Di Dio: si tratta di una mappa o di una bussola? Se pensiamo che *Poesie* cartografi il territorio della lirica italiana recente, occorre riconoscergli il pregio

dell'abbondanza e della finezza dei particolari riprodotti. Se invece lo maneggiamo come una bussola, allora devo dire che fatico a vedere l'ago.

LD: Hai proprio ragione sulla felice abbondanza e sulla meticolosità che caratterizzano il volume. Da parte mia, intravedo un altro rischio, legato a quello della bussola senza ago: che dall'obliterazione dei poeti a favore del pulviscolo dei singoli testi sia derivato un rinvigorimento, forse involontario, della figura del curatore. Non mi stupirei se a qualcuno il libro si presentasse come una sorta di florilegio personale, una collezione d'autore, dove più di tutto conta l'arbitrio del collezionista: «sono i testi [poetici] che circondano il [singolo] testo [poetico] a fornire le condizioni di contorno perché ogni testo possa significare pienamente» (p. 21). Stando così le cose, è la brillante regia del curatore a dare il tono all'insieme e un volto in parte nuovo ai testi. È quella regia a proporre, non senza coraggio, la *propria* orchestrazione di quel cinquantennio. Voglio dire che prendere le singole poesie e accostarle le une alle altre in vaste sequenze, rimuovendo le figure degli autori, mi pare abbia significato rinunciare a priori a una storicizzazione condivisa o almeno condivisibile.

RD: Indubbiamente il piano storico-critico è quello dove l'operazione mostra maggiormente i suoi limiti. Ma ci tornerei più oltre parlando della periodizzazione.

3. L'IMPIANTO

LD: D'accordo andiamo con ordine. Facciamo allora un po' di genealogia, anzi una non-genealogia. Questo volume esce un paio di decenni dopo le numerose antologie che nei primi anni del Duemila, su sollecitazione della svolta del secolo, hanno proposto un bilancio della poesia del secondo Novecento. La distanza fra quelle e questa è enorme: là si tentavano operazioni critiche di organizzazione del panorama a beneficio *in primis* degli studiosi. Qui l'intenzione mi pare diversa: è forse quella di rivolgersi a un pubblico più o meno digiuno di poesia, e tuttavia interessato a conoscerla affidandosi alla lezione autorevole di un esperto. Ma mi domando: esiste ancora questo pubblico? Credevo di no, eppure Di Dio garantisce di sì. Qualche dato sulle vendite dell'antologia potrebbe contribuire a sciogliere il dubbio, ma sono numeri che gli editori tendono a non fornire volentieri.

RD: Il modello di *Parola plurale* (2005) è più volte evocato come alternativa alla forma antologica classica. Ma *Poesie* va oggettivamente in un'altra direzione, se pensiamo che la natura collettiva del volume edito da Sossella garantiva soprattutto una rappresentanza ampia e articolata delle sensibilità creative, e critiche, d'inizio millennio. D'altro canto, l'antologia di Alfano & co. era una rassegna di poeti, il *focus* era sull'autorialità. Qui, invece – lo hai già evidenziato tu – si tenta di dare rilievo ai testi, fatti giocare come dettagli esemplari di un più vasto panorama. Delle mie perplessità sulla

natura addomesticata dello scenario che ne emerge ho già detto e ci tornerò. E tuttavia resto dell'avviso che un volume come questo abbia una sua utilità e un suo valore: per esempio quello di far scoprire alle/ai neofiti testi e voci altrimenti difficili da incontrare. Le antologie sono momenti di bilancio storico-critico, ma non solo questo. Sono anche benzina creativa per i poeti, occasioni di scoperta per chi ha poca esperienza e tanta curiosità. Non dimentichiamolo.

