



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

*Una zona franca tra i generi: il “romanzo in versi”
italiano tra il 1959 e il 2014*

Relatore
Prof. Luca Zuliani

Laureando
Francesco Roncen
n° matr.1069808 / LMFIM

Anno Accademico 2014/ 2015

INDICE

INTRODUZIONE	5
I. STORIA E DEFINIZIONE DI “ROMANZO IN VERSI”: ALCUNE OSSERVAZIONI PRELIMINARI	11
I.1. UN PROBLEMA DI FORME E CONTENUTI	11
I.2. EPOCHE E ISTANZE OLTRE LA FORMA	14
I.3. L’ <i>EUGENIO ONEGIN</i> : IL PRIMO ESEMPIO DI “ROMANZO IN VERSI”	18
I.4. LIRICA E ROMANZO IN ITALIA: DUE STRADE DESTINATE A INCONTRARSI.....	27
II. ASPETTI ROMANZESCHI.....	41
II.1. MACROSTRUTTURE NARRATIVE.....	41
II.1.1. <i>La capitale del nord</i> – G. Majorino, 1959	43
II.1.2. <i>La ragazza Carla</i> – E. Pagliarani, 1960.....	46
II.1.3. <i>La ballata di Rudi</i> – E. Pagliarani, 1995.....	48
II.1.4. <i>Romanzi naturali</i> – G. Cesarano, 1964 – 1969.....	52
II.1.5. <i>La corda corta</i> – O. Ottieri, 1978	58
II.1.6. <i>A Sarajevo il 28 giugno</i> – G. Forti, 1984.....	64
II.1.7. <i>La camera da letto</i> – A. Bertolucci, 1984-1988	69
II.1.8. <i>La comunione dei beni</i> – E. Albinati, 1995	73
II.1.9. <i>La forma della vita</i> – C. Viviani, 2005	77
II.1.10. <i>Perciò veniamo bene nelle fotografie</i> - F. Targhetta, 2012	81
II.1.11. <i>Il conoscente</i> – U. Fiori, 2014.....	86
II.1.12. Conclusioni	88
II.2. NARRATORI: MODI E TIPOLOGIE	90
II.2.1. Classificazioni della voce narrante	90
II.2.2. Modi narrativi: alcune considerazioni teoriche sul concetto di “focalizzazione”	94
II.2.3. Modo: narratori eterodiegetici	100
II.2.4. Modo: narratori variabili.....	110
II.2.5. Modo: narratori omodiegetici	114
II.2.6. Conclusioni	121
II.3. IL PERSONAGGIO NEI “ROMANZI IN VERSI”	122
II.3.1. <i>Flat characters</i> e <i>round characters</i>	125
II.3.2. Narratore esterno e personaggio strumentale.....	131
II.3.3. Parlare di sé.....	135
II.3.4. Conclusioni	142
III. TRA LIRICA E ROMANZO.....	145
III.1. PLURIDISCORSIVITÀ NEI “ROMANZI IN VERSI”	145

III.1.1. Il concetto bachtiniano di pluridiscorsività.....	145
III.1.2. Narratore esterno e parola autoriale: tra pluridiscorsività e stilizzazione umoristica	149
III.1.3. Narratore omodiegetico e “correlativo narrativo”	156
III.1.4. <i>A Sarajevo il 28 giugno</i> : la parola autoriale nella struttura e nello stile.....	169
III.1.5. <i>I Romanzi naturali</i> e il percorso poetico di Giorgio Cesarano	174
III.2. ALCUNE CONCLUSIONI A VALORE EURISTICO.....	180
III.2.1. Narratività e struttura nelle raccolte poetiche.....	180
III.2.2. La struttura dei “romanzi in versi”: riflessione e composizione	186
III.2.3. Finzione e autofinzione romanzesca: veicolazione delle istanze e sintomi letterari.....	189
III.2.4. Alcune osservazioni di metodo	192
IV. METRICA E SINTASSI NEI “ROMANZI IN VERSI”	195
IV.1. LA FLUIDITÀ FORMALE DELLA <i>CAMERA DA LETTO</i>	199
IV.2. LO SPERIMENTALISMO METRICO DI PAGLIARANI	213
IV.3. GLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA	225
IV.3.1. <i>La capitale del nord</i>	225
IV.3.2. <i>I Romanzi naturali</i>	231
IV.4. DAGLI ANNI SETTANTA AI GIORNI NOSTRI	238
IV.4.1. <i>La corda corta</i>	238
IV.4.2. <i>A Sarajevo il 28 giugno</i>	242
IV.4.3. <i>La comunione dei beni</i>	248
IV.4.4. <i>La forma della vita</i>	252
IV.4.5. <i>Perciò veniamo bene nelle fotografie</i>	259
IV.4.6. <i>Il conoscente</i>	269
IV.5. CONCLUSIONI	277
V. CONCLUSIONI	281
V.1. ALCUNE RIFLESSIONI DI CARATTERE GENERALE	281
V.2. ANALISI INTERPRETATIVA DEL <i>CORPUS</i>	285
V.2.1 <i>Pars destruens</i> della poesia: gli anni Cinquanta e Sessanta	286
V.2.2. <i>Pars construens</i> della poesia	293
V.2.2.1. Gli anni Settanta e <i>La corda corta</i>	293
V.2.2.2. Gli anni Ottanta e Novanta	298
V.2.2.3. Il nuovo millennio	308
V. 3. BREVI CONSIDERAZIONI SUL GENERE ROMANZESCO	317
V.4. SINTESI FINALE E PROSPEZIONI SUL FUTURO	319
V.4.1. Una “zona franca” tra i generi	319
V.4.2. Un sintomo letterario	320

V.4.3. Diagnosi sul presente e ipotesi sul futuro.....	320
APPENDICE	323
Allegato 1.	324
Allegato 2	328
BIBLIOGRAFIA.....	331

INTRODUZIONE

Il primo “romanzo in versi” in cui mi sono imbattuto è stato *Perciò veniamo bene nelle fotografie* di Francesco Targhetta, pubblicato nel 2012 per ISBN. Fin dalla prima lettura ne ho tratto un costante senso di disorientamento: la trama era ben percepibile e percorreva l’opera dall’inizio alla fine, ma era troppo esile per sostenere il testo da sé e sembrava aprirsi continuamente ad ampie volute discorsive su cui la forma versale esercitava forze talvolta destabilizzanti, altre volte ausiliari al contenuto. Così, nelle lunghe colate sintattiche del “romanzo” – come lo definivano gli editori, l’autore e il pubblico – mi ritrovavo spesso spaesato e sentivo la necessità di riprendere l’opera daccapo con maggiore costanza e approfondimento. La seconda lettura, più attenta e circoscritta nel tempo, per quanto abbia chiarito molti aspetti della trama e dei contenuti, ha confermato alcune delle sensazioni iniziali; il dubbio maggiore, tuttavia, è sorto al momento di dover riporre l’opera in libreria: ripiano della poesia (Targhetta aveva già pubblicato una silloge poetica, *Fiaschi*, e anche i suoi lavori accademici dimostravano una particolare attenzione nei confronti di questo genere) o ripiano del romanzo? La sensazione – ma era qualcosa di indefinito, non supportato da dati concreti – era che vi fosse bisogno di uno spazio autonomo tra questi due generi.

Un “romanzo in versi”, lo dice chiaramente il termine, è un romanzo scritto in versi; ciò che si vuole comprendere in questa sede, tuttavia, è se questa forma ibrida possa anche ricoprire un ruolo del tutto particolare nella dialettica tra i generi che la compongono, se possa connotarsi, cioè, come un’espressione letteraria in qualche modo a sé stante e in grado di veicolare particolari istanze autoriali. Riprendendo come esempio il caso di Targhetta, si vogliono analizzare alcuni aspetti del suo “romanzo in versi” per verificare quanto la sensazione iniziale – che si tratti, cioè, di una forma concepita come autonoma dal romanzo e dalla lirica – possa essere corroborata da elementi concreti.

Da questo primo spunto è iniziata la ricerca di altre opere che potessero supportare una analisi approfondita della questione. La scelta del *corpus* non è stata semplice, a conferma del fatto che manca ancora una formalizzazione di questo “genere” letterario, sempre che di genere si possa parlare; in particolare, sia da parte della critica che degli autori, i criteri paiono essere del tutto individuali: non c’è una tradizione, quindi nemmeno un insieme di regole, ma ci sono autori che, specialmente a partire dalla seconda metà del Novecento, definiscono alcune

loro opere “romanzi in versi”. Due sono i principali criteri cui si è fatto riferimento: un lasso temporale ben circoscritto e individuato tra la fine degli anni Cinquanta – che, come si vedrà, costituisce un *turning point* nella storia della letteratura italiana – e il 2014, e la consapevolezza dell’autore circa la natura della propria opera; di qui la scelta, senza alcun dubbio, di analizzare *La ragazza Carla* e *La ballata di Rudi* di Elio Pagliarani (confluite insieme nell’edizione dei *Romanzi in versi*, 1997¹), *La camera da letto* di Attilio Bertolucci, i *Romanzi naturali* di Giorgio Cesarano² – autore poco conosciuto su cui hanno fatto un po’ di luce Giovanni Raboni (che ha curato l’edizione dei *Romanzi naturali*) e Paolo Zublana –, *Perciò veniamo bene nelle fotografie* di Francesco Targhetta e *Il conoscente* di Umberto Fiori³.

Per ampliare il *corpus* ci si è poi affidati alle multiformi opinioni della critica, che talvolta definisce un’opera “romanzo (o racconto) in versi” anche laddove altri hanno parlato di “poema” o “poemetto”. Consapevoli delle ambiguità in cui ci si può imbattere – inevitabili, del resto, quando si affronta una particolare espressione letteraria non ancora formalizzata – sulla base di questo criterio si è scelto di analizzare *La forma della vita* di Cesare Viviani (2005) – che, secondo Testa, «nella distinzione dei generi» si iscrive «fin da subito e ostentatamente in quello della narrazione (o romanzo) in versi»⁴ – e *La capitale del nord* (1959) di Giancarlo Majorino, spesso definita, anche dallo stesso autore, una «storia in

¹ E. PAGLIARANI, *I romanzi in versi*, Mondadori, Milano, 1997.

² Riporto qui alcune informazioni sull’autore tratte da P. ZUBLENA, *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003., pp 84-85, n. Giorgio Cesarano nasce a Milano nel 1928 da una famiglia della piccola aristocrazia meridionale. A causa della tubercolosi giovanile conduce studi da autodidatta: i confronti con il marxismo lo conduce a respingere criticamente la militanza repubblicana. Si iscrive al P.C.I., 1956 pubblica presso Schwarz *L'erba bianca*, raccolta di poesie con prefazione di Franco Fortini. Nel 1963 pubblica per Mondadori *La pura verità*; stringe amicizia con Sereni, Guttuso, Zanzotto, Bianciardi; nel 1966 esce, per la collana “Lo Specchio” di Mondadori, *La Tartaruga di Jastov*, che incorpora il precedente *La pura verità*. Tra il 1966 e il 1968 pubblica nella rivista «Nuovi Argomenti» (con cui da anni collabora) *I Centauri* e *Il Sicario, l'entomologo*, testi che successivamente confluiranno, assieme a *Ghigo vuole fare un film* nell’edizione postuma dei *Romanzi naturali* (1980). Conclusa la stagione del '68 cambia modo di pensare e di vivere, avvicinandosi alle posizioni più radicali del movimento rivoluzionario, e in particolare all’Internazionale situazionista. Da questo momento in poi egli si dedica alla critica del capitale con numerosi *pamphlet* e opere saggistiche, di cui si deve ricordare almeno *Apocalisse e rivoluzione* (1973) e *Manuale di sopravvivenza* (1974), entrambi pubblicati per Dedalo. Continua inoltre la sua collaborazione con la RAI per la scrittura di sceneggiati e rivede editi o inediti per la rivista «Paragone» accompagnandoli con *Introduzione a un commiato*, in cui sanziona l’abbandono della scrittura letteraria (l’uscita in rivista non avverrà mai). Vive ormai prevalentemente a Milano. Si suicida il 9 maggio 1975 nella sua casa di via Lomazzo sparandosi un colpo di pistola al cuore.

³ Quest’ultima è la più recente opera di Fiori, ed è ancora incompiuta e edita solo in parte nella recente edizione Mondadori (2014) curata da Andrea Acri; risulta interessante sia per l’evidente struttura narrativa sia per la sua sostanziale estraneità rispetto alla restante produzione lirica di Fiori, e può essere inclusa nello studio anche per una breve dichiarazione d’autore, che in sede introduttiva all’edizione parla di “racconto in versi” diversamente da quanto fa per il precedente *La bella vista*; quest’ultimo, infatti, pur prendendo avvio da uno spunto evenemenziale, è definito “poemetto”, forse per una diversità di istanze che vi sono espresse.

⁴ E. TESTA, *Tensioni narrative nella poesia contemporanea*, in “Stilistica e Metrica Italiana”, 11, 2011, p. 272.

versi»⁵. Entrambe queste opere, come si vedrà, possono apparire problematiche per alcuni aspetti, ma anche per questo utili ed interessanti; di Majorino, in particolar modo, potrà risultare proficuo prendere in esame alcune divergenze, messe già in evidenza da Zublena⁶, rispetto a *La ragazza Carla* del contemporaneo Pagliarani.

A ciò va aggiunto un ulteriore criterio, ed è la ricezione di una determinata opera da parte di un autore di “romanzi in versi”. Il riferimento è nello specifico a Francesco Targhetta, che ho avuto modo di incontrare nella fase di definizione del *corpus* e che ha saputo indicarmi, oltre ai più ovvi Pagliarani e Bertolucci, alcuni testi poco conosciuti e da lui considerati “romanzi in versi”. Poiché, come si è già detto, non ci si accinge ad analizzare un genere tradizionale ben definito, ma una forma letteraria ancora sfuggente tanto nelle strutture quanto nelle istanze che può contenere, anche l’opinione di un autore che si è interessato personalmente al problema della definizione e della tradizione del “romanzo in versi” può essere un valido criterio di selezione. Le opere in questione sono: *La corda corta* (1979) di Ottiero Ottieri, *A Sarajevo il 28 giugno* (1984) di Gilberto Forti e *La comunione dei beni* (1995) di Edoardo Albinati. Il primo autore è conosciuto specialmente come prosatore, e ricorrere ad una sua opera in versi può essere utile per comprendere anche le motivazioni che spingono un romanziere in questa direzione. Il secondo autore, Gilberto Forti, piuttosto sconosciuto ai più e rieditato quest’anno da Adelphi in occasione del centenario della Grande Guerra, ha composto solo due opere in versi, e tutte e due molto simili: *Il piccolo almanacco di Radetzky* (1983) e *A Sarajevo il 28 giugno* (1984). Data la marginalità dell’autore e l’estrema somiglianza dei due libri dal punto di vista stilistico e tematico, si è scelto di operare l’analisi soltanto sul più recente, curioso anche per la particolare organizzazione “a mosaico” del materiale romanzesco che, come si vedrà, può essere accostata ad esiti macrostrutturali di Pagliarani e Viviani. Infine, l’opera di Albinati, autore sia di romanzi che di poesia, si caratterizza per una natura sommessamente diaristica e autobiografica, e può suggerire alcuni validi spunti interpretativi anche a partire dalle riflessioni teoriche compiute dell’autore.

⁵ Majorino, infatti, ha definito l’opera «storia in versi» al momento della pubblicazione. Fortini, come afferma l’autore in una più recente intervista (http://web.tiscali.it/paroladipoeta/majorino_capitale_del_nord.htm), suggerì l’opera a Pasolini definendola «racconto neopopulista neofuturista in versi, genere Pagliarani ma forse superiore».

⁶ P. ZUBLENA, *Frammenti di un romanzo inesistente. La narrativa nella poesia italiana recente*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, a cura di Alberto Elli e Giuseppe Langella, Novara, Interlinea, 2004.

Ripercorrendo il *corpus* descritto, ci si accorgerà di come vi siano in totale dieci autori, ognuno rappresentato da una o più opere raccolte in un'unica edizione ad esse dedicata (è il caso dei tre *Romanzi naturali* di Cesarano o dei *Romanzi in versi* di Pagliarani) secondo una distribuzione che attraversa, per quanto frammentariamente, tutti i decenni tra il 1959 e il 2014; ciò permetterà di compiere una verifica finale e interpretativa che tenga conto anche dello sviluppo diacronico, con l'auspicio che lo studio dei "romanzi in versi" possa gettare un po' di luce nuova anche sulla complessa questione della poesia italiana post-anni Cinquanta. Per fare un po' di ordine, si riporta l'elenco delle opere in successione cronologica secondo l'anno di pubblicazione:

1	<i>La capitale del nord</i> – G. Majorino	1959
2	<i>La ragazza Carla</i> – E. Pagliarani	1960 ⁷
3-5	<i>Romanzi naturali</i> ⁸ – G. Cesarano:	[1980, postumo]
	<i>I Centuauri</i>	1966
	<i>Il sicario, l'entomologo</i>	1968
	<i>Ghigo vuole fare un film</i>	1980 (composto nel 1969)
6	<i>La corda corta</i> – O. Ottieri	1978
7	<i>A Sarajevo il 28 giugno</i> – G. Forti	1984
8	<i>La camera da letto</i> – A. Bertolucci	1984-88
9	<i>La ballata di Rudi</i> – E. Pagliarani	1995
10	<i>La comunione dei beni</i> – E. Albinati	1995
11	<i>La forma della vita</i> – C. Viviani	2005
12	<i>Perciò veniamo bene nelle fotografie</i> – F. Targhetta	2012
13	<i>Il conoscente</i> – U. Fiori	2014

Due sono i principali obiettivi che ci si propone, e due anche i livelli di analisi che si perseguiranno; proseguendo dal particolare al generale:

1. Si tenterà di analizzare le singole opere tenendo conto degli aspetti romanzeschi (parte II), di quelli liminari tra lirica e romanzo (parte III) e del rapporto tra forma versale e modalità discorsive (parte IV). Questo livello di analisi, necessario per una mancanza di studi su buona parte dei testi, è fondamentale anche per non trarre

⁷ Il testo integrale della *Ragazza Carla* appare per la prima volta su «Menabò», 2, Einaudi, Torino, 1960.

⁸ I primi due *Romanzi naturali* sono stati pubblicati in «Nuovi Argomenti», mentre il terzo è rimasto inedito fino all'edizione a cura di Raboni del 1980. In questa edizione sono anche presenti, in una seconda parte, le due sezioni di *Pastorale*, già contenute nella precedente *Tartaruga di Jastov* (1966) ma qui riproposte dal curatore senza i tagli di carattere censorio che si riscontrano nell'edizione Mondadori.

facili conclusioni sulla base di etichette storico-interpretative già delineate, benché comporti, per buona parte dello studio, una raccolta dati specifica per ogni aspetto con conclusioni solo parziali e in attesa di essere assemblate in sede finale.

2. Si cercherà di comprendere se vi siano, tra quelli individuati singolarmente, alcuni elementi comuni a tutte le opere del *corpus* in grado di fornire un'immagine abbastanza precisa del “romanzo in versi” italiano tra il 1959 e il 2014. Per fare ciò si dovrà tenere presente e discutere anche il panorama storico-culturale, guardando in particolare alla sintesi compiuta da Enrico Testa nel suo celebre *Dopo la lirica – poeti italiani 1960-2000*⁹. Per questo motivo si delinearanno prima alcune premesse storiche e concettuali (parte I) e poi, in sede conclusiva, si tenterà di proporre un percorso interpretativo diacronico dell'intero *corpus*, cercando di capire se il “romanzo in versi” possa gettare nuova luce, o anche semplicemente confermare, quanto si è già detto sulla storia letteraria più recente del nostro Paese. In quest'ottica si proverà anche a fornire una definizione più ampia di questa forma letteraria che ne metta in luce, qualora fosse verificata, la tendenza a porsi come un'espressione peculiare e autonoma rispetto ai due generi che la compongono.

⁹ AA.VV., *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino, 2005.

PARTE PRIMA

STORIA E DEFINIZIONE DI “ROMANZO IN VERSI”: ALCUNE OSSERVAZIONI PRELIMINARI

I.1. UN PROBLEMA DI FORME E CONTENUTI

Quando ci si accinge a compiere un’analisi testuale, è buona norma chiedersi fin dall’inizio quali siano gli strumenti critici e interpretativi più adeguati all’opera che si vuole esaminare: il repertorio di possibilità cui lo studioso può attingere è davvero vasto, e varia non solo in relazione ai generi letterari ma anche, di volta in volta, ai singoli casi. Tuttavia, di fronte al bisogno di individuare norme metodologiche comuni e universali, la critica testuale tende a suddividere primariamente tutta la letteratura nelle due macrocategorie di “prosa” e “poesia”, col rischio che tale suddivisione risulti estremamente generalizzante: se i due termini, infatti, possono efficacemente designare una diversa maniera di concepire la realtà e di tematizzarla nella letteratura (hegelianamente “prosa e poesia del mondo”, per intenderci), diverso è quando essi giungono all’identificazione oppositiva tra “romanzo” (e, nella sua forma breve, “racconto”) e “poesia” – intesa, magari, nella sua variante oggi giorno dominante: la “lirica”. Si tratta di una distinzione di genere eccessivamente banalizzante, che tuttavia è andata imponendosi sempre più a partire dal XIX secolo, per cui ancora oggi la tendenza è quella di assegnare ad ogni opera letteraria ora l’etichetta di “romanzo”, definito come “genere narrativo in prosa”, ora quella di “poesia”, da intendersi come “genere lirico in versi”. Ci si rende conto che una simile concezione è ben distante dalla posizione di qualsiasi studioso che abbia approfondito il problema, e credo si tratti piuttosto di una sbrigativa definizione invalsa nell’opinione comune; eppure, la sua forza e immediatezza è tale da aver condizionato – e da condizionare tutt’ora – le scelte di molti autori che a questa sistemazione teorica hanno fatto riferimento; come ha notato già Alfonso Berardinelli – trattando del carattere autoreferenziale e antiprosastico della lirica moderna:

Quasi senza rendersene conto, ipnotizzati da un’autorità teorica che definiva la lingua poetica come lingua che fugge dalla discorsività, dall’emotività e dalla rappresentazione, la maggior parte dei giovani autori che hanno cominciato a pubblicare dagli anni Settanta in poi non hanno varcato i confini e i recinti ristretti fissati dall’estetica formalistica e

dalle avanguardie informali: secondo cui, in poesia, tutto era possibile, tutto era concesso, *fuorché dire qualcosa*¹⁰.

Il fenomeno, dunque, sarebbe persino implicita conseguenza del dibattito teorico svolto nell'ambiente critico, per cui «attraverso una serie di prestigiose teorizzazioni (che arrivano fino a Roland Barthes e oltre), grazie al lavoro di innumerevoli epigoni, e con l'aiuto di un'egemonia strutturalistica e neo-formalistica durata nelle università per circa vent'anni, il linguaggio poetico ha continuato sulla strada della depurazione anti-comunicativa e si è progressivamente svuotato e indebolito»¹¹. Sul percorso storico che ha portato ad una simile polarizzazione del sistema dei generi letterari ci si soffermerà brevemente più avanti; ciò che conta, al momento, è che un'opposizione del tipo di quella appena descritta tra lirica (versi) e romanzo (prosa) – proprio perché ormai radicata nella concezione comune e per lungo tempo rimasta al centro dell'analisi strutturalistica, e forse perché effettivamente adatta a descrivere alcuni momenti della nostra letteratura più recente – rende estremamente complessa la definizione di “romanzo in versi”.

Molte volte ci si trova di fronte a denominazioni di genere dove, ad un primo termine che definisce l'identità essenziale di un insieme di opere, viene aggiunto qualche attributo che ne circoscrive le caratteristiche; ma si tratta, solitamente, di limitazioni legate più al tono generale o al contenuto che alla forma; ci possono essere, per esempio, una poesia ermetica o d'avanguardia, un romanzo neorealista o surrealista, ma in tutti i casi gli ambiti rimangono ben distinti: versi e autoreferenzialità lirica da una parte, prosa, narrazione e comunicazione dall'altra. Eppure è sufficiente pensare ai maggiori generi letterari del passato (l'epopea *in primis*, ma anche il romanzo cavalleresco o l'epica cortese) per notificare l'inconsistenza storica di relazioni troppo rigide tra forme e contenuti: per la maggior parte della tradizione letteraria europea, infatti, vale piuttosto la formula barthesiana «Poesia = Prosa + a + b + c» e «Prosa = Poesia – a – b – c»¹², con una distinzione attuata a livello di «quantità», non di «essenza» (un medesimo contenuto o punto di vista, cioè, può essere espresso con forme diverse a seconda dei contesti artistici e sociali in cui è inserito). Si dovrà dunque concludere che anche l'identificazione esclusiva di prosa con narrazione, così come quella di versi con lirica, non è altro che il frutto di recenti trasformazioni storiche e culturali. In particolare essa sarebbe nata col Romanticismo e si sarebbe poi consolidata in Francia a partire dalla seconda metà del XIX secolo (con Rimbaud, secondo Barthes), per poi diffondersi in Italia e protrarsi,

¹⁰ A. BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa, controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, p. 14.

¹¹ *Ibid.*

¹² R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 2003, p. 31.

manieristicamente, fino agli ultimi decenni del secolo XX, se non oltre. Manieristicamente per l'appunto – o, se si vuole, astrattamente – perché in realtà proprio il Novecento ha saputo proporre delle soluzioni del tutto nuove ed eversive; dice Paolo Giovannetti, riferendosi al contesto metrico:

L'intera tradizione italiana, vecchia di sette secoli [...] viene rimessa in discussione dalla metrica del Novecento che, nei fatti, si sbarazza dei principali capisaldi del passato. Sono due le istituzioni che – ovviamente non solo in Italia: non a caso si parla di istituzioni del modernismo, o anche del simbolismo, “mondiali” – distruggono la continuità con il passato: la prima (più antica e ambigua) è la *poesia in prosa*; la seconda è il *verso libero*.¹³

L'ambito e la citazione toccano solo trasversalmente il problema della definizione di “romanzo in versi”, ma è possibile comunque trarne qualche interessante riflessione: il primo esempio addotto da Giovannetti (la “poesia in prosa”), infatti, fa riferimento ad una particolare tendenza, ovvero «la possibilità di tenere viva l'intenzione “poetica” o “lirica” in un contesto che sembrerebbe appartenere a generi diversi (alla narrazione, soprattutto)»¹⁴; questo dal punto di vista della poesia; dalla prospettiva opposta, si potrà allora dedurre che, con il “romanzo in versi”, vi è il tentativo di preservare un'intenzione romanzesca o narrativa in un contesto appartenente soprattutto alla lirica. Potrebbe trattarsi di una valida soluzione al problema, con la riserva, però, che il procedimento così formulato distingue nettamente “poesia in prosa” e “romanzo in versi” sulla base di due direzioni reciprocamente opposte e complementari in relazione all'incontro tra forme e contenuti. Inoltre, la prospettiva con cui si guarda a questo incontro sarebbe quella della “conservazione nell'innovazione”, per cui in una inevitabile temperie rivoluzionaria per la forma (che tenderebbe ad espandersi oltre gli orizzonti tradizionali) si sarebbe cercato di salvaguardare i contenuti (le «intenzioni») inventando nuovi generi letterari ibridi. Non è da escludere, tuttavia, che il processo possa aver funzionato anche inversamente (con l'aspirazione, per esempio, ad una espansione dell'orizzonte contenutistico in forme metrico-stilistiche consolidate) o che semplicemente sia da imputare ad un più complesso procedimento di ibridismo di forme e contenuti tutto novecentesco. Inoltre, se la cristallizzazione dei rapporti tra prosa e poesia acquisisce piena cittadinanza solo nel panorama tardo-moderno (a partire già dal Romanticismo, ma soprattutto, come si è visto, dopo il simbolismo francese) e contemporaneo, si dovrà parlare, per la sperimentazione novecentesca, non tanto di una rottura con una tradizione secolare (affermazione che funziona, nella citazione di Giovannetti, perché riferita alla metrica,

¹³ P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010, p. 13.

¹⁴ *Ibid.*

tendenzialmente «acronica»¹⁵) quanto, piuttosto, di una riscoperta della mescolanza di forme e contenuti che caratterizzava i generi della tradizione, con conseguente produzione di combinazioni del tutto originali e adeguate al nuovo contesto storico. Infine, è necessario tenere conto che forme e contenuti non sono qualcosa di nettamente distinto, e, una volta spostati da un contesto all'altro, non possono evitare di subire alterazioni: specialmente in una società che ha elaborato precise teorie e classificazioni della propria storia letteraria, infatti, un autore che agisce consapevolmente può scegliere di far uso di una determinata forma perché tradizionalmente espressione di un determinato contenuto, o stile, o punto di vista, e viceversa. Anche quest'ultima considerazione – l'importanza, cioè, della distanza prospettica e della consapevolezza letteraria – deve essere tenuta ben presente se si vuole comprendere la nascita e lo sviluppo del “romanzo in versi” in Europa, prima, e in Italia poi.

I.2. EPOCHE E ISTANZE OLTRE LA FORMA

Si è introdotta la definizione riduttiva (ma accreditata nell'opinione comune) di romanzo come “genere narrativo in prosa” perché proprio a partire da essa è possibile individuare alcuni degli snodi principali relativi alla nascita e alla natura del “romanzo in versi”. Se, infatti, per il periodo che va dal Romanticismo al secondo dopoguerra – quando la narrazione diviene prerogativa quasi esclusiva del romanzo, a sua volta caratterizzato dalla forma prosastica – tale definizione può trovare una valida ragione d'esistenza, è vero anche che con il “romanzo in versi” la questione si complica sensibilmente, per cui si impone la necessità (e l'opportunità) di condurre una riflessione che investe più in generale l'essenza stessa e la storia del genere romanzesco.

Adottando la definizione di romanzo come “genere narrativo in prosa” per i testi del *corpus* che si è scelto di esaminare, si potrebbe parlare per questi di “opere narrative in versi”; ma ecco che l'affermazione, così espressa, disperderebbe queste stesse opere in un mare vastissimo di prodotti letterari che con i “romanzi in versi” hanno ben poco a che vedere. Per esempio: quale sarebbe, stando così le cose, la differenza tra il *corpus* qui considerato e quello dell'epica classica, o del romanzo cavalleresco medievale o, ancora, dei cantari popolari e dell'epica cinquecentesca? Chi potrebbe a questo punto negare che anche Chretien de Troyes fosse un autore di “romanzi in versi”? Eppure nessuno, dopo aver letto *La camera da letto* di

¹⁵ *Ivi*, p. 12.

Bertolucci o *Perciò veniamo bene nelle fotografie* di Targhetta, riuscirebbe a individuare nette somiglianze con *Le conte du Graal* o *Le chevalier de la charrette*. Cercare di risolvere il problema appoggiandosi a questioni tematiche e formali porterebbe a scarsi risultati per il semplice fatto che, se per la tradizione antica (classica e medievale in genere) è possibile individuare delle costanti entro cui catalogare le singole opere, i “romanzi in versi”, al contrario, si caratterizzano proprio per una mancanza di una tradizione consolidata e per una (almeno apparente) estrema libertà di strutture e contenuti. Riecheggerà allora la celebre definizione di Bachtin, secondo cui «il romanzo è l’unico genere letterario in divenire e ancora incompiuto»¹⁶; o ancora: «il romanzo non ha un canone come gli altri generi letterari: storicamente validi sono soltanto singoli esemplari di romanzo, ma non un canone di genere in quanto tale»¹⁷. Quando si è parlato, a titolo esemplificativo, di Bertolucci, Targhetta e Chretien de Troyes, si sarebbe potuto fare riferimento alla nota distinzione tra *novel* e *romance*, si sarebbe potuta individuare una serie di caratteristiche strutturali (l’iniziazione del cavaliere, la *queste*, le prove, etc.) e ideologiche (feudali e cortesi) presenti nella tradizione romanzesca medievale, ma l’essenza del discorso sarebbe rimasta la stessa: per il romanzo cavalleresco si possono riconoscere una tradizione e un codice ben definiti, per il romanzo moderno no; e il “romanzo in versi” è pienamente ascrivibile solo a quest’ultima categoria. Mutuando ancora da Bachtin:

In certe epoche – nel periodo classico della letteratura greca, nel secolo aureo di quella romana, nell’epoca del classicismo – nella grande letteratura (cioè nella letteratura dei gruppi sociali dominanti) tutti i generi letterari in una certa misura si contemplano armonicamente a vicenda e tutta la letteratura, come insieme di generi, è in notevole misura un tutto organico di ordine superiore. Ma una cosa è caratteristica: il romanzo in questo tutto non entra mai, non partecipa all’armonia dei generi.¹⁸

Ad esaurire compiutamente l’essenza del “romanzo”, dunque, non è né una particolare forma né un particolare modo di organizzare lungo la linea del tempo i contenuti (narrazione); questi due elementi possono essere semmai caratterizzanti, ma non esclusivamente identificativi di un genere così peculiare proprio per la sua plasticità, complessità e mancanza di un canone definito. Ancora oggi, infatti, ad ogni tentativo di fornire una definizione chiara ed esauriente di “romanzo”, ci si troverà a dover esprimere delle riserve:

Il romanzo è un genere a più piani, anche se esistono splendidi romanzi a un solo piano; il romanzo è un genere basato sull’intreccio intenso e sulla dinamicità, anche se esistono

¹⁶ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p. 445.

¹⁷ *Ivi*, p. 446.

¹⁸ *Ibid.*

romanzi che raggiungono una descrittività pura, estrema per la letteratura; il romanzo è un genere problematico, anche se la produzione romanzesca di massa è un modello, inaccessibile a ogni altro genere, di letteratura avvincente e spensierata; il romanzo è un genere prosastico, anche se esistono splendidi romanzi in versi. L'elenco di simili "caratteristiche di genere" del romanzo, distrutte da una riserva coscienziosamente aggiunta, potrebbe naturalmente allungarsi.¹⁹

A variare, in definitiva, è il modo in cui il romanziere si relaziona con la realtà presente e storica, e quindi un fattore di approccio, di prospettiva, e non necessariamente di struttura. Ecco allora quali sono le caratteristiche del genere romanzesco individuate da Bachtin e qui riproposte per la loro immutata validità, in quanto sussistenti al di là di qualsiasi definizione strutturale e cristallizzata²⁰:

1. La tridimensionalità stilistica, legata alla coscienza plurilinguistica che si realizza in esso.
2. Il mutamento radicale delle coordinate temporali del personaggio letterario nel romanzo.
3. La nuova zona di costruzione del personaggio letterario nel romanzo, zona che è appunto quella del massimo contatto col presente (l'età contemporanea) nella sua incompiutezza.

In una linea di sviluppo storico, il "romanzo cavalleresco" rappresenta sicuramente una prima importante tappa nella realizzazione di queste istanze, poiché, come la satira menippea, contiene quegli elementi comico-realistici che eliminano la distanza epica, avvicinando gli eroi, ovvero i cavalieri, ad un piano familiare; «per la prima volta – volendo riprendere le parole di Bachtin – l'oggetto della raffigurazione letteraria seria [...] è dato senza alcuna distanza, al livello dell'età contemporanea, in una zona di immediato e brutale contatto». Del resto proprio nel Medioevo, con la disgregazione delle istituzioni, la sopravvivenza di alcuni autori classici rispetto ad altri, la nascita di nuove lingue e nuove letterature (oltre alla fondazione del primo nucleo di quella tradizione letteraria classica che tanto influenzerà le epoche successive) è possibile constatare un grandissimo dinamismo e rinnovamento sul piano della produzione letteraria. Un'epoca buia, dunque, se si vuole identificare la luce con l'aurea età augustea, ma anche un'epoca di profondo sviluppo e rinnovamento. Le spinte vengono dal basso, dalla letteratura popolare, fondamento della nuova poesia in lingua volgare, e vengono assimilate e rielaborate dalla cultura cortese; coesiste, a fianco all'epica,

¹⁹ Si veda M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 450.

²⁰ *Ivi*, p. 453.

un genere poi definito “romanzo” (*romance*), che si distingue – per utilizzare la celebre dicotomia introdotta da Maria Luisa Meneghetti²¹ – per i suoi connotati «mitologici» e non «rituali»: un mito cortese, fondato sulle gesta di cavalieri che si identificano con la realtà feudale, e che riproduce contemporaneamente modi della letteratura popolare, comica ed erotica (si pensi solamente alla prima parte de *Le conte du Graal*, alle comiche *gaffes* dell’ancora giovane ed ingenuo Perceval); per dirla con Lukàcs:

il Medioevo, questa «democrazia dell’assenza di libertà»(Marx), dà agli scrittori, proprio nel periodo della sua dissoluzione, un materiale di uomini e di azioni estremamente variopinto²².

Ma una completa e irreversibile conquista della realtà nella letteratura che sia realmente svincolata da canoni e tradizioni ben definiti, si realizza compiutamente solo tra il XVIII e XIX secolo²³, quando, pur assumendo «un atteggiamento positivo verso la propria epoca e la propria classe»²⁴ gli scrittori introducono nelle opere una più o meno esplicita prospettiva critica:

Tutti gli orrori, tutti gli abomini dell’accumulazione primitiva in Inghilterra, tutto lo sfacelo morale e l’arbitrio dell’assolutismo in Francia sono smascherati in spietate immagini realistiche. Anzi, si può dire che con la raffigurazione di questi dolori del parto della società capitalistica compare il romanzo realistico nel senso stretto della parola e per la prima volta la realtà quotidiana è conquistata alla letteratura²⁵.

Che si guardi alla diffusione del romanzo moderno come al trionfo di un genere su tutti gli altri, o, all’opposto, come il fallimento, da parte della nuova borghesia, del tentativo di creare

²¹ M. L. MENEGHETTI, *Il romanzo nel medioevo, Francia, Spagna e Italia*, Il Mulino (Itinerari), Bologna, 2010, pp. 19 e ss. «Già al livello più generale le differenze tra *chanson de geste* e romanzo appaiono nettissime: prendendo a prestito due categorie di ambito antropologico, si potrebbe dire che la comunicazione epica ha carattere rituale, mentre quella romanzesca ha carattere mitico. [...] La comunicazione romanzesca ha, come quella mitica, lo scopo essenziale di fornire delle conoscenze: giustamente Paul Zumthor ha osservato che, col romanzo, nasce il discorso *sul* mondo, opposto al totalizzante discorso *del* mondo, caratteristico dell’epica”. Cfr. M. BACHTIN, *op. cit.*, p.457:«La memoria e non la conoscenza è la facoltà e la forza creativa fondamentale della letteratura antica. Così è stato, e non si può mutare la cosa; la tradizione riguardante il passato è sacra. Non è ancora la coscienza della relatività di ogni passato. La conoscenza e la pratica (il futuro) determinano il romanzo”.

²² G. LUKÁCS, *Il romanzo come epopea borghese*, G. LUKÁCS, M. BACHTIN, *Problemi di teoria del romanzo, metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di Vittorio Strada, Einaudi Torino, 1976, p. 151.

²³ È vero che già nel Rinascimento con la disgregazione dei valori e delle istituzioni feudali, nascevano i primi esempi di “romanzo moderno”, rappresentati, in via esemplare, dal Don Chisciotte di Cervantes (che ha introdotto nel romanzo cavalleresco la raffigurazione fedele delle classi inferiori e della vita popolare) e dalle opere di Rabelais; per questi autori, tuttavia, si può parlare ancora di un “realismo fantastico”, poiché, come osserva Lukàcs, pur essendo realistici i «tipi rappresentati» e il «modo di scrittura», la storia narrata «è consapevolmente non realistica e fantastica». Si veda, per un’analisi storica più approfondita di questo processo, G. G. LUKÁCS, *op. cit.*, pp.150-154.

²⁴ *Ivi*, p. 155.

²⁵ *Ibid.*

una qualche forma di epopea (questa, con qualche semplificazione, la posizione di Lukács²⁶), è chiaro che esso trova un fertile terreno di sviluppo solo con l'imporsi dell'etica borghese, e dunque con le rivoluzioni politiche (americana e francese) e socio-economiche (Prima Rivoluzione Industriale) che, a cavallo tra XVIII e XIX secolo, hanno sconvolto il panorama europeo e mondiale. Solo da allora nel romanzo si realizzano esaurientemente le tre caratteristiche bachtiniane, anche perché solo da allora, per utilizzare una definizione hegeliana, il mondo è “ordinato a prosa”:

Arte dell'età virile dello spirito, arte della repressione dell'individualità in nome dei “fini oggettivi” della “macchina”, il romanzo è l'estremo residuo di poesia che il ferreo sviluppo storico lasci all'impoetica realtà industriale. Di questa realtà il romanzo riesce ancora a rendere la totalità, ma si tratta di una totalità degradata rispetto a quella autentica dell'epos vero e proprio, poiché quel che manca ai moderni è “la condizione del mondo originariamente poetica”, della quale godevano gli antichi.²⁷

“Prosa del mondo”, tuttavia, come si è detto all'inizio, non significa necessariamente prosa come stile: certamente – e per opposizione più o meno cosciente all'epopea, e per una matrice tematica e stilistica di derivazione popolare – il romanzo si è manifestato soprattutto nella sua forma prosastica; ma proprio a cavallo dei secoli XVIII e XIX – proprio quando, cioè, esso si afferma con forza maggiore e inizia ad opporsi nettamente al genere lirico – è possibile individuare il nucleo originario dei “romanzi in versi” che qui si vogliono analizzare.

I.3. L' EUGENIO ONEGIN: IL PRIMO ESEMPIO DI “ROMANZO IN VERSI”

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, opere poetiche altamente influenzate dal genere romanzesco trovano terreno fertile nella letteratura inglese, che, già disposta ad accogliere strutture narrative di ampio respiro nella sua tradizione poemica, compie un vero e proprio balzo in avanti portando a livello di letteratura “alta” forme e tematiche della ballata popolare. Il momento apicale di questa riscoperta dei ritmi folcloristici è sicuramente il Romanticismo, rappresentato nel suo atto di nascita dalle *Lyrical ballads* (1798) di Coleridge e Wordsworth e, nei primi decenni dell'Ottocento, dall'attività di Lord Byron – fondamentale, nella tradizione della narrazione in versi, per la forma originale del suo “poema libero”. Sia

²⁶ «Il romanzo aspira agli stessi fini cui aspira l'epos antico, ma non può mai raggiungerli, perché nelle condizioni della società borghese, che costituiscono la base dello sviluppo del romanzo, i modi di realizzare i fini epici diventano così diversi da quelli antichi che i risultati sono diametralmente opposti alle intenzioni». G. LUKÁCS, *op. cit.*, p. 143.

²⁷ G. LUKÁCS, M. BACHTIN, *op.cit.*, p. XI.

ballata, sia poema byroniano, infatti, hanno in comune una struttura poetica libera che combina elementi epici, lirici e drammatici con ampio uso di digressioni.

Proprio facendo riferimento a questi modelli, e trasportandoli in un ambiente del tutto differente come quello della Russia zarista del primo Ottocento, Alexandr Sergeevič Puškin compose, tra il 1823 e il 1833, il primo grande esempio di “romanzo in versi”, l’*Eugenio Onegin*. Per comprendere l’originalità dell’operazione puskiniana rispetto agli esempi di narrazione in versi che precedono, può essere utile riportare una citazione dell’autore, che proprio ad una contemporanea opera di Lord Byron fa riferimento²⁸; scrive Puškin, in una lettera del 1823:

Sto scrivendo non un romanzo, ma un romanzo in versi, cosa ben diversa. Sul genere del *Don Giovanni*.²⁹

Sul genere, dice, e la cosa è fuor di dubbio; eppure vi sono, nell’*Onegin*, alcune notevoli differenze: come ha attentamente osservato Graziella Lehrmann-Gandolfi

Il soggetto, il tono, i problemi non rammentano in nulla il poema byroniano. Puškin adotta la maniera dell’opera inglese, perché essa si addice ad un romanzo che dipinge l’epoca contemporanea: la rigidità della forma classica, la sua severa obiettività sono infrante. [...] L’ambiente che descrive, i passatemi di Onegin sono cose troppo note al poeta, troppo intrecciate alla propria vita, perché egli possa parlarne spassionatamente.³⁰

Al di là, dunque, delle digressioni del narratore, dell’ironia, dell’azione situata in un tempo prossimo all’autore, Puškin avrebbe compiuto un decisivo passo in avanti proprio nel modo di rapportarsi con la realtà socio-politica della Russia a lui contemporanea, per cui si potrà affermare, con Belinskij, che «nell’*Onegin* noi vediamo, prima di tutto, la riproduzione poetica della società russa, colta in uno dei più interessanti momenti di sviluppo»³¹. I grandi modelli inglesi erano ancora poemi o liriche ad alto grado di romanzizzazione (tanto che Montale definì il *Don Giovanni* di Byron un «brillante camuffamento di poema cavalleresco»³²); l’*Onegin* rappresenta invece un vero esempio di “romanzo in versi”, nel senso di *novel*, di romanzo moderno.

²⁸ Non si dimentichi, del resto, che proprio in seguito alla lettura del *Don Giovanni* byroniano sorge a Puškin l’idea di comporre l’*Eugenio Onegin*.

²⁹ G. LEHRMANN - GANDOLFI, *Puskin, l’iniziatore della grande letteratura russa*, La Lucciola, Varese, 1959, p. 172.

³⁰ *Ibid.*

³¹ V. BELINSKIJ, in E. BAZZARELLI, *Giudizi critici*, A. S. PUŠKIN, *Eugenio Onegin*, a cura di Eridano Bazzarelli, Rizzoli (BUR), Milano, 2013, p. 47.

³² E. MONTALE, *Poesia inclusiva* E. MONTALE, *Il secondo mestiere – Prose 1920 -1979*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1996, pp. 2632.

Una dimostrazione, in questo senso, può essere effettuata verificando in che misura l'opera puškiniana rispetti le caratteristiche del romanzo individuate da Bachtin. L'assunzione della teoria bachtiniana come modello di riferimento si fa tanto più necessaria nel momento in cui nell'*Onegin* si manifestano almeno due delle già citate «categorie con riserva»: «il romanzo è un genere prosastico anche se esistono splendidi romanzi in versi» e «il romanzo è un genere basato sull'intreccio intenso e sulla dinamicità, anche se esistono romanzi che raggiungono una descrittività pura estrema per la letteratura»³³. Se la prima caratteristica è evidente nella definizione stessa dell'opera in questione, per quanto riguarda la seconda si può riportare, a titolo esemplificativo, l'affermazione di Abram Terc, secondo cui:

Puškin ha scritto apposta un romanzo sul nulla. Nell'*Eugenio Onegin* egli pensa solo a come sfuggire ai doveri di un narratore. Il romanzo è formato da digressioni, che fissano la nostra attenzione sugli spazi della pagina poetica e ostacolano lo sviluppo della fabula scelta dallo scrittore.³⁴

L'intreccio dell'*Onegin*, infatti, è piuttosto semplice (ne riporto in *nota* un riassunto³⁵) e ciò che conta davvero è che procedendo per otto capitoli «la trama si dilata, diventa il pretesto per un racconto che esprime, quasi senza residui, la società russa»³⁶ (Bazzarelli). E ancora:

[Il romanzo] si complica per le molte digressioni, mirabilmente legate al sottofondo fabulistico; la varietà dei contenuti si traduce in varietà di forme, fuse nella superiore unità del “romanzo in versi”; l'elemento epico, l'elemento lirico, l'elemento drammatico, il tono patetico e quello ironico, la narrazione descrittiva e il tumultuare del dialogo, la minuziosa rappresentazione e l'evocazione essenziale mediante segni caratteristici.³⁷

Di fronte alla complessa plasticità dell'opera è necessario, dunque, fare riferimento ai criteri bachtiniani; ogni analisi narratologica, formalistica o tematica non riuscirebbe infatti a giustificare appieno l'appartenenza dell'*Eugenio Onegin* al genere romanzesco. Ecco allora

³³ M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 450.