LD: Certo, la buona riuscita, la bellezza, dei versi si apprezza anche se il testo è presentato come autonomo, separato. Ma non riesco a rinunciare all'idea che sia più avvincente e complesso, se non doveroso, conoscere il testo insieme agli altri testi (o a una parte di essi) nati a un parto con quello, e insomma dallo stesso "genitore". È quello l'habitat dove il singolo pezzo è fruibile appieno. È l'alternativa fra il brillare di un frammento e la sfida della complessità. L'approccio dell'antologia che stiamo discutendo, almeno da questo punto di vista, potrebbe sembrare in qualche modo sociologico, come del resto mi pare sia nelle intenzioni del curatore. Lo abbiamo detto: non contano le individualità poetiche, ma i singoli testi in quanto parte di un paesaggio, che le introduzioni ai cinque capitoli dell'antologia vorrebbero ricondurre a uno scenario storico-sociale. Scommetterei sul fatto che Di Dio subisca – lo subisco anch'io – il fascino della massima adorniana secondo cui «le forme dell'arte registrano la storia degli uomini con più esattezza dei documenti». Qui tuttavia percepisco il pericolo che il panorama non sia tanto sociologico (o storicistico) quanto – di nuovo – personale: esagerando un po', si potrebbe dire che abbiamo tra le mani cinque vaste e complesse playlist, la cui orchestrazione dà voce alle intenzioni del curatore almeno quanto alle singole poesie. Perciò, se è vero che per mole e arco cronologico l'antologia di Di Dio potrebbe assomigliare a *Parola plurale*, più inclusiva che selettiva, è anche vero – come hai detto – che là c'erano almeno un paio di antidoti alla proliferazione dispersiva e al narcisismo degli studiosi: la moltiplicazione dei collaboratori (che erano otto) e una struttura costruita intorno ai singoli poeti. Da questo punto di vista, i modelli di Di Dio sono state piuttosto le antologie di Antonio Porta, *La poesia degli anni Settanta* (Feltrinelli, 1979), e quella di Alberto Bertoni, *Trent'anni di Novecento* (Book, 2005).

RD: Credo che l'intento non sia affatto sociologico, e senz'altro – ma ne parleremo tra un attimo – le periodizzazioni proposte mi paiono l'aspetto più fragile del libro. Ritengo tuttavia ingeneroso parlare di narcisismo: non mi pare che Di Dio usi argomenti d'autorità, e nel paragrafo *Vantaggi e svantaggi* gioca a carte piuttosto scoperte sulla natura del suo lavoro. Vedo semmai il problema opposto. Il suo discorso equidistante e inclusivo è al fondo neutro, a-valutativo. Se alla bussola manca l'ago, è perché il curatore ha introiettato il disorientamento di fondo della critica (intendo: la rinuncia alla presa di posizione; la messa in sordina del giudizio di valore) come punto di partenza ineludibile, e poi lo ha in qualche modo rovesciato in un atto di

fede nel valore autoevidente del gesto poetico. Il catalogo è questo, pensatela come volete. Ma qui tocchiamo, più che un limite del libro, un problema dei nostri tempi, nei quali paradossalmente massimalismo e minimalismo trovano modo di convivere senza elidersi o almeno entrare in frizione.

LD: Ben detto! Aggiungerei però un aggettivo, da mettere bene in evidenza: «il *mio* catalogo è questo». Perché sono sì d'accordo sul piglio «neutro e a-valutativo». Ma Di Dio mostra di avere una straordinaria fiducia nelle capacità ermeneutiche e comunicative e nell'autorevolezza del discorso critico. Ha scritto molto intorno alle poesie antologizzate: un'introduzione generale, cinque introduzioni alle altrettante sezioni del libro, una guida finale. In tutto quasi duecento pagine di commenti, istruzioni per l'uso ecc., comprese un paio di centinaia di erudite note. Si promette libertà al lettore: «non ci sono istruzioni né leggi definite: ciascuno trova la propria strada». Però poi Di Dio ha costellato il volume di avvertenze, indicazioni, affermazioni apodittiche e sentenze, ponendosi senz'altro come guida autorevole, sebbene – come giustamente dici tu – mai giudicante.