³⁴ A. TERC, in E. BAZZARELLI *Giudizi critici, cit.*, p. 62.

³⁵ «Eugenio Onegin è un *dandy* che ha perduto le sue sostanze e che ritrova la ricchezza grazie all'eredità che gli lascia uno zio. Deve però vivere per qualche tempo in campagna. Qui incontra il poeta Lenskij, col quale stringe amicizia e che gli presenta la famiglia dei Larin. La figlia maggiore dei Larin, Tatiana, s'innamora di Eugenio, ma questi respinge il suo amore. Poi o per noia o per gioco, vuole fare un dispetto a Lenskij, per punirlo di averlo trascinato a una festa nella casa noiosa e provinciale dei Larin, e fa la corte a Olga, sorella di Tatiana e fidanzata di Lenskij. Lenskij sfida l'amico a duello: nel duello il poeta resta ucciso. Onegin si mette in viaggio, ritorna a Mosca: ritrova Tatiana, ora sposata e trasformata in una signora di gran mondo; questa trasformazione suscita interesse in Eugenio, e l'interesse si trasforma in amore. O forse solo in una forma di esaltazione e di tristezza? Ma ora è Tatiana che lo respinge: afferma di amarlo ancora, ma di voler restare fedele al marito.» E. BAZZARELLI, *Introduzione*, in A. S. PUŠKIN, *op. cit.*, p. 21-22.

³⁶ *Ivi.*, p. 22.

³⁷ A. S. PUŠKIN, *op. cit.*, p.22.

qui di seguito una breve trattazione basata sui già citati “aspetti del romanzo” individuati da Bachtin.

1. *La tridimensionalità stilistica del romanzo, legata alla coscienza plurilinguistica che si realizza in esso*: mentre, nella classicità, il plurilinguismo era sentito come qualcosa di estraneo alla lingua letteraria alta, ed era regolato e canonizzato tra i generi letterari, la «nuova coscienza culturale e letteraria» nella quale si sviluppa il romanzo «vive in un mondo attivamente plurilinguistico»; e proprio il plurilinguismo «interno ed esterno» del romanzo ha fatto sì che questo genere si sia potuto mettere «alla testa del processo di sviluppo e del rinnovamento della letteratura in senso linguistico e stilistico»³⁸. Nel caso dell'*Onegin* il linguaggio rappresenta forse il mezzo principale con cui Puškin persegue il suo intento realistico:

La colloquialità intenzionale dell'*Onegin* [...] si manifesta non solo nei vocaboli tratti da lingue straniere, dal linguaggio europeo contemporaneo (termini tipo “frac”, “gilet”, “bolivar”), ma anche nel particolare uso di particelle congiuntive tratte dalla parlata volgare e, nella sintassi, già moderna. Mirabile è questo mosaico di lingue stilistiche, armoniosamente fuse tra di loro, con passaggi sempre poeticamente giustificati, con trapassi improvvisi a segnare un particolare stato lirico, con l’alternanza lessicale che risponde, come uno strumento perfetto, all’alternanza delle commozioni.³⁹

Alternanza lessicale e alternanza dei registri stilistici dunque, ma anche estrema alternanza di voci: «sto scrivendo un nuovo poema, dove chiacchiero senza freno»⁴⁰ afferma l’autore in una sua lettera, e ancora, in altra occasione, «il romanzo esige la chiacchiera»⁴¹. La chiacchiera, come osserva Abram Terc, «presupponeva, nella generale mondanità del tono, un certo necessario abbassamento del linguaggio, verso la sfera del quotidiano, che in tal modo viene alla luce con tutte le sue carabattole domestiche e le insulsaggini della vita comune»⁴². “Chiacchiera” può riferirsi al modo di esprimersi di un personaggio o dell’autore; ma chiacchiera significa anche presenza delle «voci altrui»⁴³, che si alternano a quella del narratore secondo un raffinato uso di dialoghi, monologhi, citazioni, discorso indiretto e indiretto libero... La punta più estrema, e anche ironica, di tale procedimento è «la narrazione dell’autore sulla narrazione dell’autore», il massimo grado della metaletterarietà («Ed ecco

³⁸ M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 453.

³⁹ E. BAZZARELLI, *Introduzione.*, *cit.*, pp. 33-34.

⁴⁰ J. M. LOTMAN, *Il testo e la storia, L’Evgenij Onegin di Puškin*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 106.

⁴¹ Si tratta di lettere indirizzate rispettivamente a A. A. Del’vig (16 novembre 1823) e A. A. Bestužev (estate 1825). Si veda J. M. LOTMAN, *op. cit.* p. 106.

⁴² A. TERC, in E. BAZZARELLI *Giudizi critic.*, *cit.*, p. 62.

⁴³ L’espressione è in J. M. LOTMAN, *op. cit.*, p. 81; per uno studio più approfondito dell’argomento si faccia riferimento all’intero *Capitolo II*, pp. 81-92.

che già scricchiola il gelo, ed i campi si fanno d'argento: il lettore si aspetterebbe qui la rima "vento", e che la metta subito allora!»⁴⁴). Proprio questo tipo di autocriticità costituirebbe, per Bachtin, «la singolare caratteristica del romanzo come genere letterario in divenire»⁴⁵.

2. Il mutamento radicale delle coordinate temporali del personaggio letterario nel romanzo.

Più in generale, come afferma lo stesso Bachtin, tutte le vicende dei romanzi sono trasportate nel presente, il che non significa che esse non possano situarsi in un tempo passato: l'importante è che questo passato venga storicizzato e non concepito in maniera assoluta ed assiologica (come nell'epopea), per cui storie, personaggi, autore e lettore appartengono allo stesso piano, allo stesso "tipo" di dimensione spaziale e temporale. A questo avvicinamento contribuiscono le digressioni, la metaletterarietà e soprattutto la strategia dell'ironia, vera e propria struttura portante di tutto l'*Onegin*. L'ironia, infatti, crea una discordanza tra il narratore e l'oggetto del discorso, discordanza che nei generi antichi non può sussistere poiché tutto deve essere trattato seguendo una sola direzione, e la voce narrante deve esprimere l'unica verità possibile su fatti e personaggi. Se per l'eroe epico non può esistere alcuna divergenza tra «la sua vera essenza e la sua parvenza»⁴⁶, il personaggio puskiniano è invece messo continuamente in discussione (su questo punto si ritornerà); e, più in generale, l'introduzione di molteplici punti di vista sulla realtà dimostra inconfutabilmente che nell'*Onegin* si è davvero realizzato quel tipo di "avvicinamento" possibile solamente in un romanzo. La divergenza nei confronti dell'epopea e del classicismo è esplicitamente manifestata dall'autore, e l'ironia di Puškin verso il genere epico si trasforma in vera e propria parodia nel momento in cui decide di introdurre l'importantissimo *Capitolo ottavo* con un proemio:

«Canto il mio giovane amico e tante sue stramberie. *Benedici, o epica musa, la mia lunga fatica! E dammi un sicuro bordone, perché io non vagabondi senza senso, perché non vada fuori strada*». Finalmente! Via il carico dalle spalle! Ho dato anche io il mio tributo d'onore al classicismo; un po' tardi, ma l'introduzione c'è.⁴⁷

Qualche critica, tuttavia, è rivolta anche al più estremo individualismo romantico, che è forse il più evidente elemento di distinzione tra i poemi byroniani e l'*Onegin*; riporto ancora, sulla questione, le osservazioni di Graziella Lehrmann-Gandolfi

⁴⁴ A. S. PUŠKIN, *op. cit.*, IV-42, p. 243.

⁴⁵ M. BACHTIN, *op. cit.*, p.448.

⁴⁶ *Ivi*, p. 475.

⁴⁷ A. S. PUŠKIN, *op. cit.*, p.385. Strofa LV, cap. VII.

Pur imitando Byron col quale sente un'affinità spirituale, Eugenio, in fondo, differisce dal suo modello inglese. Mentre Byron, deluso dagli uomini e convinto della propria superiorità, si ritira in una orgogliosa solitudine lanciando al mondo una sfida, Eugenio non trova soddisfazione nella solitaria contemplazione del proprio io. Egli soffre dell'isolamento morale al quale è costretto, in fondo, pur disprezzando la società dei salotti, l'unica che conosce, ha sete di compagnia umana, di amicizia, di affetto. Questo desiderio di vivere da essere sociale gli farà superare gli stretti limiti dello sterile individualismo byroniano.⁴⁸

Bachtin notava acutamente che una conseguenza di questo avvicinamento e contatto del tutto romanzeschi tra realtà contemporanea e opera letteraria è la possibilità, da parte del lettore, di rivivere con partecipazione le avventure narrate e di identificare se stesso con alcuni personaggi, tanto che ci è possibile osservare, nella vita reale, la presenza di fenomeni come «la sostituzione della vita personale con la lettura smodata dei romanzi o coi sogni modellati sui romanzi (il protagonista delle *Notti bianche*, come il bovarismo, come la comparsa nella vita di personaggi romanzeschi di moda: i delusi, i demoniaci etc ...)»⁴⁹. Anche di questo procedimento Puškin sembra essere ben consapevole: egli, infatti, basa la caratterizzazione dei due coprotagonisti, Tatiana e Lenkij, proprio sulla propensione a leggere il mondo attraverso il filtro della letteratura e del linguaggio convenzionale:

Le consuete norme di costruzione dell'intreccio del romanzo divengono per Tatjana [e per Lenskij] i clichè secondo cui interpretare le situazioni reali. Per mettere in luce la fallacia del dato modello (romantico) del mondo si costruisce un sistema rovesciato: in luogo di «l'arte è riproduzione della vita» si ha «la vita è riproduzione dell'arte».

Non è un caso dunque se, parlando della “vicinanza” del piano romanzesco a quello del presente (presente del narratore, presente dei lettori) Bachtin abbia citato proprio la seconda strofa del primo capitolo dell' *Onegin*: «permettetemi di presentarvi l'eroe del mio romanzo: Onegin, mio buon amico, nacque sulle rive della Neva, là dove, forse, sei nato pure tu, o hai brillato, mio lettore»⁵⁰.

3. Infine, la nuova zona di costruzione del personaggio letterario nel romanzo, zona che è appunto quella del massimo contatto col presente (l'età contemporanea) nella sua incompiutezza. L'affermazione non si riferisce solamente alla concezione romanzesca dell'ambiente e del tempo in cui è collocata la vicenda (aspetto di cui si è già parlato), ma coinvolge anche la psicologia del personaggio: se anch'esso, infatti, è immerso nella dimensione del presente in atto, per forza di cose dovrà essere incompleto, continuamente

⁴⁸ G. LEHRMANN - GANDOLFI, *op.cit.*, p. 172.

⁴⁹ M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 474.

⁵⁰ A. S. PUŠKIN, *op. cit.*, pp. 78-79.

soggetto a potenziali metamorfosi, a evoluzioni caratteriali; e, soprattutto, egli non può esaurire tutte le proprie potenzialità nei limiti della storia, non può, cioè, adempiere nella vicenda narrata al proprio destino, com'è d'obbligo nell'epopea.

I personaggi puskiniani si conformano appieno a queste caratteristiche. Essi si trasformano nel corso del romanzo: Eugenio, per esempio, «all'inizio è rappresentato come disincantato, scettico sprezzante, nauseato dalla vita mondana» e nel corso del tempo diviene «un bravo ragazzo» (Bazzarelli)⁵¹; e anche volendo approfondire, al di là dell'atteggiamento esteriore, la condizione esistenziale più intima del protagonista, la *chandra*⁵² (cui rimane sempre fedele anche al di là della storia, del resto incompiuta) si trasforma, alla fine del viaggio del *Capitolo ottavo*, in vera e propria angoscia (*toska* la definisce lo stesso Eugenio); anche Tatiana, pur avendo assunto, da Belinskij a Dostoevskij, un valore quasi simbolico, è in realtà più complessa di quel che può apparire: «l'altera Tatiana dell'ultima parte del libro» osserva Bazzarelli «è [...] un poco dissonante», soprattutto per chi l'ha identificata, per tutto il romanzo, con «la Musa, la dolce signorina di provincia con un libro francese tra le mani, la sognatrice al chiaro di luna, la sorella di Lenskij»⁵³. Se poi si sovrapponesse la vicenda di Tatiana a quella reale di Marija Raevskaja Volkonskaja, donna che seguì nell'esilio il marito (che non amava) per dovere di fedeltà (fatto certamente presente nella mente dei lettori contemporanei di Puškin), la protagonista diviene, in parte, «il riflesso di un personaggio reale, o, implicitamente, un elogio delle donne dei decabristi»⁵⁴. La complessità dei caratteri è spesso messa in evidenza dall'autore anche per il tramite dell'ironia che, moltiplicando i punti di vista, impedisce di confinare i protagonisti entro i limiti di una maschera. Riporto solo un esempio: Puškin, all'interno del romanzo, afferma su Eugenio: «Come Child Harold, languido e tetro / compariva nei salotti...»⁵⁵ (VI, 21). Questi due versi (assieme ad altri chiari riferimenti impliciti ed espliciti ai personaggi byroniani) hanno indotto molti critici a identificare pienamente il protagonista puskiniano con l'*Harold* di Byron; ma si tratta solo di un tranello, in cui cade, nel romanzo, anche l'ingenua Tatiana – che, costruendosi un'immagine dell'amato basata sui protagonisti delle sue letture, crede di poter prevedere con esattezza il seguito degli eventi; a differenza di quanto avviene nei romanzi, qui le cose seguono un percorso del tutto imprevedibile. L'autore, nel corso dell'opera, prova anche altre numerose maschere letterarie sul suo protagonista, ma «con il procedere dell'azione si fa

⁵¹ E. BAZZARELLI, *Introduzione*, cit., p. 24.

⁵² Stato di malinconia, specie di *hypochondria* greca con nuove sfumature di significato legate al malessere che segue il crollo dell'esaltazione napoleonica.

⁵³ *Ivi*, p. 31

⁵⁴ *Ivi*, p. 32.

⁵⁵ Il testo qui riportato è quello utilizzato in J. M. LOTMAN, *op. cit.*, p. 146.

sempre più evidente che nessuno di questi eroi è in grado di rendere la figura di *Onegin*» (Lotman)⁵⁶.

Una volta verificata la presenza, all'interno del romanzo, delle categorie bachtiniane, bisogna tenere presente almeno un ulteriore elemento: la costruzione ritmica. Si ricordi che l'autore ha specificato di aver composto un "romanzo in versi", «cosa ben diversa» da un romanzo. Perché, allora, questa distinzione? Sicuramente, per uno scrittore del calibro di Puškin, non poteva trattarsi soltanto di una questione estetico-formale. La sua aspirazione, si ricorderà, era quella di divenire «poeta della realtà»⁵⁷, il che non significava fare di questa realtà semplicemente il contenuto della sua opera; piuttosto, l'intento era quello di «creare un'opera letteraria, la quale, superando la letterarietà, venisse percepita come la stessa realtà extraletteraria, senza per questo cessare di essere letteratura»⁵⁸. Per raggiungere questo obiettivo egli non poteva affidarsi al "romanzo in prosa" ottocentesco, il quale era in ogni caso considerato più organizzato, regolare e convenzionale dell'«amorfo corso della vita nelle sue manifestazioni casuali e atipiche»⁵⁹; doveva invece introdurre nell'opera la capricciosità, il flusso casuale degli eventi, l'eccezione contrapposta alla norma, e per fare questo si servì proprio della forma metrico-versale.

Lo strumento ritmico utilizzato è la cosiddetta "strofa oneginiana", formata da quattordici versi (superiore quindi alla limite di dieci versi consentito per la strofa odica) e per questo abbastanza ampia da permettere di sviluppare liberamente il tema con tutte le sue digressioni. Questa strofa è strutturata in tre quartine seguite da un distico finale a rima baciata, l'*epifonema*. Interessante è anche la ripartizione tematica utilizzata dall'autore, che gli avrebbe permesso di variare continuamente l'argomento della narrazione e di inserire le sue fondamentali digressioni:

La prima quartina è la più autonoma della strofa e contiene la tesi, una breve formulazione del tema della strofa; la seconda e la terza quartina sviluppano il tema e sono più libere, capricciose e bizzarre. Il distico è spesso dato in forma di aforisma.⁶⁰

Si tenga presente, ora, che la prassi compositiva vigente nella Russia nel XVIII secolo prevedeva di necessità la coincidenza del confine sintattico con quello metrico-versale; il fenomeno accoglie davvero pochissime eccezioni, ed è così radicato da far sì che, in quei

⁵⁶ J. M. LOTMAN, *op. cit.*, p. 149.

⁵⁷ *Ivi*, p. 143.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ E. BAZZARELLI, *Introduzione, cit.*, p. 35.

generi che supponevano costruzioni sintattiche più libere, si fosse imposto il “verso libero” «che consentiva di dilatare e abbreviare il ritmema secondo la lunghezza del sintagma senza ammettere la divergenza tra i due»⁶¹. Puškin, per la prima volta (anche considerando la sua produzione precedente) contravviene a questa regola, creando un complesso sistema di confini metrici talora rispettati, altre volte violati. Riporterò qui soltanto le conclusioni ricavate da Lotman in seguito all’analisi del metro puskiniano nell’*Onegin* – analisi cui si rimanda per maggiori approfondimenti⁶²: da un lato – osserva lo studioso – vi sarebbe per la maggioranza dei casi una coincidenza tra ritmema e sintagma in sede di confine della partizione ritmica della strofa (tra la prima e la seconda, la seconda e la terza quartina e tra l’ultima quartina e il distico) in modo tale che ne derivi una «attesa di regolarità» da parte del lettore; tuttavia «proprio l’esistenza di tale attesa rende significativa la violazione di essa, che nel romanzo è ampiamente praticata» dopo la prima, la seconda e la terza quartina; e nel momento in cui questo fenomeno avviene con una regolarità tale da far sì che il lettore avverta le violazioni come non casuali, il risultato sarà quello di una relazione tra due diverse strutture poetiche; ulteriori implicazioni sono date poi dal continuo variare dei registri, i quali si rapportano a loro volta con tutta una consolidata teoria degli stili determinando così una vastissima possibilità di combinazioni metrico-sintattico-stilistiche utilizzate e filtrate sapientemente da Puškin al fine di mantenere comunque, a fronte di una continua mimesi della dinamicità del reale, la sensazione di trovarci di fronte ad un’opera letteraria. Convenzione ed eccezione, novità e tradizione, varietà delle forme e dei contenuti: tutto, infine, si fonde «nella superiore unità del “romanzo in versi”» (Bazzarelli)⁶³.

Si può affermare, a questo punto, che Puškin ha davvero creato un’opera del tutto nuova e originale, pienamente iscritta nel genere romanzesco, ma ancora più ambiziosa per il suo obiettivo di portare l’incompletezza del presente al livello del significante; un’operazione che, ponendosi in aperta polemica sia con la distaccata poesia neoclassica sia con l’estremo individualismo eroico byroniano (e, più in generale, “romantico”), ha elevato a esponente massimo tutte le potenzialità del romanzo moderno, superandone la convenzionalità proprio attraverso l’uso della forma metrica, la più canonica, la più tradizionale, e – se opportunamente alterata – la più adatta ad esprimere il divenire amorfo della realtà.

⁶¹ J. M. LOTMAN, *op. cit.*, p. 118.

⁶² Si veda J. M. LOTMAN, *op. cit.*, pp. 111- 121.

⁶³ E. BAZZARELLI, *op. cit.*, p. 22.

I.4. LIRICA E ROMANZO IN ITALIA: DUE STRADE DESTINATE A INCONTRARSI

Proprio quando nasceva il primo grande esempio di “romanzo in versi”, in gran parte dell’ambiente letterario europeo andava imponendosi quella netta opposizione tra lirica e romanzo destinata a perdurare, nella concezione comune, fino ai giorni nostri. Anzi, come si è visto, proprio l’*Eugenio Onegin* pare essere concepito sulla base di una solida consapevolezza della distinzione e della funzione dei generi, ormai separati e ben definiti nei loro orizzonti tematici e formali⁶⁴. Nei primi decenni dell’Ottocento, infatti, si erano già affermati in modo irreversibile il sistema economico e l’ideologia borghesi, e, in ambito letterario, andava profilandosi in tutta la sua nitidezza la “morte dell’epopea”. Questo perché, col tramonto dell’aristocrazia – che teneva fisso lo sguardo alle origini lignatiche, agli eroi eponimi, ai valori della tradizione classica – tutto ciò che poteva entrare in una narrazione doveva inevitabilmente riguardare la realtà in atto; la stessa classe borghese, del resto, per la sua modernità, era priva di miti fondatori e sostituiva all’idea di conservazione la nuova utopia del progresso, tutta tesa verso il futuro. Gli eroi positivi, quando ancora erano possibili, dovevano necessariamente appartenere al presente; il passato, “assoluto” nell’epopea, veniva storicizzato e privato di ogni posizione assiologica, e alla centralità della memoria subentrava definitivamente il metodo dell’analisi. La forma metrico-versale dell’epica, svuotatasi del suo contenuto tradizionale, cominciava allora, specialmente in epoca romantica, ad essere assunta come modo specifico della lirica, l’unico genere poetico in cui poteva anche manifestarsi la solitudine di un io ribelle, incapace di accettare la nuova realtà, interamente dedito al lamento esistenziale, alla protesta inascoltata o alla creazione di universi personali. La narrazione, inversamente, proprio per la complessità e la varietà dei contenuti che poteva accogliere, trovava espressione nell’unica forma veramente plastica, dinamica, sempre potenzialmente modificabile: la prosa. Ecco perché Mengaldo poteva affermare, nella sua celebre introduzione a *Poeti italiani del Novecento*, che i grandi esempi di poesia narrativa come i poemi byroniani «e soprattutto l’*Onegin*» divennero presto «le eccezioni che confermano la regola»⁶⁵.

Tutte queste trasformazioni avvennero anche in un ambiente culturale come quello italiano, fortemente refrattario ad accogliere le nuove forme romanzesche, un ambiente «che ancora

⁶⁴ A ben vedere, il fatto che il primo grande “romanzo in versi” provenga dalla (culturalmente) lontana Russia può confermare ciò che si è già detto circa l’importanza di una “distanza prospettica” per la produzione di generi ibridi come questo. Nel secondo Novecento italiano tale distanza, più che spaziale, può essere stata a tutti gli effetti temporale – il che si esprime, concretamente, nei termini di una formalizzazione e consapevolezza teorica sui generi letterari del passato.

⁶⁵ P. V. MENGALDO, *Introduzione*, in AA.VV., *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Oscar Mondadori (Grandi classici), Milano, 2012, p. XXIV.

nel primo Ottocento usava la parola “romanzo” per intendere il poema in versi» (Tellini)⁶⁶. Se, infatti, è vero che il primo grande esempio di romanzo nella letteratura italiana vede ancora la presenza di un io prometeico destinato ad un sacrificio eroico (mi riferisco naturalmente alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*) c'è anche da dire che proprio l'inutilità del sacrificio compiuto dal protagonista mette in evidenza la vittoria dell'ideologia borghese, di fronte alla quale, per l'appunto, è costretto a soccombere. E persino l'eroismo del primo Leopardi, a partire dai primi anni Venti, lascia definitivamente il posto all'intima condizione esistenziale (e si rammenti come, prima dei *Canti* pisano-recanatesi, il poeta, perduto lo spirito eroico e civile, avesse abbandonato la poesia per dedicarsi alla prosa filosofica delle *Operette morali*). Sintomatiche anche – a proposito della “morte dell'epopea – sono le osservazioni formulate dal “filomanzoniano” Carlo Tenca nel suo studio *Epici moderni in Italia*, così riassunte da Gino Tellini:

[Tenca] ha studiato, in *Epici moderni in Italia* (“Rivista Europea”, maggio 1845) uno «stuolo di poeti» dediti alla vana fatica di resuscitare il poema epico. Più di cinquanta poemi, conta, a partire dall'inizio del secolo, per «un complesso d'un milione di versi all'incirca»: «tanta fecondità sciupata», in un «informe ammasso di poesia che ora giace ingombro nelle botteghe dei librai». [...] Onde conclude con la formula nota «che il romanzo ha ucciso l'epopea» e «in ciò sta appunto il nodo della questione», in una «società eminentemente critica e riflessiva» che ha bandito il meraviglioso e chiede invece di indagare la «vita vera e reale», di dipingere «gli uomini e le cose quali sono».⁶⁷

A partire dai primi decenni dell'Ottocento, dunque, seppur con tutte le peculiarità imputabili al clima risorgimentale, anche la nostra letteratura si avvia a lenti passi verso la modernità.

Non vorrei compiere qui una storia dettagliata del romanzo e della lirica italiani (progetto fin troppo ambizioso, che richiederebbe spazi e approfondimenti maggiori), ma ritengo che per comprendere i motivi che hanno portato alla nascita e allo sviluppo del “romanzo in versi” in Italia a partire dalla seconda metà del Novecento sia utile individuare almeno i maggiori momenti in cui, nella nostra storia letteraria, i due generi sono venuti maggiormente a contatto o si sono in maggior misura allontanati. Un punto di svolta, a tal proposito, è sicuramente costituito dal periodo post-unitario: con la disillusione succeduta al '61, e con il venir meno degli ideali risorgimentali che tanto avevano condizionato il romanzo e la poesia dei decenni precedenti, le strutture di questi due generi letterari iniziano a modificarsi radicalmente. Per quanto concerne la lirica, a fronte di una imperante retorica carducciana, si sviluppa sempre più (grazie anche alla riabilitazione attuata da De Sanctis) una tendenza leopardiana, da

⁶⁶ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 3

⁶⁷ *Ivi*, p. 140.

intendersi come ripiegamento esistenziale di un io ormai del tutto alienato dal presente in atto (per dirla con Berardinelli: «un'intera storia culturale o tradizione letteraria [...] sprofonda nel sublime insignificante di una storia individuale»⁶⁸ con riferimento ad un percorso che va da Leopardi fino a Zanzotto, passando, tra gli altri, per Emily Dickinson, Rimbaud, Mallarmé, e Paul Celan). A sancire definitivamente l'essenza lirica della poesia italiana sarà poi, a partire dagli anni Ottanta, l'influenza del simbolismo francese, fondamentale per la sua tendenza «a fondare la poesia sulle sensazioni e le emozioni individuali anche più radicalmente di quanto non avessero fatto i romantici», finendo, di conseguenza, «per divenire a tal punto dominio privato del poeta da rivelarsi incomunicabile al lettore» (Wilson)⁶⁹. Proprio nella prassi letteraria dei *poètes maudits*, infatti, molta parte della critica ha voluto individuare la nascita della “lirica moderna”: Barthes, lo si è già visto, assumeva come spartiacque l'opera di Rimbaud⁷⁰; e quando Roman Jakobson formulava la sua fortunatissima definizione di “funzione poetica del linguaggio” basandosi sull'idea di non referenzialità, di mancanza di rapporti con la realtà extra-linguistica, di una forma di linguaggio il cui scopo è quello di «non comunicare altro messaggio che il messaggio di comunicare un messaggio»⁷¹, doveva aver presente proprio quella tendenza poetica, ancora in voga negli anni Cinquanta, sviluppatasi con la corrente simbolista-mallarmeiana. Anche il romanzo, in seguito all'Unità d'Italia, subisce trasformazioni sostanziali, e in modo particolare va incontro alla dissoluzione di tutte quelle strutture narrative che avevano sorretto le opere del periodo risorgimentale: viene estremamente ridimensionato, per esempio, il ruolo del narratore onnisciente, e con esso anche la possibilità di trasmettere, secondo il parere di una sola voce dominante, un messaggio morale, ideologico e politico; la scomparsa di questa voce esterna e monologante comportò inevitabilmente «l'impianto nuovo di una sconvolgente sintassi narrativa»⁷² dove a parlare fossero direttamente le cose e le persone, al fine di poter esprimere molteplici punti di vista su una realtà che doveva essere indagata in diverse direzioni, analizzata e accettata nella sua relatività; in questo senso, bachtinianamente parlando, la scrittura romanzesca compì un vero passo in avanti verso la modernità. Tuttavia, questa dissoluzione delle strutture narrative vale soprattutto per il Verismo, a sua volta condizionato, come è noto, da alcune soluzioni del

⁶⁸ A. BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa, controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, p. 89.

⁶⁹ E. WILSON, *Il castello di Axel, studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 26.

⁷⁰ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 32.

⁷¹ A. BERARDINELLI, *op.cit.*, p. 12.

⁷² G. TELLINI, *op. cit.*, p. 196.

Naturalismo francese. Illuminante, a tal proposito, è il giudizio espresso da Lukács sul *modus operandi* di Zola:

Il metodo sperimentale e documentario di Zola si riduce praticamente al fatto che Zola non partecipa alla vita del mondo circostante e non dà forma creativa alla propria esperienza di combattente, ma si avvicina di lato – come un reporter, come giustamente dice Lafargue – a un complesso sociale allo scopo di descriverlo. [...] Zola non fa che formulare teoricamente in modo netto la decadenza spontanea dell'arte narrativa nel romanzo moderno.⁷³

Con la corrente naturalista in Francia, e verista in Italia, dunque, diminuisce progressivamente nel romanzo l'«arte narrativa» che stava alla base dell'epopea, dove ogni «“oggetto pronto” si risolve in una serie di azioni umane»⁷⁴; allontanato l'oggetto dalla lente deformante dell'io per porlo nell'orizzonte distante e obiettivo della scientificità, con il Naturalismo⁷⁵ (ma ancor prima con Flaubert) al metodo narrativo si sostituisce via via il «metodo creativo della descrizione»⁷⁶. Il romanzo sembrerebbe incrociare, da questo punto di vista, la strada della poesia: anche nella lirica simbolista, infatti, la realtà viene alterata nella sua logica e smembrata in una serie disarticolata di immagini e oggetti; tuttavia finalità e risultati vanno in due direzioni del tutto opposte: da un lato, sotto l'influenza del positivismo, si cerca di dare una descrizione scientifica e obiettiva della realtà; dall'altro, invece, si tenta di fuggire, per il tramite di una simbologia individuale, la «reificazione del mondo» (Adorno)⁷⁷. Anzi, proprio il descrittivismo realistico del romanzo di matrice verista-naturalista sancisce l'inizio di quello che Lukács ha definito il «falso dilemma»⁷⁸ tra oggettività e soggettività, tra scientificità e irrazionalismo, caratteristico di tutta la letteratura successiva. Questo dilemma («falso» perché, come si vedrà più avanti, in nessun modo è possibile operare in una sola ed esclusiva direzione) coinvolge non solo l'opposizione tra i generi, ma si manifesta pienamente anche nelle tendenze interne al mondo del romanzo: sintomatico, per esempio, è il fatto che nel 1881 appaiono in volume i *Malavoglia* di Verga e *Malombra* di Fogazzaro, o, ancora, nel 1889 *Mastro Don Gesualdo* e *Il Piacere* – e si potrebbe continuare a lungo con l'elenco. Accanto al romanzo della realtà scientifica, dunque, va sviluppandosi contemporaneamente tutto un filone decadentista (con questa etichetta si includono in realtà prodotti artistici anche molto

⁷³ G. LUKÁCS, *op. cit.*, pp. 168 -169.

⁷⁴ La citazione è di Lessing, e fa riferimento allo scudo d'Achille nella descrizione omerica. Qui è stata riportata da G. LUKÁCS, *op. cit.*, pp. 169.

⁷⁵ Come specifica Lukács, tuttavia, Zola si trova solo all'inizio di questo sviluppo e «le sue opere, in un gran numero di episodi appassionanti, sono ancora vicine alle grandi tradizioni del romanzo». G. G. LUKÁCS, *op. cit.*, p. 169.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ T. W. ADORNO, in A. BERARDINELLI, *cit.*, p. 37.

⁷⁸ G. LUKÁCS, *op. cit.*, p. 171.

differenti e per tematiche e per stile) che ha forse maggiori punti di contatto con la poesia simbolista, quantomeno sul versante dell'ideologia dell' "arte per l'arte", della punta estetica e sensazionalistica del suo dettato, della dimensione spirituale (sia che si tratti del panismo dannunziano, sia che ci si riferisca al profondo e complesso cattolicesimo fogazzariano) e della riabilitazione di un locutore monologico e della figura dell'eroe individuale. Tuttavia, a livello di intenzioni vi è una distinzione assai evidente tra i due generi: il nuovo romanzo decadente tende (anche in opposizione al verismo) a instaurare un rapporto strettissimo con il pubblico dei lettori; autori come Fogazzaro o D'Annunzio non possono prescindere dal mercato librario, facendo così delle proprie opere un veicolo di messaggi morali, ideologici, estetici e politici. La poesia moderna, al contrario (con eccezione forse per certa produzione dannunziana e carducciana) tende generalmente a mantenere quel registro di incomunicabilità che la relega sempre più ad una dimensione strettamente individuale. Così, almeno, è nella visione di Barthes:

La poesia moderna, poiché bisogna ben opporla alla poesia classica e a ogni forma di prosa, distrugge la natura spontaneamente funzionale del linguaggio e ne lascia sussistere le strutture lessicali. Dei rapporti essa conserva solo il movimento, la musica, non la verità. La parola esplose sopra una linea di rapporti svuotati, la grammatica è sprovvista della propria finalità, diventa prosodia, si riduce a un'inflessione che perdura per presentare la parola⁷⁹.

Tuttavia, le caratteristiche della lirica individuate da Barthes non esauriscono affatto il panorama poetico ottocentesco, e tanto meno quello del secolo successivo: se infatti si volessero assumere fino in fondo le acquisizioni bachtiniane circa il processo di romanizzazione dei generi letterari, dovremmo supporre che, proprio nel momento in cui il romanzo andava imponendosi sempre più in tutte le sue tendenze, la lirica ne deve aver subito, più o meno dichiaratamente, l'influenza; la verifica empirica conferma la regola. La casistica è piuttosto ampia, ma basterà pensare all'esperienza poetica di Pascoli – da sempre considerato il più alto esempio del simbolismo italiano – per renderci conto della misura in cui la sua lirica si rivolge in modo inedito agli oggetti della realtà, isolati nelle loro peculiarità, osservati e nominati con esattezza quasi scientifica; e così anche il linguaggio, sia nella direzione post-grammaticale (quella, ovvero, delle lingue speciali) sia nell'opposta direzione pre-grammaticale (quella inerente ai suoni, alle onomatopee) non trova eguali, in quanto a mimesi oggettiva della natura, in tutta la tradizione poetica precedente. Ciò vale specialmente per *Myricae* e i *Canti di Castelvecchio*, o per i *Primi e Nuovi poemetti*; ma anche un'opera come i *Poemi conviviali* – spesso considerata un ultimo tentativo di poesia

⁷⁹ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 34.

epica, caratterizzata da un linguaggio «antiquario a base grecizzante»⁸⁰ – accoglie in realtà tutta una serie di processi di avvicinamento e familiarizzazione che, pur non passando per il tramite del riso, ne erodono comunque in profondità la dimensione epica: gli eroi e i poeti della classicità, per esempio, vengono presentati in momenti di profonda intimità, sono osservati da differenti punti di vista, subiscono la deformazione di uno sguardo “postumo”, conoscono la problematicità, possono persino evolvere (esemplare il caso de *Il poeta degli Ilioti*); per citare un solo esempio, nell’ *Alexandros* Pascoli sceglie come tema della narrazione il momento più complesso dell’impresa universalistica del grande condottiero macedone, ovvero il suo arrivo nelle vicinanze del fiume Indo; giunto al limite ultimo della Terra, Alessandro prova un profondo senso di delusione, pondera il valore delle sue conquiste e comprende che le sue speranze resteranno inappagate, poiché tutto ciò che sta oltre quel *finis terrae* (la luna, per esempio) non potrà in alcun modo essere raggiunto. Così, combattuto tra delusione e speranze, lacerato (secondo una sensibilità estremamente moderna) tra desiderio di conquista e consapevolezza del limite posto alle possibilità umane, Alessandro:

piange dall’occhio nero come morte;
piange dall’occhio azzurro come cielo.
305 Che si fa sempre (tale è la sua sorte)
nell’occhio nero lo sperar, più vano;
nell’occhio azzurro il desiar, più forte.⁸¹

Inutile sottolineare come un tale atteggiamento sia ben in contrasto con l’immagine dell’eroe epico, appartenente, per prassi, ad un «passato assoluto», «sempre compiuto a un alto livello eroico» compiuto e «esasperatamente completo [...] dal principio alla fine» oltre che «tutto esteriorizzato»⁸². Sia per il tentativo di produrre poesia narrativa, sia per il grado di romanizzazione notificabile nella sua opera, Pascoli non può che assumere un ruolo importante nel percorso che ha portato, più di mezzo secolo dopo, all’incontro tra lirica e romanzo.

Per quanto la concezione barthesiana della poesia moderna abbia condizionato a lungo gli studi sull’argomento (è del 1956, per esempio, *La struttura della lirica* di H. Friedrich, che fa della “funzione poetica” jacobsoniana il criterio fondamentale su cui articolare la propria analisi), non mancano, nell’ambiente critico del secondo Novecento, voci discordanti, ai quali

⁸⁰ A. GIRARDI, *Poesia in versi. Da Pascoli a Giudici*, Esedra (L’upupa. Studi italiani e romanzi), Padova, 2001, p. 12.

⁸¹ G. PASCOLI, *Alexandros*, vv. 41-46, in ID., *Poemi conviviali*, Rizzoli (BUR), Milano, 2010, pp. 303-304.

⁸² M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 475.

va attribuito il merito di aver messo in evidenza la complessità dei rapporti tra poesia e realtà oggettuale nella letteratura tra il XVIII e XIX secolo. Oltre ad Adorno – che nei suoi scritti teorici sottolinea come, nel voler «esprimere il sogno di un mondo in cui le cose stiano diversamente»⁸³, nel tentativo di reagire (per mezzo di uno straniamento) alla «reificazione del mondo», la poesia finisce per ammettere implicitamente l'esistenza di una realtà esterna e oggettuale –già Heller, in *L'avventura della poesia moderna*, affermava che «qualsiasi cosa faccia, la poesia non può che confermare l'esistenza di un mondo significativo, anche quando ne denunci la mancanza di senso. [...] La poesia riguarda la statura vera delle cose; quindi tutta la grande poesia è realistica»⁸⁴. Oltre alla “poesia del linguaggio” e alla “poesia della poesia”, allora, sarebbe esistita tutta una tendenza, talvolta sotterranea, talvolta evidente ma non troppo considerata dalla critica, nella quale realtà e simbolo, prosa e lirica, si sarebbero incontrati. Alfonso Berardinelli, nel suo già citato *La poesia verso la prosa*, individua l'espressione massima di questa complessità di rapporti in una generazione di poeti nati tra gli anni '80 e '90 dell'Ottocento, generazione che, a suo avviso, costituisce anche il momento di massima maturazione della lirica moderna. Gli autori nati in quegli anni, infatti – secondo Berardinelli – sarebbero stati gli ultimi ad aver «affrontato la modernità» e ad aver avuto il problema «di cosa cambiare e come radicalmente innovare il linguaggio poetico, in una situazione che si presentava certamente mutata rispetto ad un passato anche prossimo». In quello stesso decennio, per fare solo alcuni nomi, nascono Gozzano, Saba, Govoni, Jahier, Rebora, Corazzini, Cardarelli, Sbarbaro, Ungaretti... tutti autori che hanno influenzato, in momenti e in modi differenti, le correnti poetiche del XIX secolo. Ma il fatto peculiare è che tutti questi, eccetto Ungaretti, sembrano aver agito per molto tempo soltanto nel sottosuolo della cultura poetica italiana, per riemergere, nella seconda metà del Novecento, nelle opere di quegli autori che perseguivano una poetica tendenzialmente anti-ermetica. Così, per esempio, Gozzano fu riabilitato, tra gli anni '50 e '60, da due poeti del tutto differenti (se non opposti) come Sanguineti e Giudici, entrambi però interessati a superare il dettato lirico post-simbolista ancora in voga tra i giovani allora emergenti (si considerino, per esempio, le raccolte del primo Zanzotto, e in particolar modo *Dietro il paesaggio*, sua opera d'esordio). La complessità di stili e di direzioni assunte dai poeti attivi tra i primi due decenni del Novecento, e la loro successiva riscoperta, giustificherebbe allora l'affermazione di Mengaldo secondo cui «un'assunzione unitaria della poesia del Novecento può risultare altrettanto

⁸³ A. BERARDINELLI, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁴ E. HELLER, in A. BERARDINELLI, *op. cit.*, p. 35.

arbitraria per il periodo finale (ultimo quarto del secolo, e in particolare il decennio trascorso [1868-1878]), che per quello iniziale», affermazione, del resto, condivisa anche da Berardinelli⁸⁵. Le correnti che più si fecero sentire nei primi anni del secolo, agendo tanto sul genere lirico quanto su quello romanzesco, furono il futurismo e il “vocianesimo”, tant’è che sia Mengaldo che Tellini (l’uno per la poesia, l’altro per la prosa) hanno potuto definire il periodo che va indicativamente dal 1903 agli anni Venti «età delle avanguardie»⁸⁶.

Se, per quanto riguarda il romanzo, un organico manifesto futurista apparve con notevole ritardo sui tempi (il *Romanzo sintetico* fu edito nel quotidiano romano *Il Giornale d’Italia* solo nel 1939) non mancarono più precoci sperimentazioni da parte di autori come Marinetti, Buzzì, Folgore, Soffici, Papini, sperimentazioni tese in generale a distruggere ogni struttura logico-narrativa del dettato riconoscendo (pur con molte differenze strategiche, soprattutto nei confronti della tecnica del “paroliberismo”⁸⁷) la «centralità dell’io come oracolare e privilegiato luogo geometrico della creazione letteraria»⁸⁸. E la stessa direzione è imboccata, benché con intenti differenti, dai romanzieri vociani: «Basta signori scrittori – afferma Boine in un suo intervento apparso su *La Riviera ligure* del 1914 e poi confluito in *Plausi e botte* (1918) – basta romanzi. [...] Signori scrittori siamo uomini; lasciamo la letteratura e facciamo della lirica»⁸⁹. Poiché «il mondo è “complessità”, “simultaneità”, “molteplicità simultanea della vita interiore”, ne consegue il rifiuto della rappresentazione naturalistica, della dinamica romanzesca [...] della nozione stessa di racconto» (Tellini)⁹⁰. Con l’eccezione di grandi e originali romanzieri come Pirandello, Svevo e Tozzi che tentano di continuare, innovandolo dall’interno, il grande filone narrativo ottocentesco (ma bisognerà attendere almeno la metà degli anni Venti perché ricevano l’adeguato riconoscimento della critica) pare esservi, nelle teorie romanzesche di questo periodo, una netta involuzione verso la lirica; l’“età delle avanguardie” dunque – e questo è il punto fondamentale – potrebbe aver costituito un momento di svolta nella storia dei generi letterari proprio perché con essa, a fronte di una

⁸⁵ Il parallelismo vale soprattutto per l’identificazione di una somiglianza tra il primo decennio e gli anni Sessanta: «Dagli anni dieci una tale varietà di stili non si è più vista. Per questo ho finito per guardare agli anni dieci a partire dagli anni sessanta. Il nostro Novecento si rivela nel confronto a distanza tra l’inizio e la fine della parabola». A. BERARDINELLI, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁶ Se per la poesia la spinta avanguardistica si esaurisce all’inizio del secondo decennio (Mengaldo poneva come limite simbolico il 1919) per la prosa il fenomeno perdura con maggiore vitalità anche durante il ventennio fascista.

⁸⁷ Se per Marinetti il paroliberismo ha la facoltà di «colorare il mondo dei colori specialistici del nostro io mutevole», Papini invece ammonisce che con esso «l’arte ritorna alla realtà» e che «alla trasformazione lirica o razionale delle cose» si sostituiscono «le cose medesime», G. TELLINI, *op. cit.*, p. 287.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ G. BOINE, *Plausi e botte*, in G. BOINE, *Frantumi seguiti da Plausi e botte*, La Voce, Firenze, 1918, p. 136.

⁹⁰ G. TELLINI, *op. cit.*, p. 291.

sotterranea romanizzazione della poesia, si sarebbe manifestata una “superficiale” e acclamata poeticizzazione del romanzo.

È giusto ribadire, però, che l'avvicinamento della lirica verso la prosa avviene soprattutto in sordina, mentre la più rumorosa avanguardia (in particolar modo quella Futurista), pur volendo tagliare tutti i ponti con il passato e con la tradizione simbolista, non fa che incrementare, con il suo «gergo della modernità» e la sua «astratta concretezza», il successo di quell'idea di poesia come «fuga dalla realtà e autonomia del linguaggio»⁹¹ già affermata con le tendenze poetiche di fine Ottocento. E anche nei migliori poeti vociani (Sbarbaro e Rebora *in primis*), che spesso intrattengono uno stretto rapporto con la realtà – sia anche nella direzione dell'alienazione del soggetto – la prosa risulta ancora «formalmente ancillare»⁹² alla poesia.

Non ci si soffermerà più di tanto sulla successiva evoluzione “antiavanguardistica” degli anni Venti, che, se ha comportato sicuramente un ritorno a forme tradizionali nel campo della produzione poetica (con soluzioni più comunicative, certo, ma non per questo più vicine ad un impianto prosastico) non ha avuto significative conseguenze sulla forma romanzesca, e anzi, al contrario, ha incrementato la tendenza alla repulsione della forma narrativa a vantaggio di una “prosa d'arte” e saggistica di matrice classicistica e rondesca: mentre Svevo e Pirandello pubblicano alcune delle loro opere più significative (*La coscienza di Zenò* è del 1923, *Uno, nessuno, centomila* del 1926), ad essere assunto come modello per la prosa è il *Notturmo* dannunziano (1921), col suo dettato frammentario e lyricizzante. Più importante mi pare invece un fenomeno che ha avuto rilevanti conseguenze su entrambi i generi letterari, e mi riferisco alla prassi della traduzione, che sviluppatasi a partire dalla fine degli anni Venti, si consolidò pienamente nel decennio successivo (nel pieno decollo della corrente ermetica, dunque). Secondo Mengaldo, questa «apertura europea che anima la nostra cultura post-rondesca» avrebbe comportato per la prima volta un «allargamento dell'orizzonte di riferimento oltre quello, tradizionalmente dominante, se non esclusivo, della cultura poetica francese»; allo stesso tempo, tuttavia, il fenomeno deve essere considerato anche nel suo aspetto «centripeto», ovvero nel suo inserimento in una fase in cui «la nostra civiltà poetica si sente restaurata e rilanciata sulla base di un movimento culturalmente e stilisticamente omogeneo e conscio di sé»⁹³. Oltre alla riscoperta, da parte dei poeti di questo periodo, di tutta una tradizione italiana osservata e filtrata per mezzo dei grandi esempi della letteratura

⁹¹ A. BERARDINELLI, *op. cit.*, p. 43.