RD: Il criterio fondativo del volume mi pare quello di proporre uno storytelling della produzione in versi contemporanea, secondo modalità accattivanti ma non per questo deleterie. Certo, l'adozione di alcune strategie narrative da un lato conferisce una certa efficacia retorica alle sue affermazioni, dall'altro produce delle semplificazioni. Per esempio, cancella le prospettive conflittuali, dico anche sul piano delle forme e degli stili, da cui nasce – molto più che da Castelporziano o dal crollo del Muro di Berlino... – una parte significativa della produzione letteraria di fine Novecento. Trovo a ogni buon conto apprezzabile, proprio da un punto di vista euristico, la parte conclusiva intitolata *Percorsi, intrecci*. L'idea di ripensare alcune questioni di fondo del lavoro letterario strutturando il discorso per dicotomie essenziali funziona, e la scrittura critica è sempre di buon livello.

LD: Non è casuale che Di Dio ripeta di frequente le parole «racconto» e «narrazione» insieme alle formule «costruire un racconto» e «una narrazione della poesia italiana contemporanea»; a cui si accompagna volentieri la metafora del paesaggio. Anche da qui si coglie ciò che dicevi: il proposito, così tipico del nostro tempo, di deresponsabilizzare l'operazione critica: “non sto costruendo un canone fisso, sto soltanto restituendo un panorama”. Ma infine – scusami per l'insistenza – in entrambi i casi (il racconto e il paesaggio) a essere decisivo è colui che tiene le fila della narrazione e che punta lo sguardo. La relativizzazione del giudizio e l'abolizione delle gerarchie accentuano la soggettivizzazione del discorso e, sebbene sembri paradossale, favoriscono l'ipertrofia dell'io, sia pure un io “debole” e “deresponsabilizzato”.

RD: L'a-storicismo dell'operazione è evidente, tanto più quando il curatore si sforza di periodizzare. Concordiamo, mi pare, nel ritenere che questo rappresenta un anello debole, forse in assoluto quello che meno tiene, dell'operazione. La scansione per decenni è di limpida lettura ma l'inquadramento storiografico che ne risulta è discutibile. Davvero esiste una corrispondenza puntuale tra calendario e faglie della produzione lirica? I paragrafi introduttivi sono risolti con sintesi da senso comune, "eventi simbolici e immagini guida" (21) danno il la a spartiti abusati, per cui gli Ottanta significano edonismo e riflusso, i Novanta risveglio della storia ecc. Non credo che le cose stiano in termini così semplici neppure per i media mainstream, figurarsi per la poesia. Vedo qui un duplice rischio: schiacciare l'opera letteraria sul feticcio cronachistico (dopo 9/11 la poesia parla di crolli, dopo il Covid-19 di biopolitica ecc.), annullare ogni attrito confondendo scritture conformistiche e scritture reattive rispetto a un dato orizzonte epocale. Lo stesso vale per le macro-definizioni di poeta, con l'impiego di categorie-contenitore al limite dello stereotipo, del tipo: con gli anni Ottanta si ha il passaggio dal poeta "ideologo" al poeta "di fede" (149). Su questi aspetti credo che Di Dio avrebbe potuto e dovuto fare di più, anche al netto di un'ottica non accademica.

4. LA SELEZIONE

LD: Ammetto di non essere in grado di discutere le scelte dell'antologizzatore: troppi poeti. La quarta di copertina parla di duecento autori (e seicento testi), la gran parte vicinissimi al nostro tempo. Su una tale massa, c'è poco da discutere. Naturalmente si possono sempre additare delle assenze (come quella dei "dialettali"), ma ciascun poeta è rappresentato a volte con un numero così basso di testi (anche uno solo) che mettersi a fare la contabilità dei presenti e degli assenti non ha molto senso. Dico appena che condivido l'abolizione delle etichette (a partire da quella di "poesia sperimentale") sotto cui di solito vengono riuniti alcuni poeti, o si riuniscono essi stessi magari a scopo autopromozionale. Aggiungo, però, che in un momento in cui gli autori di versi sono in numero altissimo e si trova facilmente un editore disposto, a pagamento, a pubblicare una *plaque*, il compito della critica mi pare debba essere anche di discernere e selezionare, non soltanto di puntare sulla quantità, sulla dissipazione. Non credo che in questo modo si finisca per cadere «nel tranello di un canone ristretto di anacronistica faziosità» (p. 14).