⁹² P. V. MENGALDO, *op. cit.*, p. XXV.

⁹³ *Ibid.*

straniera, il fenomeno delle traduzioni avrebbe avuto almeno altre due implicazioni importantissime: da un lato il traduttore poté servirsi di questa attività per evadere dal clima culturale in cui era inserito e anche dalla «propria stessa fisionomia o maniera più tipica di lirico» (ad esempio Giudici, con la traduzione dell'*Onegin*, avrebbe espresso la propria aspirazioni a quelle misure «più diffusamente narrative» che egli, in quanto autore, poteva solo «costeggiare o inseguire per abbozzi o frammenti»⁹⁴); dall'altro, il ruolo del poeta cominciò a diramarsi, per la prima volta, verso tutta una serie di direzioni critico-riflessive, o più propriamente metapoetiche; questo clima di dibattito artistico-culturale avrebbe allora fornito la base per la creazione di correnti omogenee e per la «restaurazione dell'idea tradizionale di letteratura, che va oltre le posizioni rondesche ma le presuppone»⁹⁵. La prima implicazione ebbe importantissime conseguenze sullo stile anti-letterario, prosastico e informale di alcuni autori degli anni Trenta che proprio dalla «fissazioni di moduli propri della pratica traduttoria» hanno preso spunto; la seconda, invece avrebbe dato avvio alla nascita della maggiore corrente poetica di quegli stessi anni, ovvero l'ermetismo. Anche il romanzo, per uscire dalla crisi in cui era sprofondata, dovette aprirsi a nuovi moduli non strettamente nazionali: mentre già a partire dagli anni Venti autori come Bontempelli e Savinio cercavano di restaurare la forma romanzesca tradizionale producendo opere accessibili ad un pubblico più vasto ma non per questo di basso livello stilistico (dove aderenza alla realtà e alla logica narrativa potevano accogliere la presenza di una dimensione "altra", irrazionale, misteriosa) una nuova generazione di autori affermatasi nel decennio successivo – generazione estranea tanto alla retorica quanto all'esperienza reale della Grande Guerra – «relegava definitivamente al passato le velleità dannunziane, le iconoclastie futuriste, la poetica del frammento»⁹⁶ e si poneva come obiettivo principale il confronto con il romanzo europeo contemporaneo, anche per mezzo della traduzione di opere straniere editate da case editrici come Bompiani (che pubblicò, in quegli anni, Mann, Joyce, Döblin, Céline), Mondadori (editrice delle opere di Balzac, George Eliot, James, Remarque) e Rizzoli. Il romanzo, inoltre, riuscì a proporsi in questo periodo come mediazione tra una tendenza narrativa (con conseguente appiglio alla realtà e alla costruzione logico-sintattica) e la contemporanea evasiva sensibilità ermetica, da cui non poté in alcun modo prescindere (non si dimentichi che, assieme a *Il Barretti*, *Il Convegno* e *900*, altra rivista fondamentale per il dibattito letterario degli anni Trenta fu proprio *Solaria*, che accolse nella sua redazione autori

⁹⁴ *Ivi*, p. XXXIV.

⁹⁵ *Ivi*, p. XXXIII.

⁹⁶ G. TELLINI, *op. cit.*, p. 332.

anche molto diversi come Gadda, Comisso e Montale); come afferma Natalia Ginzburg in un noto passo di *Lessico familiare*:

Romanzieri e poeti avevano, negli anni del fascismo, digiunato, non essendovi intorno molte parole che fosse consentito usare; e i pochi che ancora avevano usato parole le avevano scelte con ogni cura nel magro patrimonio di briciole che ancora restava. Nel tempo del fascismo, i poeti s'erano trovati ad esprimere solo il mondo arido, chiuso e sibillino dei sogni.⁹⁷

Sintomatiche sono, a tal proposito, le categorie utilizzate da Tellini per descrivere alcune delle tendenze romanzesche del secondo decennio fascista: *L'aurea poetica solariana; l'irrealità del quotidiano; il regionalismo esistenziale*, cui si accompagnano, per equilibrare, *il comico, l'umoristico e il nuovo realismo*⁹⁸.

Al di là di questi tenui contatti stilistici e tematici, tuttavia, per il periodo che precede il secondo conflitto mondiale non è ancora possibile individuare un incontro tra poesia e romanzo tale da poter fondare una nuova forma artistica del tutto originale. Un'eccezione, negli anni precedenti, era stata la prosa d'arte, o "prosa poetica", cui si è accennato per il periodo delle avanguardie e su cui si è voluto porre l'accento sia per la sua unicità nel panorama letterario italiano, sia perché sembrerebbe suggerire un rapporto inverso a quello della semplice romanzizzazione dei generi tradizionali proposta da Bachtin. Un momento di svolta, anche per la storia del "romanzo in versi" è rappresentato invece dal secondo dopoguerra, e in particolare dal periodo a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Basterà ricordare la celebre prefazione di Calvino all'edizione del 1964 de *Il sentiero dei nidi di ragno*, per comprendere come la fine della seconda guerra mondiale abbia comportato una radicale trasformazione nelle modalità di produrre romanzi: «l'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico»⁹⁹; e ancora: «la Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone»; il romanzo, dunque, tornava a guardare alla realtà, fondava una nuova poetica del realismo, intrisa però di ideologia, di speranza, di impegno civile da parte di scrittori divenuti vere e proprie guide morali per la ricostruzione del Paese. Per la poesia, invece, le cose andarono diversamente: come ha messo in luce Pasolini:

⁹⁷ N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 2012, p. 165.

⁹⁸ Per maggiori approfondimenti sull'argomento si veda G. TELLINI, *op. cit.*, pp. 358-382.

⁹⁹ I. CALVINO, *Presentazione*, in ID. *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori (Oscar), Milano, 2010, p. VI.

Tutta la produzione resistenziale è anzitutto “poetica” in questo senso aprioristico: le idee nuove sono affondate in un magma di intuizioni e di violazioni etico-irrazionali: non si liberano e non vengono alla luce attraverso un processo logico e razionale, il solo atto a sovvertire realmente l’analogico e l’irrazionale della letteratura d’anteguerra¹⁰⁰

Molti poeti, del resto, mutuavano ancora forme e contenuti dal linguaggio ermetico, (tra cui il già annoverato Zanzotto, ma anche il più maturo Luzi, che proseguì «ancora per alcuni anni la sua preziosa maniera d’anteguerra»¹⁰¹), per cui un reale momento di svolta è individuabile solamente negli anni tra il 1956 e il 1959, quando vedono la luce opere come *Laborintus* di Sanguineti, *Il passaggio d’Enea* di Caproni e *Le ceneri di Gramsci* di Pasolini («un’opera che amalgama in modo così evidente vecchio e nuovo»¹⁰²). La grande svolta intrapresa dalla lirica in direzione della prosa, dunque, avviene proprio nel momento in cui alla speranza che aveva animato il Neorealismo romanzesco (ormai privo di originalità e cristallizzatosi nelle forme della propaganda di sinistra) andava sostituendosi la disillusione, secondo una curva che parte dagli anni Cinquanta e «va dall’impegno all’evasione, dall’evasione all’intrattenimento ludico» (Tellini)¹⁰³. Quest’ultimo aspetto, l’intrattenimento giocoso e fine a se stesso, trova piena espressione nella neoavanguardia del Gruppo ’63, che raggiungerà tuttavia risultati di maggiore importanza nell’ambito poetico. Come si è già detto in precedenza, però, il furore avanguardistico generalmente non fa che rafforzare l’idea di poesia come linguaggio autoreferenziale incentrato sul significante, agendo sul romanzo nella direzione della distruzione delle strutture logiche e narrative. Più interessanti – direi persino centrali per la storia del “romanzo in versi” – sono invece le novità apportate dallo sperimentalismo di «Officina». La posizione teorica e polemica della rivista (fondata a Bologna nel ’55 da Leonetti, Pasolini e Roversi) è ben riassunta da Tellini:

Officina si schiera politicamente su due fronti: da un lato combatte la cosiddetta «ontologia letteraria del Novecento» cioè un’idea di poesia come atto autosufficiente, assolutezza storica, conoscenza iniziatica interamente risolta in perfezione formale; [...] dall’altro contesta «l’illusione neorealistica di un’arte immediata, documentaria, popolare».¹⁰⁴

Ed è proprio attraverso la ricerca di una via di mezzo in grado di ridare dignità letteraria alla prosa e di riallacciare, allo stesso tempo, la poesia alla realtà storica, che la rivista ha influito notevolmente sulle grandi novità degli anni Sessanta; è questo, infatti, il decennio in cui – a

¹⁰⁰ P. P. PASOLINI, *Fine dell’engagement*, in ID., *Passione e ideologia* (1948 – 1958), Garzanti, Milano, 1973, p. 463.

¹⁰¹ P. V. MENGALDO, *op. cit.*, p. LVIII.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ G. TELLINI, *op. cit.*, p. 414.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 442.

detta di tutti gli osservatori – per la prima volta lingua della poesia e lingua della prosa giungono ad un punto di contatto mai raggiunto precedentemente; l’aveva già suggerito Pasolini, nel suo saggio *La libertà stilistica* (apparso su *Officina* nel febbraio del ’56), dove, esortando alla pratica di un nuovo sperimentalismo, diverso da quello ermetico («riempito solo della propria coscienza estetica»¹⁰⁵), teorizzava una nuova forma poetica dove il mondo si profilasse come vero e proprio «oggetto di conoscenza» da raggiungere per il tramite di una ricerca «abbassata tutta a livello della prosa»¹⁰⁶.

Il motivo per cui questo studio sul “romanzo in versi” prende in considerazione opere edite solo a partire dagli anni Sessanta è proprio che soltanto da allora l’ambiente letterario si è prestato ad accogliere forme di poesia narrativa o poesia ad alto grado di romanzizzazione. Gli anni Sessanta costituirono un vero e proprio spartiacque, e il sentimento del cambiamento fu ben presente nella coscienza dei contemporanei; osserva Montale, in un articolo del 1964 intitolato *La poesia inclusiva*, che mentre precedentemente “la poesia si distingueva dalla prosa per l’impiego di un linguaggio poetico», «per l’uso di strutture metriche visibili ad occhio nudo» e «per l’esclusione di contenuti che si reputavano più adatti al trattamento prosastico» ora, nell’ambito del verso o del «quasi verso» è entrato «tutto il carrozzone di contenuti che da qualche secolo ne erano stati esclusi», e ciò è avvenuto con «il ragionamento, il racconto, il discorso, la cronaca, la storia»¹⁰⁷. Non a caso proprio Montale e Pasolini, l’uno con *Satura*, l’altro con *Trasumanar e organizzar* (entrambe opere del 1971) si faranno rappresentanti di questa crisi del codice poetico così come era stato inteso nel periodo compreso tra le due guerre. Ma schemi drammatici sono presenti anche nelle opere di Caproni e di Sereni pubblicate negli anni Sessanta, e persino in *Nel magma* di Luzi (1963) dove «suggeriscono il dantesco articolarsi degli scontri tra l’io e i suoi interlocutori»¹⁰⁸. E proprio nel 1960 viene pubblicata *La ragazza Carla* di Pagliarani, opera che «contamina registri differenti e ripropone sulla pagina un repertorio vastissimo di costrutti del parlato, inteso come un’organica realtà da cui nulla va estromesso»¹⁰⁹.

Si è deciso di interrompere momentaneamente il tracciato storico con l’intento di trarre una sintesi, per i decenni successivi agli anni Sessanta, a partire anche dall’analisi dei “romanzi in

¹⁰⁵ P. P. PASOLINI, *La libertà stilistica*, in ID., *op.cit.*, p. 486.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 489.

¹⁰⁷ E. MONTALE, *Poesia inclusiva*, in G. ZAMPA (a cura di), E. MONTALE, *Il secondo mestiere – Prose 1920 – 1979*, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1996, p. 2631.

¹⁰⁸ E. TESTA, *Introduzione*, in AA.VV., *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino, 2005, p. X.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. VII.

versi” qui proposti. Nei capitoli che seguono, dunque, si procederà innanzitutto ad una analisi tecnico-stilistica di alcuni aspetti tipicamente “romanzeschi” e “lirici” che compongono le opere del nostro *corpus*, ponendo anche l’attenzione (soprattutto a partire dalla parte III) ai complessi rapporti che si instaurano tra queste due diverse dimensioni. È ormai indubbio, infatti, che il processo di «romanzizzazione» descritto da Bachtin si accompagna oggi ad una azione in senso contrario, e che altri generi letterari, per le evoluzioni che hanno subito, iniziano ad influire radicalmente sulla forma romanzesca. Lo aveva già notato Calvino, che, secondo Berardinelli, negli anni Settanta «aumentava la concentrazione, leggerezza e rapidità della propria prosa imparando dai poeti»¹¹⁰; lo stesso Berardinelli, del resto – quasi considerasse questa direzione la più naturale – è giunto a chiedersi «se in futuro non possano essere i più diversi prosatori, Proust o Kraus per esempio, a influenzare i poeti»; o ancora: Mengaldo, citando nella sua celebre *Introduzione* Tynianov per aver «acutamente definito la poesia lirica come il genere che “per così dire, è abbandonato all’azione di tutte le forze che lo compongono”»¹¹¹, suggeriva di cercare una via di mezzo tra questa posizione e quella bachtiniana; infine, Montale (nel già citato articolo *La poesia inclusiva*) osserva che «mentre la poesia si avvicina alla prosa, il romanzo tenta di liberarsi delle sue impalcature e aspira alla condizione di prosaicissima poesia»¹¹².

Poi, in sede conclusiva, si tenterà di completare il quadro storico con la speranza che questo studio possa gettare un po’ di luce nuova sui recenti sviluppi della nostra letteratura. Se, infatti, come afferma Bachtin, il romanzo «riflette il divenire della stessa realtà in mondo più profondo, essenziale, sensibile e rapido» e di conseguenza «ha anticipato e anticipa il futuro sviluppo di tutta la letteratura»¹¹³, e se, come si è visto, anche la lirica ormai è divenuta sufficientemente plastica da poter accogliere la realtà storica in atto, proprio lo studio dei “romanzi in versi” potrebbe fornire dati interessanti sul passato, sul presente e – perché no? – sul futuro della letteratura italiana.

¹¹⁰ A. BERARDINELLI, *op. cit.*, p. 19.

¹¹¹ P. V. MENGALDO, *op. cit.*, p. XXIII.

¹¹² E. MONTALE, *op. cit.*, p. 2631.

¹¹³ M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 449.

PARTE SECONDA

ASPETTI ROMANZESCHI

II.1. MACROSTRUTTURE NARRATIVE

Affrontando i problemi della storia e della definizione del genere “romanzo in versi” si è più volte messo in guardia circa la necessità di non sovrapporre il concetto di romanzo con quello di narrazione. A tal proposito si è preferito utilizzare la definizione più ampia di Bachtin, lasciando da parte, almeno in un primo momento, le analisi svolte della critica formalista e strutturalista. Non per questo, però, si vuole qui negare l’importanza della componente narrativa: come si è visto, infatti, dal Romanticismo in poi – anche in opposizione al genere lirico – il romanzo è andato via via definendosi (nella percezione comune di scrittori e lettori) come il genere narrativo per eccellenza. Non è un caso, per esempio, che nel 1927 E. M. Forster aprisse il capitolo *Storia* del suo celebre intervento *Aspetti del romanzo* dicendo: «siamo tutti d’accordo che l’aspetto fondamentale del romanzo è narrativo» arrivando persino ad affermare, alla pagina conclusiva dell’opera, che «la natura umana [...] produce narrazioni in prosa in rapida successione, narrazioni che, quando risultino di 50 mila parole o poco più, si è convenuto di chiamare romanzi»¹¹⁴. Vere o false che siano, simili teorie hanno inevitabilmente influenzato la concezione e la produzione del romanzo nelle generazioni successive, fino alla nostra. Con ciò non si vuole asserire che tutti gli autori di “romanzi in versi” qui chiamati in causa condividano l’idea di Forster, ma che, qualunque sia la loro opinione, con questa idea si sono inevitabilmente confrontati.

È bene mettere in chiaro fin da subito che l’analisi che si compirà in questo capitolo non avrà a che fare col “tasso di narratività” delle opere, ovvero con il rapporto che, internamente, intercorre tra modalità narrative e altri tipi di discorso (descrittivo, speculativo, lirico, etc.): questo, infatti, è un elemento da affrontare solo in una fase avanzata della ricerca, poiché richiede di considerare un numero di fattori ben più numerosi e complessi di quelli che intervengono a livello di semplici macrostrutture narrative. Lo scopo di questa prima indagine, invece, sarà quello di comprendere se i romanzi selezionati siano davvero opere progettate secondo una qualche macrostruttura, e se questa macrostruttura abbia una forma

¹¹⁴ E. M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Garzanti, Milano, 2000, p.166.

prettamente “narrativa”, ovvero presenti degli eventi disposti in una determinata successione temporale per cui sia possibile individuare una *fabula* e un relativo *intreccio*.

Si tenga conto, inoltre, che il problema della macrostruttura narrativa ha implicazioni non indifferenti sulla definizione dei generi letterari: molte volte si sente parlare di canzonieri o sillogi poetiche come di opere “strutturate a romanzo” per il semplice fatto che presentano tematiche, personaggi, piccoli eventi, disposti secondo un progetto organico e complesso; capire – sempre che sia possibile – in che misura la componente narrativa debba presentarsi a livello macrostrutturale per legittimare l’etichetta di “romanzo in versi” aiuterebbe sicuramente a mettere un po’ di ordine nella catalogazione di alcune opere del nostro Novecento poetico: penso, per esempio, alla definizione “romanzo in versi” data da Walter Siti alle *Ceneri di Gramsci*, o anche alla struttura fortemente autobiografica del *Canzoniere* sabiano o alle *Occasioni* montaliane, dove evidente è il ruolo del personaggio di Clizia nel progetto unitario dell’opera.

Parlare di macrostruttura narrativa significa considerare soprattutto i rapporti temporali che intercorrono tra gli eventi, per comprendere, come si è già detto, quale sia la *fabula* (la storia ricostruita secondo un ordine cronologico lineare) e quale l’*intreccio* (l’ordine con cui il narratore compone gli eventi della *fabula*). Per quanto riguarda la terminologia relativa ai rapporti temporali, si fa riferimento a quella utilizzata da Genette in *Figure III*¹¹⁵, in particolare per i concetti di *analessi* (o retrospezione) e *prolessi* (o anticipazione) – a loro volta distinguibili in *eterodiegetiche* (esterne, cioè, al racconto principale e quindi prive di reali interferenze sul corso degli eventi) e *omodiegetiche* (o interne, e dunque fondamentali per comprendere le vicende principali); si utilizzerà poi il termine *ellissi* per intendere un “salto” temporale effettuato dal narratore e potenzialmente colmabile proprio con delle *analessi*; qualora le *ellissi* non siano una omissione di carattere temporale ma “informativo” (quando, cioè, il racconto «non passa sopra a un momento» ma «passa *a lato* di un dato»¹¹⁶) si parlerà di *parallissi*. Quando, invece, una serie di eventi non è disposta secondo rapporti di retrospezione o anticipazione ma è accomunata da qualche parentela spaziale, tematica o di altro tipo, la si chiamerà *sillesi*. Tutti questi concetti appartengono, a loro volta, alla categoria (più facilmente intuibile) dell’*anacronia*; di questa categoria temporale, dovendo affrontare un discorso sulle macrostrutture, si considererà principalmente l’aspetto dell’*ordine* (quello che ha prettamente a che fare con *fabula* e *intreccio*) e, viceversa, verranno quasi del tutto

¹¹⁵ G. GENETTE, *Figure III – discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1986.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 100.

tralasciate, almeno per ora, le categorie di *durata e frequenza*, che hanno invece a che fare con l'analisi più dettagliata delle modalità diegetiche. Ciò non significa, tuttavia, che le opere verranno analizzate tenendo conto soltanto della *forma* e tralasciando «la sostanza del contenuto narrativo»¹¹⁷: condividendo le perplessità di Chatman circa la possibilità di semplificare la letteratura in un numero limitato di strutture, talvolta, per comprendere appieno la macrostruttura di un'opera, si dovrà fare riferimento ad alcuni degli aspetti peculiari – e non prettamente formali – che la compongono. E proprio per la grande varietà di soluzioni in cui si può imbattere, si è preferito trattare le opere singolarmente secondo l'ordine cronologico di pubblicazione, con l'eccezione dei romanzi che appartengono a uno stesso autore e che verranno affrontati in successione: è il caso di Pagliarani (per cui si analizzerà la *Ballata di Rudi* subito dopo *La ragazza Carla*) e dei *Romanzi naturali* di Cesarano.

II.1.1. *La capitale del nord* – G. Majorino, 1959

Parlando delle macrostrutture narrative della *Capitale del nord* di Majorino, si potrebbe dire che tutta l'opera ruota attorno ad un unico grande elemento spaziale che detiene quasi il ruolo di protagonista: la città di Milano, che, come immenso crogiuolo di culture, differenze sociali e persone, raccoglie in una dimensione unitaria le tante storie che compongono il romanzo. Non sempre le situazioni sono ben definite (immerse, come sono, «nell'incrociarsi continuo di impulsi vitali»¹¹⁸, nei flussi di immagini e sensazioni che attraversano tutta l'opera) ma è sicuramente possibile individuare alcuni personaggi principali, se non altro per il fatto che vengono nominati: Vittorio e la moglie Lucy; il padre di Gianni; Gianni e l'amico Carlo; Aldo Dominici; Virginia e i relativi genitori e altri personaggi destinati a scomparire quasi immediatamente come Flinay e Rossi o Torriani e «la morosa»; ad essi va aggiunta poi la massa anonima di operai, impiegati, scioperanti e cittadini ciarlieri. Individuare questi personaggi (che il più delle volte agiscono in coppia) significa anche individuare le principali componenti narrative dell'opera.

Il romanzo è suddiviso in tre sezioni: già nella prima appaiono tutti i personaggi citati eccetto Virginia e i genitori. Più che su eventi specifici, tutta la storia sembra basarsi sulle

¹¹⁷ «Le tassonomie strutturaliste si fondano sulla *forma* più che sulla sostanza del contenuto narrativo». S. CHATMAN, *Storia e discorso – la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche editrice, Borgo delle Grazie (Parma), 1981, p. 92.

¹¹⁸ M. CUCCHI, *Introduzione* a G. MAJORINO, *La capitale del nord*, Edizioni dell'arco, Milano, 1994, p. 2.

caratteristiche e abitudini di individui statici e apparentemente privi di una specifica vicenda da raccontare – l'unico episodio che si carica di qualche attesa per il lettore è forse quello relativo a Dominici, dirigente d'azienda intento a progettare assunzioni per raccomandazione, I versi che seguono, tratti dalla fine della prima sequenza, riassumono bene le linee tracciate dall'autore per comporre il proprio affresco di vita cittadina :

[...]
siamo usciti qualcuno (Carlo) è entrato
in politica Gianni fa il poeta
378 – che bella storia quanti personaggi –
Odio di Lucy al mondo con il quale
Vittorio è in armonia il padre di Gianni
tranquillo con la porta chiusa a chiave
[...]¹¹⁹

Nella seconda parte è introdotta Virginia (le cui somiglianze con la Carla di Pagliarani sono, per alcuni aspetti, impressionanti)¹²⁰ assieme, naturalmente, ai rispettivi genitori. Le storie dei personaggi cominciano allora ad intrecciarsi: Gianni, dopo aver adocchiato la ragazza in un bar, instaura con lei una relazione amorosa; sempre Gianni, verso la fine della sezione, tenta di farsi assumere da Dominici, senza riuscirci. Anche altri personaggi, del resto, sembrano evolvere se non persino incrociare reciprocamente i propri destini: Virginia decolla nel proprio lavoro di dattilografa:

«Virginia è diventata uomo – ride verde
collega – io rimango donna»
Virginia ha 68 mila lire
254 al mese 24 più di prima
«sarà raccomandata, sarà dolce
col Capo sarà figlia di qualcuno»¹²¹

mentre Vittorio, opponendosi alla mobilità casalinga della moglie, continua a proiettarsi verso il mondo esterno, e «fa carriera, parte pronto / allo sparo s'allinea con i primi / cavallo tra i cavalli»¹²².

¹¹⁹G. MAJORINO, *La capitale del nord*, I, vv. 376-383, p. 21.

¹²⁰ Si vedano solo i seguenti passi: «La madre ha insegnato a Virginia / l'importanza del corpo»; «Virginia / il padre in casa / andò impiegata/ il padre aveva ormai quarant'anni / dattilografa ben considerata» (G. MAJORINO, *La capitale del nord*, II, vv. 1-2, p. 23; *ibid.*, vv. 19-21). Cfr. «Carla Dondi fu Ambrogio di anni / diciassette primo impiego stenodattilo / all'ombra del Duomo»; «[...] Nerina insegna e Carla impara / a mettere il rossetto sulle labbra: ci deve essere in un cassetto / un paio di calze di nylon, finissime / bisogna provarle» (E. PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, 7, vv. 3-6, p. 153).

¹²¹ G. MAJORINO, *op. cit.*, II, vv. 251-256, p. 32.

¹²² *Ivi*, vv. 152-154, p. 28.

L'inizio della terza sezione è eccezionalmente ambientato a Portofino, con l'enigmatico episodio dell'*uomo morto* e l'apparizione, di tanto in tanto, di una voce narrante in prima persona da identificare probabilmente con Gianni (dato il riferimento all'amico Carlo al v. 36: «Carlo mi disse prima di partire [...]»¹²³); per il resto, invece, il romanzo sembra fermarsi su se stesso – se si fa eccezione per la promozione a condirettore di Vittorio, il quale, tuttavia, rimane «bloccato ancora in libri / dopo stretti lavori / in dopocena chiusi / per vuote stanze [...]»¹²⁴. Più che le vicende dei personaggi, è ancora la città a concludere l'opera: prima tratteggiata come un Inferno dantesco percorso da Gianni (poeta, come Virgilio) e Carlo (uomo politico, come Dante):

Così vanno gli amici finché s'ode
dalle vetrate d'un locale uscire
diverse lingue orribili clamori
risate suoni sordi muri
327 zaffate di sudori soffocati
e Carlo chiede a Gianni che risponde
essere questi luoghi di persone
viventi senza infamia e senza lode
[...]
339 guarda e passa
Carlo che il mondo è semplice e coperto
di stoffe denso di contraddizioni
[...]
344 quand'ecco verso loro alzato urlare
un uomo nero con gli occhi di bragia
in bici «attenti figli di cani»
[...]¹²⁵

poi, nel finale, apostrofata dal narratore e descritta come un campo di battaglia, una continua guerra tra servi e padroni, tra vincitori e vinti:

città non vedo più porte né archi
512 *né ponti né frontiere ma realtà*
di doppio campo d'uomini nemici
[...]¹²⁶

Confrontando questo finale con l'apostrofe che apre tutto il libro («O mia città vedo le porte gli archi / che un tempo limitavano il tuo cauto / intrecciarsi di case strade e parchi / oggi spezzarsi come una frontiera [...]»¹²⁷) sembra che l'intero romanzo, più che raccontare le storie dei personaggi (il cui ruolo portante nel delineare una macrostruttura non deve comunque

¹²³ *Ivi*, III, v.36, p. 40.

¹²⁴ *Ivi*, vv. 152-154, p. 44.

¹²⁵ *Ivi*, vv. 323-346, p. 51.

¹²⁶ *Ivi*, vv. 511-513, p. 57.

¹²⁷ G. MAJORINO, *op. cit.*, *O mia città vedo le porte e gli archi*, v. 1-4, p. 5.

essere ignorato) tenti di offrire un affresco negativo della città industriale, per cui si dovrà concludere, con Cucchi, che:

a ben vedere più che una vera e propria “storia”, *La capitale del nord* è un grande contenitore, nel quale entrano, ordinati secondo equilibri e ritmi precisi, situazioni molteplici e volti di personaggi diversi, personaggi o stacchi lirici, nella fluidità di un tempo narrativo. Nel quale, peraltro, ciò che conta non è un evolversi dei fatti, uno snodarsi di vicende, quanto l’incrociarsi continuo di impulsi vitali e guasti già vistosi, nel corpo di una società che è ancora giovane, uscita com’è dalla guerra da poco più di un decennio.¹²⁸

II.1.2. *La ragazza Carla* – E. Pagliarani, 1960

Contemporaneo per composizione a *La Capitale del nord* di Majorino, *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani si posiziona per anno di pubblicazione all’inizio di quello che è ormai considerato il «punto di svolta»¹²⁹ nella storia della poesia italiana contemporanea: il 1960.

La critica si è esercitata molto ad individuare le peculiarità stilistiche, linguistiche e compositive messe in atto da Pagliarani nelle varie sequenze del poemetto; tuttavia, parlando di macrostrutture narrative, la tendenza è quella di sorvolare o liquidare velocemente l’argomento, con un atteggiamento che può essere ben espresso da questa affermazione di Enrico Testa: «ricordiamo solo lateralmente *La ragazza Carla* di Pagliarani, in quanto si iscrive appieno nel genere del poemetto narrativo»¹³⁰. Questo perché, effettivamente, la macrostruttura dell’opera appare piuttosto semplice:

La ragazza Carla è un poema narrativo in cui esistono ancora un certo grado di continuità diegetica, un *plot* facilmente individuabile e inequivoco, una protagonista («Carla Dondi fu Ambrogio di anni / diciassette primo impiego stenodattilo / all’ombra del Duomo») e dei coprotagonisti ben individuati e con un ruolo riconoscibile, una scena – infine – topograficamente delineata (la città di Milano, per tanti versi il centro tematico del poema).¹³¹

In queste poche righe, Paolo Zublena descrive benissimo le caratteristiche del romanzo: una storia semplice e lineare, dove «la *fabula* [...] non si discosta troppo dall’intreccio»¹³².

¹²⁸ M. CUCCHI, *op. cit.*, pp. 1-2.

¹²⁹ E. TESTA, *Tensioni narrative nella poesia contemporanea*, in «Stilistica e Metrica Italiana», 11, 2011, p. 267.

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ P. ZUBLENA, *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003, p. 60.

¹³² *Ibid.*

L'opera è scandita in tre parti, a loro volta suddivise in brevi capitoli. Nella prima sezione, dopo una celebre descrizione della città di Milano, viene introdotto il personaggio di Carla: riceviamo informazioni sul suo nucleo familiare (vive con la madre, la sorella e il cognato), conosciamo, attraverso un'*analessi* in realtà abbastanza marginale per lo svolgimento del racconto, la sua antipatia per Angelo, il marito della sorella; sappiamo che studia alle scuole serali per imparare il mestiere di dattilografa e che frequenta un ragazzo di nome Pietro. Con la seconda sezione si ha invece il vero e proprio esordio del racconto: Carla trova un impiego come dattilografa alla *Transocean limited import export company*, dove incontra Aldo, con cui inizierà una relazione (per il resto la sezione si sofferma su vari aneddoti legati all'ambiente lavorativo). Infine, nella terza parte, vi è la conclusione della vicenda – se davvero di conclusione si può parlare: Carla è fuggita dal lavoro, e sappiamo, con una *analessi* di breve portata (ma questa volta fondamentale per comprendere la storia) che è stata importunata dal suo capo, Mr. Praték; costretta ad umiliarsi porgendo le sue scuse, nel finale:

[...] Carla impara
a mettersi il rossetto sulle labbra: ci deve
4 essere in un cassetto
un paio di calze di nylon, finissime
bisogna provarle.¹³³

ovvero “impara” ad adattarsi alle regole della società e del mondo del lavoro.

È risaputo come una particolarità della narrazione sia quella di concludersi in un dato momento lasciando da parte gli avvenimenti poco pertinenti alla fabula, attribuendo, così, un aspetto definitivo a ciò che nella realtà non lo è: il fatto che Pagliarani abbia scelto di mettere a fuoco solo questa breve sequenza della vita di Carla, lasciando tutto il resto in sospeso (compreso il complesso rapporto con Aldo, che prosegue anche nella terza sezione fino alle battute conclusive¹³⁴ senza che ci vengano forniti sufficienti elementi per comprenderne la vera natura e gli svolgimenti futuri) ci fa intuire come il nucleo portante della storia sia la “trasformazione” subita dalla protagonista a diciassette anni, in un momento di svolta per la sua crescita e maturazione. È lo stesso autore a legittimare questo tipo di lettura: «La vicenda del poemetto, cioè la moderna educazione sentimentale, cioè come si impara o non si impara a

¹³³ E. PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, 7, vv. 2-6, p. 153.

¹³⁴ «Questo lunedì comincia che si sveglia / presto [...] che sorride cercando Aldo con gli nocchi / che gli dice “Bella la ragazza e come / attenta ai tuoi discorso”», *Ibid.*, vv.7-14.

crescere ...» afferma in *Cronistoria minima*¹³⁵. Un «romanzo di formazione»¹³⁶ dunque, dalla forte componente pedagogica; un romanzo in cui si intravede la «morale dell'adattamento»¹³⁷. Si consideri, infine, un ulteriore elemento: per compiere il suo discorso sulla «moderna educazione sentimentale» Pagliarani ha scelto la città di Milano: è una città che imprigiona i personaggi senza lasciar loro alcuna via di scampo («è nostro questo cielo d'acciaio che non finge / Eden e non concede smarrimenti, / è nostro ed è morale il cielo») e che penetra anche nella più intima formazione della protagonista. La città, fin da tempi antichi, è uno dei luoghi privilegiati anche dagli scrittori di «romanzi di costume» in quanto crogiuolo della varietà del genere umano e, specialmente in epoche recenti, centro di diffusione di abitudini, ideologie e stili di vita... L'autore avrebbe potuto servirsene per tracciare uno spaccato della vita e della società degli anni Sessanta, ai fini, magari, di praticare un discorso gnomico e universale sul mondo; ma in questo caso lo sguardo del narratore rimane concentrato su Carla, e anche le visioni più generali della città e della gente che vi abita restano strettamente legate alla personale vicenda della protagonista: come si vedrà, anche la scelta di concentrare la narrazione attorno a un unico personaggio principale piuttosto che su una serie di tipi umani (la scelta, insomma, di comporre un tradizionale «romanzo di formazione» e non «di costume») è intrecciata a doppio filo con gli espedienti stilistici e linguistici messi in atto dall'autore, non senza conseguenze sulla veicolazione del messaggio morale.

II.1.3. *La ballata di Rudi* – E. Pagliarani, 1995

Più complessa, e all'apparenza meno compatta, è invece la struttura de *La ballata di Rudi*. L'opera, si sa, è frutto di lunghi tempi di composizione, che vanno dal 1961 (poco dopo la pubblicazione della *ragazza Carla*) al 1995, il che può aver sicuramente influito sul disegno generale del romanzo, che appare, infine, basato su una logica di «giustapposizione e intreccio caotico»¹³⁸. Nel giro di trentacinque anni, infatti, lo stile e la poetica dell'autore hanno subito mutamenti non indifferenti e legati in maniera indissolubile alle trasformazioni storiche e socio-culturali verificatesi in quel medesimo lasso di tempo. Come dice, parlando di sé, lo stesso Pagliarani:

¹³⁵ E. PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, in E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946 – 2005)*, cit., p. 465-466.

¹³⁶ A. CORTELLESA, *Vita, ferro, città, pedagogia*, in *Introduzione* a E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie*, cit., p. 20. Ma ad inaugurare una lettura pedagogica della poesia di Pagliarani è stato Giovanni Raboni, nel suo saggio intitolato *La musa pedagogica di Pagliarani* (1962) inserito poi nel più ampio volume dello stesso autore *Poesia degli anni Sessanta* (Editori uniti, Roma, 1976).

¹³⁷ La definizione è di Francesco Muzzioli, qui tratta da A. CORTELLESA, *op. cit.*, p. 24.

¹³⁸ P. ZUBLENA, *op. cit.*, p. 74.

E certo al tempo della *Ragazza Carla* l'autore coltivava "svariate idee d'amore e di ingiustizia", ma anche tutto il nostro Paese: non così certamente negli anni della conclusione della *Ballata*, e anche prima, anche molto prima.¹³⁹

Sicché alla fine del processo compositivo il romanzo rappresenterà un «eloquente spaccato del paesaggio sociale italiano lungo quasi quarant'anni di impressionanti metamorfosi»¹⁴⁰.

Se da un lato, dunque, l'opera si presenta come un grande contenitore di vicende che si frantumano – tanto da risultare quasi spiazzante l'aver intitolato la "ballata" a Rudi, personaggio apparentemente secondario – dall'altro proprio la rappresentazione quasi *in fieri* delle trasformazioni secolari verificatesi a partire dal secondo dopoguerra (la narrazione inizia nel 1949) finisce per costituire la vera macrostruttura del testo: è proprio il senso dello scorrere del tempo, intrecciato allo svolgimento del discorso poetico, a fondare le basi della compattezza narrativa di tutto il romanzo. Inoltre, se si seguirà attentamente la storia di Rudi, ci si renderà conto di come questo apparentemente "falso protagonista" costituisca in realtà una vera e propria chiave di lettura per comprendere la disposizione degli eventi (e di conseguenza le trasformazioni sociali) su cui si fonda tutta la *Ballata*:

I-IX: il primo nucleo del romanzo è ambientato nell'estate del '49 in una riviera romagnola dove Aldo e Rudi fanno gli animatori turistici. Il primo nucleo è abbastanza compatto e ruota attorno ai due personaggi e a una serie di comparse femminili «più o meno felicemente accoppiate ora a l'uno ora all'altro»¹⁴¹; a parte, e introdotto solo per vicinanza spaziale e non certo sociale, è invece il personaggio di Nandi, pescatore, che appare in VIII per ritornare poi solamente in XXIII.

X- XXI: dal capitolo X la narrazione, o meglio le narrazioni, si spostano a Milano, dove Rudi vive durante l'inverno lavorando in un *night club* frequentato da malavitosi: ancora una volta, dunque, lo spazio in cui vengono ambientate le vicende è determinato dalla presenza del personaggio che dà il titolo all'intera opera. Poi, dal capitolo XI al capitolo XVIII, è narrata la lunga vicenda di Armando, un tassista abusivo che si ritrova coinvolto in un affare di riciclaggio di denaro sporco in Venezuela; si susseguono altri minimi episodi lungo un tempo che sembra avanzare verso gli anni Sessanta, come è suggerito in XIX (*Adesso la Camilla gioca in Borsa*, con chiaro riferimento al *boom* economico di quegli anni). Per quanto riguarda Rudi, si sa qualcosa della sua attività finanziaria – che lo porta a ricevere la nomina di cavaliere di Malta (XX) – e, infine, si viene a conoscenza della sua morte all'episodio XXI.

XXII – XXVII: dopo la morte di Rudi la struttura del romanzo sembra frantumarsi sempre di più. Se infatti l'episodio XXII vede ancora come protagonista (e voce narrante) un personaggio appartenente al mondo della malavita (tema frequente e non privo di collegamenti con Rudi) a XXIII inizia la «parentesi "alchemica"» del *Trittico di Nandi*,

¹³⁹ E. PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, in ID., *Tutte le poesie (1946 – 2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano, 2006, p. 470.

¹⁴⁰ A. CORTELLESA, *Reduci da quali campi*, in *Introduzione a E. PAGLIARANI, Tutte le poesie (1946 – 2005)*, cit., p. 43.

¹⁴¹ A. CORTELLESA, *op. cit.*, p. 41.

cui segue una serie narrazioni che toccano tematiche vicine agli ultimi anni di composizione del romanzo: il mondo “scintillante” della moda, il mondo del lavoro e delle assunzioni tramite concorso e test informatici, il mondo dello sport e degli stadi, la manipolazione genetica della vita e le posizioni della Chiesa (XXV) e, per finire, il tema della bulimia – ma più in generale dei nuovi disagi giovanili (XXVI, *Rap dell’anoressia o bulimia che sia*).

Credo che questa suddivisione, compiuta sulla base dei “movimenti” di Rudi nello spazio e nel tempo, ci permetta di chiarire anche, a grandi linee, i principali passaggi temporali dell’opera: in particolar modo la morte – narrata quasi *en passant* – del “protagonista” («è morto / nei primi anni Sessanta, in Svizzera, durante una cura del sonno»¹⁴²) coincide con il *boom* economico, evento che, per dirla con Cortellessa, con «investimenti “facili” che però possono scialacquare in un attimo i risparmi tesaurizzati per generazioni [...] si introduce nel tessuto straniante degli umili personaggi della *Ballata*»¹⁴³. Fondamentale, a livello macrostrutturale, è anche la figura di Nandi: si noti, infatti, che quando appare per la prima volta all’episodio VIII, questi sembra essere l’unico personaggio davvero distante dai divertimenti di Rudi e dei suoi amici: è un pescatore laborioso, rappresentante di «un sapere tradizionale e senza tempo»¹⁴⁴, ostinato a continuare nel suo lavoro perché «non ha senso pensare / che s’appassisca il mare»¹⁴⁵; ma nello stesso episodio, in conclusione, giunge la sentenza atroce del narratore:

adesso che si affoga nella roba
[...]
30 E invece ha senso pensare che s’appassisca il mare.¹⁴⁶

Allo stesso modo, in conclusione del *Trittico*, la sentenza viene ribadita («epperò ha senso pensare / che s’appassisca il mare»¹⁴⁷). Ecco allora che proprio dall’opposizione Rudi-Nandi, e dall’assunzione di Rudi quale rappresentante di un primo sintomo di cambiamenti all’interno di una società ancora legata (almeno apparentemente) a valori tradizionali, si rivela una possibile lettura della macrostruttura di tutta l’opera: ambientando in una Balera romagnola la prima parte del romanzo, Pagliarani inscena la miopia e la spensieratezza del primo periodo post-bellico; ma il disagio – quel disagio che in seguito penetrerà in tutta la

¹⁴² E. PAGLIARANI, *La ballata di Rudi*, XXI (*I problemi sociali*), vv. 28-29, p. 319.

¹⁴³ A. CORTELLESA, *Reduci da quali campi*, cit., p. 45.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 48.

¹⁴⁵ E. PAGLIARANI, *La ballata di Rudi*, IX, (*A tratta si tirano*), vv. 13-14, in E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946 – 2005)*, cit., p. 278.

¹⁴⁶ *Ivi*, vv. 25-30, p. 279. «Ha tanto più rilievo, allora, che – come ha rilevato Francesco Muzzioli – la clausola venga aggiunta da Pagliarani, rispetto a una prima versione dell’episodio apparso nel ’65, solo all’altezza del ‘73», A. CORTELLESA, *Reduci da quali campi*, cit., p. 48.

¹⁴⁷ E. PAGLIARANI, *La ballata di Rudi*, XXIII, v. 53, cit., p. 325.

II.1.4 Romanzi naturali – G. Cesarano, 1964 – 1969

II.1.4.1. Il primo dei *Romanzi naturali* di Giorgio Cesarano, *I Centauri* (1964 - 1967), presenta non pochi problemi per l'individuazione di una macrostruttura: l'opera, divisa in cinque brevi sezioni titolate tra parentesi – (*Ninfeo*), (*Jet*), (*Stube*), (*Convito*), (*Buchmesse*) – per la difficoltà di comprensione e per l'alto tasso di frammentarietà e allusività del dettato poetico, pare infatti voler occultare la propria struttura narrativa. I personaggi, inoltre, non hanno nome, non si sa quanti siano né tantomeno che cosa facciano: in *Ninfeo* vi sono due interlocutori, un uomo e una donna, che è possibile presupporre siano gli stessi di *Jet*, anche se niente lo può confermare, mentre nelle tre ultime partizioni vi è solo la presenza di una voce narrante in prima persona. Ogni sezione, inoltre, più che narrare sembra piuttosto voler ripotare discorsi o descrivere situazioni – persino con qualche inciso metanarrativo come «(Questa la scena che non riesco a rendere [...])»¹⁵³ – con qualche eccezione per la parte finale di *Convito* («A mezzanotte tra crocchi e corti / immobili che lievitano pietrificati in brindisi / si precipitano d'improvviso non visti prima / gli elfi [...])»¹⁵⁴). Un filo narrativo può essere tracciato sulla base dei titoli e pochi altri elementi presenti all'interno dei testi: per esempio *Jet* può alludere a un viaggio che, tenendo conto delle indicazioni presenti nelle tre sezioni successive («– bettola greca di Francoforte con / tutta rigidità calvinista», ma anche il titolo dell'ultima sezione, *Buchmesse*) avrebbe come meta la città di Francoforte o, più precisamente, la celebre “Fiera del libro” che ogni anno vi prende luogo. La terza sezione, dunque, sarebbe ambientata in una «bettola» della stessa città, davanti a una *stube*; la quarta descriverebbe un *convito* dalla conclusione piuttosto surreale; l'ultima, infine, ambientata proprio alla “Fiera del libro”, sembrerebbe in qualche modo concludere questo viaggio con lo svelamento – per il narratore, più che per il lettore – di una qualche verità profetica («profeta», del resto, è l'ultima parola dell'opera) raggiunta forse nel momento in cui «s'allineano / le righe frante presto di milioni di versi», come se il viaggio verso la *Buchmesse* di Francoforte (anticipata già in *Stube*, al v. 6: «con tutto il piombo nel cranio della *Buchmesse*») servisse a redimere – fornendo una speranza – da una sensazione di morte e fugacità manifestata in particolar modo nella seconda sequenza, *Jet*:

« ...In volo
sulle ultime colate
dei ghiacciai, e là
5 sculture di schrapnell inesplosi di migratori estinti
di trattenute salme nel ghiaccio torbo e di... »

¹⁵³ G. CESARANO, *I Centauri*, (*Convito*), v. 10, p. 16.

¹⁵⁴ *Ivi*, vv. 31-34, p. 17.

«Di jet, dillo pure, di stive come questa
 schiantati nell'improvviso stacco
 9 dei contatti... »
 «Ai fatti: si muore prima di cose
 che di vergogna o di dolore».¹⁵⁵

Ma sono solo ipotesi e suggestioni, come suggestiva può essere la proposta di vedere nel centauro (il titolo non deve essere trascurato) quella figura machiavelliana rappresentante la doppia natura umana, per metà bestiale e per metà razionale: passione e intelletto, dunque, così come alla sensuale ed edonistica atmosfera del *Ninfeo* («Sotto di noi musicanti si muovono / volpine ninfe, fauni barbarelli») segue, nel finale, la *location* della grande Fiera del libro (luogo caratterizzato, come il *ninfeo*, da confusione, chiasso e moltitudine di «corpi non sai più se di pesci o di vittime»¹⁵⁶), a suggerire, forse, che la speranza sta nella conformità del linguaggio letterario al ritmo della realtà, alla sua forma concreta e materiale.

Ad ogni modo, persiste un fatto incontrovertibile, ed è che questo primo “romanzo” ha una struttura «caotica e assai poco narrativa»¹⁵⁷ (Zublena) e sembra puntare su aspetti legati alla descrizione, all'espressione, al cortocircuito linguistico, alla deformazione degli eventi fino al loro quasi completo annullamento¹⁵⁸.