RD: D'accordo, però la scelta di rappresentare la simultaneità delle generazioni, la loro compresenza sull'asse sincronico dell'anno solare è originale – anche per l'intelligente recupero del precedente di Porta – e interessante, perché effettivamente consente raffronti stimolanti sul piano retorico-stilistico oltre che tematico. È un'operazione da cui certi valori "assoluti" escono sempre più confermati: ho avuto

questa netta impressione rileggendo, nel mazzo, i versi di Zanzotto, Balestrini, Rosselli e altre, altri. Circa la questione delle voci dialettali, si tratta come sappiamo di un problema antico quanto l'esistenza delle antologie, dei manuali, delle storie letterarie: Di Dio lo elude più che affrontarlo, ma come minimo, va detto, è in buona compagnia. Quanto alle scelte dei singoli testi, chiaramente il curatore ha dovuto confrontarsi col problema di *cosa* e come scegliere: recuperare rarità letterarie o selezionare il meglio di un autore? (ne parla alle pp. 23-24). Questo ripropone certo il nodo di cosa debba essere un'antologia: esempio di gusto, florilegio stilistico, vetrina di percorsi autoriali d'eccellenza, istantanea di un dato momento storico ecc. Tutto sommato credo che Di Dio abbia qui compiuto scelte equilibrate rispetto al tipo di obiettivo perseguito.

5. QUALE IDEA DI POESIA

LD: Una curatela così scrupolosa offre spesso definizioni di poesia. Le prime pagine dell'introduzione generale ne sono ricche, fra confessioni di impotenza e proclamazioni di "onnipotenza": la poesia, «prossima ai processi iniziatici del dire», «si erge verso le vette più astratte del linguaggio [...], ma mentre si fa suono reale, le fondamenta stesse del suo dire si sgretolano: una frana si compie e quella parola rimane sospesa nel vuoto, tremante, incerta, sbalordita» (pp. 10-11). Una concezione quasi sacerdotale, che fra l'altro credo sia oggi la più diffusa nel gran numero degli scrittori. A ogni modo, più che una definizione condivisa, Di Dio mi pare proponga una ben precisa idea di poesia sotto le spoglie di un'enunciazione neutra.

RD: Sì, questo è un aspetto cruciale, hai fatto bene a rilevarlo. Scegliendo di non inquadrare storicamente movimenti, contrasti, diagrammi di forze ecc. si ottiene un quadro liscio, privo di scalfitture e abrasioni, si delinea una società letteraria senza antagonismi riletta piattamente dall'oggi (presunto) post-ideologico. Manca in *Poesie* la spina irritativa delle operazioni che non mirano a unificare bensì a sollecitare differenze: che è quanto il consumatore attuale di cultura può accogliere con favore, come superamento di questioni del passato, ma che certo rischia di lasciare insoddisfatto, insoddisfatto chi cerca la complessità della ricostruzione storico-critica. Hai ragione a rilevare che Di Dio qua e là non va esente da accenni di retorica dell'ineffabile («processi iniziatici del dire» [11], «enigma» [956]), e talora pare sottendere più o meno implicitamente un'idea quasi metafisica di versificazione. Ma la cosa non è abbastanza esplicitata, credo, per considerarla una precisa indicazione di campo. D'altro canto, la massa critica delle liriche trascelte è di tale densità, tanto varia e multiforme, che da sola basta a disinnescare il rischio di un'eccessiva omologazione. La complessità e la scabrosità del dettato ci pensano da sole, a emergere, e forse Di Dio fa affidamento su questo.

Luca Daino, Riccardo Donati

INDIALOGO

LD: Sia come sia, è un libro di cui bisogna riconoscere le virtù e che merita di essere discusso. Anche perché incarna alcune peculiarità fondanti non solo del modo in cui oggi si lavora nell'ambito della critica letteraria, ma del modo in cui stiamo dentro il nostro tempo.



Share alike 4.0 International License