II.1.4.2. Il secondo romanzo di Cesarano, *Il sicario, l'entomologo* (1968), presenta invece una trama piuttosto chiara, scandita in sequenze numerate in progressione e introdotte da una breve didascalia in prosa che ne definisce il contenuto narrativo. In verità, si potrebbe affermare che la totalità degli eventi narrati è contenuta in queste indicazioni iniziali, mentre ciò che segue non è altro che una realizzazione dilatata degli stessi, quasi a dire: «qui la storia; qui la realizzazione (poetica) della medesima storia», al punto che, come ha notato Zublena, senza le didascalie «sarebbe impossibile, o almeno ben difficile, comprendere gli eventi narrati»¹⁵⁹. Si consideri poi che tutti questi brevi cappelli introduttivi sono preceduti da qualche indicazione (solitamente di carattere contestuale) posta a fianco del numero di sequenza, come nell'esempio:

Persona A (*Treno*)

Si trasferisce da un paese del centro Europa, da una milizia rivoluzionaria

¹⁵⁵ *Ivi*, (*Jet*), vv. 2-10, p. 14.

¹⁵⁶ *Ivi*, (*Buchmesse*), v. 6, p. 18.

¹⁵⁷ P. ZUBLENA, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵⁸ Del resto, come si vedrà meglio in seguito, simili espedienti caratterizzano anche le prove romanzesche più sperimentali di quegli stessi anni.

¹⁵⁹ P. ZUBLENA, *op. cit.*, p. 78.

Si faccia riferimento all'*Allegato 1*, dove sono riportate le didascalie delle singole sequenze allo scopo di riassumere l'intero racconto e di rendere più chiara l'analisi che seguirà. Ciò che si nota già ad un primo sguardo (e tenendo conto anche del titolo) è che vi sono due storie che scorrono parallelamente, alternandosi in maniera regolare l'una con l'altra: il personaggio A è un *sicario*, il personaggio B un *entomologo*. Le storie, tuttavia, non si sviluppano affatto in maniera separata e indipendente, ma al contrario sembrano tendere ad un incontro che si realizzerà pienamente nell'*Epilogo* comune, quando sia A che B, commesso un omicidio, vengono linciati dalla folla. Momenti di contatto, del resto, sono presenti anche durante tutto lo svolgimento del racconto (riporterò qui soltanto alcuni esempi): dopo aver introdotto, in 2, il personaggio dell'*entomologo* – la cui caratteristica principale è quella di spiare tanto animali quanto esseri umani nei loro momenti più intimi – il narratore tiene a specificare, alla sequenza 3, che A, il *sicario*, viaggiando su una nave, «immagina spie»; o ancora, non è un caso che dopo aver esibito in 7 la condizione di “clandestino” di A (di persona, dunque, che necessita di rimanere nascosta da sguardi indiscreti) il narratore – o “autore implicito” che si voglia – espliciti proprio al capitolo successivo l'indole *voyeristica* di B («alla dogana esibisce un passaporto falso», 7; «sperandosi non visto spia una coppia» 8). Continuando, si potrebbe notare come, nelle sequenze 11 e 12, al delirio febbricitante di A rispondano in qualche modo le visioni surreali e allucinate di B («suoni e figure di una indistinta Sodoma e Gomorra»); alla sequenza 17, inoltre, la stessa “persona A” finisce per seguire in una camera d'albergo una ragazza di colore incontrata nel parco (15) così come l'*entomologo* pedina, sempre nel parco, le sue coppiette. Si faccia attenzione, in questo come in altri casi, ai rapporti che sussistono tra le indicazioni spaziali inserite dal narratore tra parentesi: molte volte, infatti, i luoghi in cui si trovano le due diverse “persone” sembrano alternarsi, talora anche quando la vicenda narrata li accomuna (come avviene per esempio per i reciproci deliri dei capitoli 11 e 12, ma si veda anche la continua alternanza *interno – esterno, parco- albergo* in tutte le sequenze successive) quasi a voler giocare su una mancanza di contatto fisico e spaziale tra i due personaggi bilanciata da una vicinanza di identità, più profonda ed essenziale. Infine, per fornire un ultimo esempio, si noti anche come al capitolo 16 – che riprende la situazione di 2 (l'*entomologo* di fronte alla teca con un coleottero) – venga posto l'accento sul passaggio di un treno sotterraneo, treno che non a caso è anche il mezzo di trasporto di cui si serve A all'inizio del romanzo: la sensazione è che qui si voglia porre

¹⁶⁰ G. CESARANO, *Il sicario, l'entomologo*, 1, vv. 1-2, p. 21.

l'attenzione proprio sulla profonda complementarità tra A e B, sull'intrecciarsi, poco prima della metà dell'opera, dei loro destini: B, allora, sarebbe "sotterraneamente" un *sicario* (così può essere interpretata anche la sua passione per il trafiggere insetti con un ago e porli in teche di vetro) e A, prima che un sicario, sarebbe un *voyeur*, una spia, un osservatore. Questo gioco basato sull'inversione dei ruoli è espresso chiaramente anche nella storia individuale dell'*entomologo* che, da 24 in poi, si sente ossessivamente spiato da una bambina (che «finisce per prendere il suo posto» come si legge in 26). Si noti, infine, che a 29 il *sicario* riceve informazioni in un *museo* e, soprattutto, porta a termine il proprio mandato nel *parco* (entrambi luoghi prediletti da B per le sue osservazioni), mentre B, nella parte finale del romanzo, sembra invadere gli spazi frequentati inizialmente da A (un mezzo di trasporto – il *taxi* – in 28, ma più in generale la città generatrice di allucinazioni).

Si potrebbe proseguire ancora a lungo, ma ciò che conta è che il romanzo sembra essere strutturato su due storie che, se da un lato si alternano incontrandosi solo esplicitamente nell'*Epilogo*, dall'altro presentano diversi e non trascurabili punti di contatto, per cui una storia si trasforma lentamente nell'altra, con un procedimento a sostituzione¹⁶¹ che Cesarano sembra utilizzare, con diverse finalità, anche in *Ghigo vuole fare un film* (1968-1969).

II.1.4.3. L'ultimo dei tre romanzi sviluppa in maniera ancora più estrema alcune delle strutture incontrate nel *Sicario*, *l'entomologo*. Il soggetto è abbastanza semplice, ed è tratto da un fatto reale, come suggerisce lo stesso autore nelle *Note* esplicative:

Ghigo e il tema del film: il riferimento è a un personaggio reale, e al film "militante" che fra il '68 e il '69 egli intendeva realizzare¹⁶².

Da questo punto di vista, andando a estrarre dal racconto i fatti principali, la trama scorre in forma del tutto lineare: all'inizio vengono presentati Ghigo (il regista) e Stefano (il *cameraman*) mentre stanno preparando, e poi girando, la scena di un film che prevede la rappresentazione di manifestazioni e proteste (come più avanti specifica l'autore, sempre nel contesto delle *Note* esplicative, il riferimento è soprattutto ai moti avvenuti a Milano per i morti di Avola nel 1968). Il racconto prosegue con vicende e dialoghi legati alla realizzazione del film, e infine, con una *ellissi* temporale dalla portata non ben definita, vengono fornite informazioni sui due personaggi principali:

o) Non si sa dove sia finito Ghigo.

¹⁶¹ Si veda per esempio l'introduzione del capitolo 26: «Segue e spia un'altra coppia pedinato a sua volta dalla bambina curiosa che finisce per prendere il suo posto». G. CESARANO, *Il sicario, l'entomologo*, 26, p. 50.

¹⁶² G. CESARANO, *Ghigo vuole fare un film, Note*, p. 85.

- 3 Trafficcava tra qui e Roma per finanziamenti e permessi.
Si dice che Stefano sia stato incarcerato
oppure è una spia della polizia, fa lo stesso¹⁶³.

A complicare le cose, tuttavia, è la forma scelta dall'autore per organizzare tutto il contenuto della narrazione: la sceneggiatura. Citando ancora una volta dalle *Note*:

Nel "romanzo" il pretesto [la storia di Ghigo che vuole fare un film] assume altre implicazioni, che spero si evidenzino da sé; come il film diviene il racconto, mentre il racconto entra nel film. L'impianto dell'intero scritto mima quello di una sceneggiatura.¹⁶⁴

Con un espediente di questo tipo, dunque, ciò che nella storia appartiene al piano della finzione cinematografica tende a farsi realtà, quasi che il vero soggetto del racconto non sia "Ghigo che vuole fare un film" ma il contenuto stesso del film, ovvero le proteste e gli scontri, a loro volta emblematici del più generale disagio del mondo operaio. Tuttavia, pur stando le cose in questo modo, a livello macrostrutturale non vi sono variazioni sostanziali: è vero, come si vedrà, che i dialoghi all'interno del *set*, le pianificazioni delle riprese, i problemi di inquadratura e di resa della realtà che attanagliano Ghigo e Stefano si fondono, senza soluzione di continuità, con la narrazione delle scene immortalate dalla telecamera; ma è anche vero che a livello generale l'ordine temporale della narrazione rimane invariato, *fabula e intreccio* coincidono a tutti i livelli: volendo anche considerare il romanzo come il racconto di due diverse storie (i moti di operai e le riprese di un film sugli stessi) la struttura rimane comunque lineare e priva di anacronie. Difficile invece, a mio avviso, sarebbe considerare l'opera come un'unica storia dove la narrazione degli scontri assuma una posizione *analettica* rispetto agli avvenimenti che accadono nel *set*: anche quando la rappresentazione cinematografica dei fatti di Milano acquista un grado massimo di indipendenza, infatti, vi è subito qualcosa che riporta il lettore al contesto originario, quello dello spazio e del tempo di Ghigo e Stefano; un esempio può essere l'immagine del grattacielo Pirelli, che in qualche modo sembra ostacolare Stefano nel tentativo di comporre un'inquadratura soddisfacente:

- d)
[...]
La polizia
caricata battuta raschiata via
dai muri – sputano su un cappello
15 d'agente la visiera brucia – burn
Boy, burn

¹⁶³ *Ivi, o)*, vv.1-4, p. 84.

¹⁶⁴ *Ivi, Note*, p. 85.

Che cosa in nome del padre-merda che *cosa*
se questa torre grattacielo polaris
19 non puoi guardarlo che si scorpora
non puoi gridare che scocca s'inalbera decolla vola via?

Con il nudo furore non si fa politica?
Amico mio, cauto, assonnato,
23 (Stefano parla, o pensa
a bocca chiusa comunque) ¹⁶⁵

e)
[...]
Bruciano questo è certo pezzi d'assi di pali
25 a sfocare un picchetto quanti metri
verso le 6 e ½ d'un mattino d'inverno.

Il fatto, quel grattacielo del cazzo
29 cazzo d'un grattacielo che non c'è verso
a nessuna ora, vola via e basta. ¹⁶⁶

Ma ancora, e in maniera più lampante, il procedimento è espresso dal seguente esempio:

f)
[...]
Il rumore di saracinesche abbassate in fretta,
i borghesi se ne intendono.
14 Invano polizia e dirigenti sindacali in campo,
sindacalisti, commissari di polizia e vice-prefetto tirano
gli operai hanno rovesciato quest'unità in debolezza.

Solo una provvisoria scaletta.
18 Ho paura nessuno darà i soldi,
per chi vuoi faccia gioco questa storia
che la storia mette fuori gioco. ¹⁶⁷

Di fronte a casi di questo tipo, propongo di considerare l'opera come un unico racconto – quello, suggerito anche dal titolo, di *Ghigo che vuole fare un film* – svolto su un piano temporale sincronico, dove l'impianto a sceneggiatura influisce sicuramente sulla *performance* della narrazione (con tutta la sensazione di disorientamento che ne deriva) ma non sulla reale macrostruttura del romanzo.

Una posizione di questo tipo permette di trarre una conclusione estendibile a tutti e tre i *romanzi naturali*: si è visto, infatti, come già a partire da *I Centauri* (con tutte le dovute

¹⁶⁵ *Ivi, d*), vv. 12-24, p. 76.

¹⁶⁶ *Ivi, e*), vv. 24-29. p. 77.

¹⁶⁷ *Ivi, f*), vv. 11 – 20, p- 78.

perplessità) Cesarano scelga di disporre i fatti in maniera lineare, senza vistose anacronie e senza alterazione della *fabula*; egli, al contrario, pare interessarsi più al *modo* in cui le vicende vengono narrate, con continui cortocircuiti localizzati non tanto sul piano temporale, quanto, piuttosto, su quello della lingua, del ritmo, dell'espressione: tutti elementi che per ora si sono trascurati, ma che saranno prossimamente oggetto di studio.

II.1.5. *La corda corta* – O. Ottieri, 1978

Di fronte all'opera in versi di uno scrittore celebre soprattutto per la sua produzione romanzesca, viene ancora più spontaneo chiedersi se vi sia o meno una macrostruttura narrativa. Mutuando da Cesare De Michelis, *La corda corta* può essere definito, senza troppe riserve, «un lungo poemetto di forte impianto narrativo diviso in tre parti»¹⁶⁸ narrato da una donna che per un determinato lasso di tempo intrattiene una relazione amorosa con il protagonista.

La trama è semplice, anche se non banale, e l'intreccio abbastanza lineare: il romanzo racconta la storia di un giovane nevrotico di nome Pietro che percorre un lungo itinerario riabilitativo passando da una clinica di Appiano, denominata *Le Betulle*, al *Kremlin-Bicêtre* di Parigi, dove deve affrontare la terribile cura del disgusto. Se la cornice entro cui si inseriscono le vicende può sembrare anche molto statica (fatta eccezione per un breve periodo di "libertà", infatti, tutta la narrazione è ambientata in case di cura), le diversità che intercorrono nella descrizione dei luoghi e la presenza di un viaggio compiuto dal protagonista rivelano già come nel romanzo sia presente una linea di cambiamento orientata in senso "progressivo". Si può dire, utilizzando una consolidata figura retorica, che tutta l'opera è fondata su una *climax* ascendente, per cui ad un acuirsi della nevrosi del protagonista segue, di conseguenza, una intensificazione delle "prove" che egli deve affrontare: Pietro passa infatti dalla solare clinica delle Betulle:

48 Tali voi siete, o Betulle,
poggiate placide sul prato,
piatto volante fermo che protegge
i melanconici in eccedenza ricchi

¹⁶⁸ C. DE MICHELIS, *I tre tempi della poesia di Ottiero Ottieri*, in O. OTTIERI, *Tutte le poesie: con ottanta nuove poesie*, a cura di Cesare de Michelis, Marsilio, Venezia, 1986, p. 351. Si noti che ancora una volta, come per *La ragazza Carla*, di fronte ad un'opera narrativa scritta in versi viene utilizzato il termine "poemetto"; ma resta forte la sensazione che si tratti di un vero e proprio romanzo, come del resto viene definita l'opera nella quarta di copertina dell'edizione Bompiani del 1978: «Il romanzo è scritto in versi...».

[...]
53 ove si dona il medicamento, la speme,
 e un ideologico amore. [...].¹⁶⁹

alla tetra clinica di Parigi

[...] che fu
 prima prigioniera di Sade, poi ospedale
72 per ogni male, ove si pratica ora
 la cura del disgusto [...].¹⁷⁰

dove al mattino «il cielo è nero» e chi vi soggiorna è «nero nel petto come una seppia»¹⁷¹. Per cui, come dice chiaramente il narratore, Pietro è *passato* «da un pianeta a un castello»¹⁷².

Cerchiamo ora di individuare gli eventi principali dell'opera mantenendo la suddivisione in tre parti effettuata dall'autore:

Alle betulle: come già suggerisce il titolo, la prima sezione è ambientata quasi interamente nella clinica di Appiano. Qui si pone fin da subito il problema di individuare il momento iniziale dell'*intreccio* in relazione alla *fabula*: la narrazione comincia quando Pietro si trova già, da tempo indefinito, alle Betulle; essendo l'opera concentrata sul percorso del protagonista verso una guarigione dalla propria malattia, si potrebbe anche affermare che inizio dell'*intreccio* e inizio della *fabula* coincidano; tuttavia, pur essendo minima l'attenzione sui fatti che hanno causato la volontaria segregazione di Pietro nella clinica, bisogna tenere conto del fatto che esiste un *prima* su cui il lettore può momentaneamente sorvolare a patto di ricevere futuri chiarimenti: rispetto alla sequenza *Pietro cade in uno stato di nevrosi – Pietro è in cura alle Betulle* il racconto inizia inequivocabilmente *in medias res*. L'evento incipitario, che nella sua staticità esprime più una condizione iterativa che una azione vera e propria – lo si può notare già dai primi versi:

Le quattro è l'ora più crudele.
Il tuo acme è di vivere
in una clinica di lusso dove la notte
io nuda ti busso.¹⁷³

– fa sì che ogni eventuale vuoto informativo, tipico degli *incipit* di questo tipo, possa essere risolto facilmente con *analessi* di breve portata e micronarrazioni indipendenti: così, infatti, avviene per buona parte della prima sezione, dove si ricevono informazioni sulla vita quotidiana alle Betulle, sul carattere e le abitudini di Pietro, sul suo rapporto con la donna-narratore etc. Colmati questi vuoti temporali e informativi, vi è un vero momento di svolta solo al v. 747, quando la protagonista femminile lascia la clinica stravolgendo per breve tempo anche gli equilibri quotidiani di Pietro:

Senza di me non ti sentivi

¹⁶⁹ O. OTTIERI, *La corda corta, Alle betulle*, vv. 47-54, p. 106.

¹⁷⁰ *Ivi*, *Gli altri o le proiezioni invidiose*, vv. 70-73, p. 147.

¹⁷¹ *Ivi*, vv. 164-165, p. 150.

¹⁷² *Ivi*, vv. 68-69, p. 147.

¹⁷³ *Ivi*, vv. 1-4, p. 105.

irreale; t'invase una reale malinconia.
 Nella hall vuota di me
 777 ti videro lo sguardo
 perso oltre il vetro,
 che non sapevi bene
 quanto dovevi soffrire.¹⁷⁴

Stravolgimento cui corrisponde un progresso nella cura, una apparente guarigione:

Il Direttore seppe che l'indomani mattina il fleboclista
 fu stupito da come calma e tesa
 gli tendevi la mano a pugno.
 784 La capo-infermiera ti vide
 vivo alzarti e brillante
 quando venne a toglierti i cerotti del flebo.
 [...]
 791 Eri pieghevole o forte. Fioriva
 una civile relazione
 rapida fra la realtà
 e te.¹⁷⁵

situazione, quest'ultima, opposta a quella iniziale, se si tiene conto dei vv. 7-8, riferiti al protagonista: «un buon rapporto non avvi / tra la realtà e te»¹⁷⁶. Pietro viene allora dimesso, e il ritmo narrativo si fa più intenso: tornato a casa trova una lettera della moglie Caterina (sappiamo qui, per la prima volta, che è sposato) la quale lo avvisa della sua decisione di andarsene a vivere altrove; ad una festa incontra e seduce una giovane sposina di nome Letizia; poi arriva a desiderare il vino, e «di rimbalzo» viene tentato dall'«eroina di Brera»¹⁷⁷ (il riferimento è agli eroinomani internati alle Betulle, ai vv. 696 e ss.) ; dunque, per un «bisogno di felicità subitanea / e inedita» decide di tornare alle Betulle per le consuete flebo ansiolitiche. La guarigione è veloce, ma il ritorno alla desolazione della casa vuota lo spinge a ripresentarsi per la terza volta ad Appiano. A questo punto viene mandato a Parigi per una cura differente, e con l'annuncio di questa svolta si conclude la prima sezione.

Gli altri, o le proiezioni invidiose: il titolo riflette perfettamente la struttura e il contenuto dell'intera macrosequenza: dopo l'arrivo al Bicêtre, l'incontro con i medici, la spiegazione e la programmazione della cura, dovendo attendere una settimana per l'esito delle analisi e l'eventuale inizio della terapia, Pietro inizia a costruirsi identità e mondi immaginari: prima è “il viaggiatore Achille”, poi l' “uomo di Odogno” poi “Moravia a Roma”, “Sante il vaccaro” e così via. La linea principale del racconto sembra sospendersi per lasciare spazio a nuovi personaggi e alle loro microstorie; allo stesso tempo, però, nelle sue creazioni immaginarie Pietro riversa tutto ciò che sta nascosto nel suo inconscio, per cui, pur leggendo storie del tutto estranee alla *fabula*, il lettore può raccogliere qua e là informazioni sul protagonista (o, all'estremo, supporre che un determinato fatto possa parlare del personaggio); per esempio: il fatto che l' “uomo di Odogno” venga abbandonato dalla donna amata dopo aver preparato per lei e per il bambino una casa in Italia, troverebbe un chiaro parallelo nell'abbandono subito da Pietro da parte della moglie Caterina. Più esplicitamente, altrove, il narratore introduce, per associazione, delle vere e proprie *analessi omodiegetiche* (interne e influenti sul corso principale degli

¹⁷⁴ *Ivi*, *Alle betulle*, vv. 774 – 780, p. 130.

¹⁷⁵ *Ivi*, vv. 781-794, p. 131.

¹⁷⁶ *Ivi*, vv. 7-8, p. 105.

¹⁷⁷ *Ivi*, vv. 994-996, p. 137.

eventi) colmando importanti ellissi temporali, come quelle sulla provenienza di Pietro e sul suo rapporto con il padre (introdotta per associazione con la storia di “Sante il vaccaro”¹⁷⁸); quelle sulla moglie e il rapporto tra lei e Pietro (cui è dedicata una lunga *analessi* a partire da un parallelo proprio con la storia dell’ “uomo di Odogno”¹⁷⁹); quelle, infine, sui motivi che hanno fatto sprofondare Pietro nella nevrosi e nell’alcolismo. L’apparente sospensione temporale di questa seconda sezione, dunque, contiene in realtà tutto ciò che non era stato detto sulla storia del protagonista e completa il tassello mancante del racconto, spiegando le cause della sua malattia; ricostruiamo così, da p. 163 a p. 169, la seguente sequenza di eventi:

Fidanzamento – matrimonio e vita matrimoniale – continui fallimenti nel tentativo di essere uno scrittore – alcolismo di Pietro e problemi relazionali con i genitori.

Attraverso una sezione ricca di quelle che Genette ha definito *sillessi*, dunque, la voce narrante introduce la prima (e forse l’unica) importante *anacronia* nello sviluppo temporale del racconto¹⁸⁰.

Il gusto del disgusto: dopo l’evasione immaginativa della seconda sezione, la terza prosegue linearmente verso la conclusione della vicenda: vi sono ancora, come in *Alle Betulle*, momenti di stasi temporale funzionali alla descrizione della vita nella clinica, con personaggi secondari e relative micronarrazioni (una pausa nel racconto primo è segnalata dal narratore stesso ai vv. 691-692: «ora il tuo silenzio minaccia / di silenzio anche la Musa del Silenzio / che ti vuole cantare. / Non resta che narrare di coloro / che vengono a trovarti»), ma rispetto a momenti precedenti il ritmo narrativo si fa sicuramente più incalzante. Semplificando un po’: l’esito delle analisi rivela una anomalia a livello del duodeno (un “cancro”, come viene detto nel testo), ma si decide comunque di proseguire con la terapia; inizia la cura del disgusto, e Pietro si rivela un paziente particolarmente complesso poiché fatica a rispondere adeguatamente; infine, grazie alla cura o alla sola forza di volontà, Pietro può dirsi – ma lo sarà veramente? – guarito.

Si è fatto spesso riferimento a pause e digressioni che attraversano il racconto, ed è necessario dire qualcosa di più su di esse poiché rappresentano una delle principali caratteristiche strutturali di tutta l’opera. Si è visto, per esempio, che nella prima parte un momento di svolta è introdotto solo al v.747; cosa accade allora nelle centinaia di versi che precedono? Non si può certo dire che non vi sia narrazione: tutta la prima sezione, al contrario, è ricchissima di personaggi e aneddoti utili a completare il contesto in cui si trova il protagonista. Il problema, però, è che è quasi impossibile disporre questi fatti in una ben definita successione temporale. Ciò è dovuto, in primo luogo, alla mancanza di coordinate stabili già all’inizio della narrazione: sappiamo che Pietro si trova alle Betulle, ma non sappiamo da quanto tempo. Il

¹⁷⁸ Si veda l’inizio della narrazione per associazione: «Anche tu, Pietro, vieni di campagna...», *Gli altri o le proiezioni invidiose*, v. 487, p. 161.

¹⁷⁹ *Ivi*, vv. 595-596, p. 164: «Ora la tua sposa vera era il polline / dell’Essere, l’Unica, la tua Sposa reale», dove “Unica” è anche il nome dato alla donna amata dall’ “uomo di Odogno”.

¹⁸⁰ Le informazioni relative al rapporto con il padre sono invece per lo più di carattere *eterodiegetico* e servono a colmare sia *ellissi* che *parallissi*, dal momento che la narrazione, dall’iniziale piano retrospettivo, ritorna presto alla situazione presente chiarendo quali siano le posizioni del padre in merito alle cure scelte da Pietro, situazione che fino a questo momento era stata taciuta.

racconto comincia al tempo *presente* e subito vi si contrappone un aneddoto al *passato* (il corsivo è mio):

Ora te ne *vai* già sicuro
14 Nella severa camera di Stona Alfiero
[...];
egli ti *stritola* la mano di Fratello.
18 Nell'ultima "riunione di gruppo"
[...] Stona *ha gridato* (etc.)¹⁸¹

si potrebbe allora dedurre che ogni qualvolta vi sia una narrazione al *passato*, essa sia antecedente al momento in cui inizia il romanzo; tuttavia questa netta opposizione dei piani temporali rappresenta più l'eccezione che la regola. Da riferimenti testuali sappiamo, per esempio, che all'inizio del romanzo il narratore è ancora presente come personaggio all'interno della clinica; l'utilizzo di verbi al *presente* (nell'esempio riportato appena sopra, ma anche in tanti altri momenti) legittimerebbe l'ipotesi che la donna racconti quasi in "presa diretta"; eppure, quando parlerà della propria partenza, userà il *passato remoto*:

Ma io non godei il romanzo tutto
758 della tardo-novecentesca eroina
poiché mi dimisero d'un subito.¹⁸²

per cui bisognerà dedurre che in realtà il narratore si trovi fin dall'inizio proiettato in un momento che sta oltre piano della *fabula*, il che rende del tutto impossibile cogliere le relazioni temporali che intercorrono tra gli eventi ambientati nella clinica di Appiano. Per fare un altro esempio, ai versi 175-176 si legge:

Giunge a trovarmi di colpo un pretendente
176 fiero e nelle spese immenso, ignaro di betulle¹⁸³

La tentazione, a questo livello del racconto, è ancora quella di posizionare l'avvenimento a partire dallo stesso piano temporale dell'*incipit*; subito dopo, però, la narrazione è condotta al *trapassato prossimo* («M'aveva vista due volte...», v.181) e infine, a risolvere ogni dubbio, all'"imperfetto", con funzione frequentativa («piombava rapace...» v.184). Sarebbe troppo facile, tuttavia, affermare che il *presente* assuma sempre una funzione narrativa: tutto in realtà, in questa prima sezione, sembra tendere ad esprimere frequenza, e il piano del puntuale si confonde continuamente con quello dell'abituale:

¹⁸¹ O. OTTIERI, *La corda corta, Alle betulle*, vv.13-21, p.105.

¹⁸² O. OTTIERI, *op. cit., Alle betulle*, vv. 757-759, p.130.

¹⁸³ *Ivi*, vv. 175-176, p. 111.

Mi sveglio. Non ho flebo (né, come te,
 vene sulle mie fusibili braccia),
 ho qualche buona pastiglia.
 120 Mi alzo tardi, faccio il bagno
 e telefono a te quando non hai
 né Sponsetti né notaio Magnaghi
 non perché tu, attaccato all'albero
 della chimica vita, solitudine temi
 125 ma perché abbiamo
 l'attesa della vita
 divenuta col farmaco vita.¹⁸⁴

Qui il verso iniziale potrebbe adattarsi benissimo alla narrazione di un fatto specifico, ma il riferimento a Sponsetti e Magnaghi (personaggi che visitano periodicamente Pietro) fa presto intuire che si sta parlando, in realtà, di una serie di azioni di *routine*, cosa confermata sia dalle informazioni sulle condizioni abituali del protagonista, sia dalle tante occorrenze di questa modalità narrativa nel resto dell'opera.

Questo disorientamento temporale sussiste nonostante le tante indicazioni orarie presenti lungo tutta la narrazione – si è già visto, per esempio, come il romanzo cominci proprio in un preciso momento del giorno, «le quattro» del pomeriggio; si tratta, tuttavia, di indicazioni prive di qualsiasi relazione con il corso generale degli eventi, poiché, con il loro ritornare quotidianamente, delineano un percorso temporale più circolare che rettilineo. È un tempo che ricorda per molti versi quello individuato da Bachtin nel suo modello narrativo del «romanzo greco»¹⁸⁵, organizzato, cioè, «in modo tecnico e esteriore»¹⁸⁶, non inserito nel fluire degli eventi, e il cui fine ultimo è quello di enfatizzare, su una dimensione immobile e ripetitiva, il momento in cui accade qualcosa di veramente straordinario. Questo è il significato delle tante scansioni orarie e giornalieri all'interno de *La corda corta*: far risaltare il cambiamento, la progressione nella storia e nel percorso della terapia.

Dal punto di vista strutturale, dunque, vi sono tre grandi sequenze, con due grandi “contenitori” spaziali: la clinica di Appiano e la clinica di Parigi. Alla fine della prima sezione si ha un momento di transizione, costituito dal ritorno a casa di Pietro, al quale conseguiranno un secondo ricovero in clinica e il trasferimento al Bicêtre. A sua volta, tutta la sezione seconda – con le sue digressioni e la lunga sequenza analettica di cui si è detto – continua a mantenere saldi rapporti con situazioni precedenti, proseguendo con la sua funzione

¹⁸⁴ *Ivi*, vv. 117-127, p. 109.

¹⁸⁵ M. BACHTIN, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo – saggi di poetica storica, Il romanzo greco*, in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 233-258.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 138.

transitoria verso la terza parte, tutta ambientata a Parigi. All'interno dei due grandi contenitori spaziali si alternano progressione e ciclicità: quasi del tutto priva di rapporti temporali tra gli eventi, la prima sezione sembra essere per la maggior parte tesa alla "contestualizzazione"; l'ultima sezione, pur rispecchiando la struttura della prima, aumenta la densità degli eventi narrati fornendo anche maggiori indicazioni sui rapporti temporali che intercorrono tra di essi; nella sezione centrale, invece, convergono tutte le dimensioni temporali: la progressione («iniziasti da Achille»¹⁸⁷, «il pomeriggio seguente eri Moravia a Roma»¹⁸⁸, «l'altro pomeriggio eri Sante»¹⁸⁹ etc.) inserita però in un blocco temporale iterativo (la prima settimana, in cui si ripetono, alternandosi, le diverse creazioni mentali di Pietro) e infine il passato cui per la prima volta è assegnato un ruolo importante all'interno del romanzo.

Utilizzando le categorie di Chatman, si potrebbe affermare che *La corda corta* unisce in sé sia l'«intreccio di risoluzione» (esemplato dal percorso di Pietro) sia l'«intreccio di rivelazione»¹⁹⁰, per l'alta percentuale di narrazioni contestualizzanti la situazione in cui è inserito il personaggio. Un'opera complessa, dunque, dove iterazione e progressione vanno di pari passo, con evidenti conseguenze sulla comprensione generale della macrostruttura.

II.1.6. *A Sarajevo il 28 giugno* – G. Forti, 1984

Dal punto di vista della macrostruttura narrativa, l'opera di Gilberto Forti pone sicuramente alcuni problemi interessanti. Nell'edizione *Adelphi* del 2014, ancor prima del titolo e dell'indice, è allegata l'immagine programmatica dell'uniforme insanguinata di Francesco Ferdinando (ora a Vienna al Museo di storia militare); la scelta editoriale sembra suggerire che tutto ciò che seguirà avrà a che fare con questa divisa e il fatto cui allude: l'attentato all'arciduca, erede al trono d'Austria-Ungheria, avvenuto per l'appunto *a Sarajevo il 28 giugno* del 1914. L'opera prosegue poi con undici monologhi drammatici, ognuno dei quali è introdotto da un titolo e da una breve didascalia d'autore (ad esempio: *UN GIORNO E UNA NOTTE A SARAJEVO - nei ricordi di padre Adam Kowalski*¹⁹¹): più che un romanzo con una macrostruttura narrativa, allora, si sarebbe tentati di definire *A Sarajevo il 28 giugno* come una raccolta di monologhi drammatici o, tutt'al più, di tante micronarrazioni indipendenti. Ci si

¹⁸⁷ O. OTTIERI, *op. cit.*, v.180, p. 151.

¹⁸⁸ *Ivi*, v. 401, p. 151.

¹⁸⁹ *Ivi*, v. 433, p. 159.

¹⁹⁰ «Nel primo caso [intreccio di risoluzione] lo sviluppo consiste nel risolvere, nel secondo consiste nel rivelare. Gli intrecci di rivelazione tendono ad essere fortemente orientati al personaggio, interessati agli infiniti dettagli dell'esistente, mentre gli eventi sono rivolti a un ruolo minore e illustrativo». S. CHATMAN, *op. cit.*, pp. 46-47.

¹⁹¹ G. FORTI, *A Sarajevo il 28 giugno*, p. 11.

troverebbe di fronte, in questo caso, a quelle che Chatman ha definito «rappresentazioni non narrate»¹⁹², dove i materiali della storia sono proposti senza mediazione della voce narrante. Tuttavia, come ha notato lo stesso Chatman, anche in questi casi bisogna presupporre la presenza di un “autore implicito” (non l’autore in carne ed ossa, dunque, ma l’immagine che di lui si fa il lettore) che colloca secondo un determinato ordine il materiale a sua disposizione; oltre alle già citate didascalie, ad avvalorare questa ipotesi concorre anche la nota introduttiva a tutto il libro:

Venne dopo molti anni un testimone e poi un altro... Furono ascoltati, e ciascuno offrì la sua versione, con circostanze, nomi, altri dati. Sì, tutti erano testi volontari, giunti da varie parti dell’impero. Benché fossero testi immaginari, pure ognuno di essi era nel vero.

È chiaro che questa “voce” ricopre una funzione analoga a quella, per fare un solo parallelo, di Lorenzo Alderani nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*: presentare un fatto attraverso delle testimonianze – in Foscolo epistolari, qui di vario tipo¹⁹³. Verificata dunque la presenza di una “volontà ordinatrice”, rimane da capire se il materiale diegetico venga disposto secondo un ordine temporale e narrativo o se l’opera rimanga semplicemente una galassia di micronarrazioni orbitanti attorno ad un nucleo comune. Per comprendere come stiano le cose si dovrà individuare una ipotetica *fabula* partendo dalle informazioni ricavabili all’interno dei singoli capitoli e trascurando, per ovvie ragioni, tutti quegli elementi che pertengono al contesto specifico delle singole narrazioni¹⁹⁴. Seguendo i suggerimenti forniti dall’immagine iniziale e dal titolo dell’opera, riporterò qui di seguito, con qualche semplificazione, le informazioni relative alla vicenda e al personaggio di Francesco Ferdinando:

I: La narrazione inizia il 27 giugno e si conclude il 10 luglio del 1914. È narrata “in presa diretta” e da un «imperial-regio consigliere aulico» la notizia dell’attentato e la reazione nell’ambiente di corte. Vengono date notizie frammentarie sui rapporti complicati tra l’Imperatore e l’Arciduca (con riferimento soprattutto alla moglie di questi). Si parla della preparazione e esecuzione dei funerali (1 e 3 luglio) e, successivamente, delle prime voci di guerra.

¹⁹² S. CHATMAN, *op. cit.*, p. 176.

¹⁹³ Si noti che nel caso di testimonianze orali, come ha notato Chatman, «Non possiamo evitare l’implicazione che qualcuno abbia eseguito la trascrizione, ma la convenzione lo ignora e presume che l’espressione sia un puro atto di mimesi. Tuttavia vi è logicamente una trasformazione, dalla modalità del discorso orale alla modalità del discorso scritto». *Ivi*, p. 177.

¹⁹⁴ Per fare solo due esempi: il primo capitolo simula alcune pagine di diario, dove le informazioni relative all’attentato sono registrate insieme ad altri fatti legati alla vita personale della voce narrante, fatti che, tuttavia, non troveranno continuazione; diversamente, invece, al capitolo terzo la narrazione dei funerali dell’arciduca è inserita in una lunga analessi a partire dal racconto di un personaggio che si sta dirigendo alla cripta di Artstetten in un anno indefinito, ma in questo caso non ha importanza quale sia il piano temporale su cui si situa l’atto diegesi.

II: Attraverso i ricordi di un sacerdote bosniaco, padre Adam Kowalski, è narrata molto linearmente e dettagliatamente tutta la vicenda dell'attentato.

III: Dai ricordi di Frau Maria Magdalena Gobec si ricava la narrazione del viaggio della salma dell'arciduca da Sarajevo (29 giugno) fino ad Artstetten (4 luglio) con informazioni circa gli intrighi del principe Montenuovo e, di conseguenza, circa il difficile rapporto tra la coppia Francesco Ferdinando-Sofia e la corte imperiale («deve sapere che lui, quel Montenuovo, / a causa del matrimonio morganatico/ dell'arciduca e Sofia, voleva / fare due funerali separati »¹⁹⁵).

IV: È affrontata, attraverso i ricordi di una «casalinga, nata duchessa»¹⁹⁶ tutta la vicenda del fidanzamento di Francesco Ferdinando (la narrazione va da una data indefinita dopo il 1891 al 1899): attraverso la vicenda romanzesca di un medaglione che l'arciduca teneva attaccato all'orologio, vengono rivelati i suoi sentimenti clandestini per Sofia Chotec, figlia di un nobile boemo decaduto.

V: Da una «lettera con ragguagli e allegati dell'archivista Hugo Kaspar Dunkelblatt»¹⁹⁷ vengono fornite diverse informazioni biografiche su Francesco Ferdinando: dall'assunzione del ruolo di erede al trono (1889, dopo il suicidio di Rodolfo, fatto cui si allude sporadicamente anche nei capitoli precedenti) fino al matrimonio morganatico (1900) con Sofia Chotec, narrato dettagliatamente.

VI: La narrazione si sposta di nuovo al 28 giugno 1914: l'attentato è raccontato da un sergente, che svela un segreto relativo alla divisa di Francesco Ferdinando: per apparire più slanciato la sua divisa era cucita in maniera tale da restare attillata al corpo; questo fatto creerà difficoltà ai medici al momento dei soccorsi, ed è esposto dal narratore come «causa vera della Grande Guerra»¹⁹⁸.

VII: Ancora l'attentato di Sarajevo, questa volta dal punto di vista di un ingegnere che analizza la morte dell'arciduca a partire da una analisi delle distanze tra l'auto in cui si trovava la coppia e il punto da cui sparò Gavrilo Princip.

VIII¹⁹⁹: Discorso del professor Gregor Svoboda: ancora un racconto dell'attentato con notizie e supposizioni sullo stato emotivo dell'arciduca (la domanda posta è: può essersi trattato di suicidio?).

IX: Il momento iniziale della narrazione (l'invasione dei corvi) è situato tra il 10 e 13 giugno del 1914. Tuttavia è solo un pretesto del narratore per dare informazioni sulle superstizioni di Francesco Ferdinando e sulla sua passione per la caccia. La narrazione vera e propria è dunque analettica e va dal 1892 (viaggio dell'arciduca intorno al mondo) fino alla battuta di caccia con il Kaiser Guglielmo II del 1914.

X: Ancora informazioni sull'arciduca, in particolare sulla sua passione per la botanica e per le rose. Dopo aver parlato del giardino di rose a Konopischt, il narratore racconta di un viaggio in Trentino nel 1912, risalendo poi al momento delle nozze di Francesco Ferdinando (1900) per tornare al 1914 con la visita del Kaiser Guglielmo II. Tutta la narrazione è incentrata sul tema della passione per le piante, così come al capitolo precedente tutti gli eventi erano legati dalla passione dell'arciduca per la caccia.

¹⁹⁵G. FORTI, *op. cit.*, vv. 43-46, p. 65.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 80.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 105.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 124.

¹⁹⁹ Per trattare dell'indole fatalista dell'arciduca, il narratore compie una analessi a un tempo indefinito, ma probabilmente da contestualizzare ai giorni immediatamente precedenti al viaggio in Bosnia. Per la poca consistenza di questa anacronia e per necessità di semplificazione, si è preferito trascurarla.

XI: Si ritorna al ricordo dell'attentato del 28 giugno; questa volta, però, l'attenzione della voce narrante è concentrata sul personaggio di Gavrilo Princip (dunque il racconto è attuato da un diverso punto di vista); la narrazione prosegue poi narrando la prigionia di Princip (e il destino di altri cospiratori serbi coinvolti nell'attentato) fino alla data della sua morte, 28 giugno 1918.

All'*Allegato 2* sono presentate due tabelle: la prima (Tab.1.) rappresenta, in maniera abbastanza dettagliata, i rapporti tra la *fabula* e l'*intreccio*; in orizzontale sono riportate le maggiori scansioni temporali della storia (ognuna contrassegnata da una lettera in stampatello minuscolo) mentre in verticale si è voluto dividere l'opera in capitoli *principali* e *secondari*. *Principali* si intendono quei capitoli in cui viene narrato, dall'inizio alla fine, un episodio che in altre parti è stato raccontato o parzialmente o da una prospettiva ridotta e "laterale"²⁰⁰. *Secondari*, e racchiusi tra "[]", sono invece quei capitoli in cui si narrano uno o più episodi in maniera frammentaria (così da necessitare di un "capitolo principale" per chiarire in forma completa gli eventi) o da una prospettiva ridotta²⁰¹. Poiché la scansione temporale degli episodi e dei fatti è stata eseguita tenendo conto della storia dell'arciduca, l'ultimo capitolo, XI – che narra la vicenda di Gavrilo Princip – si è preferito per ora considerarlo a parte (nello schema che seguirà sarà distinto dal segno "_"). Osservando la Tab.1. e provando a sostituire all'ordine dei capitoli del libro l'ordine delle lettere corrispondenti (suddivise da ";" quando appartengono a capitoli diversi, altrimenti solo da ",") si ricava il seguente schema d'*intreccio*:

[e],[f],[g]; e; f; b; a; c; [e^{VI, VII, VIII}]; [d],[b],[d]; [d],[c] _ g, h

Una pianificazione della narrazione piuttosto complessa, che tuttavia può essere ulteriormente semplificata facendo riferimento alla Tab. 2: trascurando per il momento la prima e l'ultima "testimonianza", il racconto è stato suddiviso, qui, in due grandi blocchi temporali: **A**, che comprende tutto ciò che sta prima del 28 giugno del 1914, e **B**, che concerne gli eventi successivi alla morte dell'arciduca e della consorte; in mezzo a questi due blocchi sta

²⁰⁰ Il cap.V sembrerebbe rappresentare un'eccezione, ma in realtà racconta due momenti fondamentali della storia dell'arciduca; il primo di questi momenti è strettamente legato al secondo con ellissi temporale solo per il periodo del fidanzamento perché già narrato in forma estesa al cap. IV.

²⁰¹ Bisogna allora dire qualcosa sui capitoli VI, VII, VIII: si potrebbe infatti obiettare che in essi è raccontato lungo tutto il testo un unico evento e (ad esclusione di VIII) che non vengono in genere omessi i fatti più importanti; è vero, ma, come si vedrà, il fatto che l'autore abbia inserito qui una serie di tre capitoli non uniti reciprocamente da legami "temporali" ma giustapponibili l'uno all'altro, fa pensare che l'intenzione sia quella di creare una "pausa narrativa" per approfondire, da diverse e specifiche angolazioni, un fatto già narrato, in maniera più neutra e completa, al cap. II. In altre parole, se il capitolo II costituisce un micro-intreccio di risoluzione, questi tre capitoli appaiono invece micro-intrecci di rivelazione, secondo la distinzione effettuata da Chatman (cfr. nota 188, p. 64).

l'avvenimento cardine di tutta la storia, l'attentato a Sarajevo (S). Quando fatti appartenenti a queste grandi partizioni sono narrati da una prospettiva ristretta o a carattere più informativo che narrativo (e appartengono, quindi, ai "capitoli secondari") le stesse sigle ritorneranno tra "[]". Ecco allora lo schema semplificato:

$$S^{II} - B^{III} - A^{IV,V} - [S^{VI,VII,VIII}] - [A^{IX,X}]$$

Il cap. I, nella macrostruttura, assume un ruolo del tutto particolare: da un lato, infatti, è da considerarsi *secondario* dal momento che narra gli eventi da un punto di vista abbastanza limitato (i fatti, nel racconto diaristico, sono esposti parzialmente per voci e supposizioni, e sono inseriti all'interno di "più importanti" questioni private relative alla vita del narratore); dall'altro, tuttavia, proprio in quanto capitolo iniziale, ha un evidente carattere introduttivo. Inoltre, esso contiene già *in nuce* la struttura dell'intera opera: inizia *in medias res* rispetto agli eventi della *fabula* (all'altezza di S, dunque) e prosegue, giorno dopo giorno, fin oltre la data del 4 luglio (limite temporale della sezione B), riportando alcune voci circa le indagini sull'attentato, la nazionalità degli attentatori, e la notizia di un *ultimatum* alla Serbia (anticipando così temi, personaggi ed avvenimenti che saranno approfonditi al capitolo XI); non mancano, poi, riferimenti ai complicati rapporti tra la coppia Francesco Ferdinando-Sofia e la corte imperiale, riferimenti però non chiari e del tutto allusivi. Il capitolo iniziale, dunque, sembra avere una funzione introduttiva, presentando tutti gli eventi (e le scansioni temporali) che saranno poi approfonditi nei capitoli successivi: in S, infatti, vengono narrate dettagliatamente e "sul luogo" le vicende con cui si apre I; B contiene il racconto di ciò che accadde dopo l'attentato, con uno sguardo particolare ai funerali dell'arciduca, tema anticipato già in I; A, infine, approfondisce, con retrospezione, quei riferimenti poco chiari infiltratisi, sempre nel primo capitolo, durante la narrazione dei fatti del 28 giugno e dei giorni seguenti; [S], [A] e [B] completano ulteriormente la storia con informazioni su contesto e personaggi, senza però interferire con il piano principale della narrazione; il cap. XI, infine, approfondisce (poiché torna sui fatti del giugno del '14 e allontana ancor più il punto di vista fin quasi a trascurare la figura dell'arciduca, come se fosse una digressione rispetto a tutto il resto della vicenda) ma allo stesso tempo *continua* la sequenza temporale di I, allungando il tempo generale del racconto fino al 1918 e completando la macrostruttura narrativa dell'opera. Si è voluto allora suddividere XI in due parti: la prima, indicativamente da v.1 a v.210, riprende da una diversa prospettiva fatti già parzialmente introdotti in I, per cui può essere inserita senza particolari problemi all'interno del blocco temporale B; tutto ciò che dal

punto di vista temporale prosegue oltre il 10 luglio 1914 è invece da considerarsi a parte (XI²). Ecco dunque un possibile schema dell' intreccio:

$$I \left(S^{II} - B^{III} - A^{IV,V} - [S^{VI,VII,VIII}] - [A^{IX,XI}] - [B^{XI}] \right) - XI^2$$

dove la parentesi sta a significare che i fatti narrati e i piani temporali affrontati al suo interno sono già presenti al capitolo I, che per la sua particolare funzione introduttiva rimane al di fuori, così come resta isolato XI² per la prospettiva del tutto estranea che assume rispetto al racconto principale.

Conscio che si tratta pur sempre di una semplificazione, credo che lo schema mostri come l'opera di Gilberto Forti sia tutt'altro che una semplice raccolta di micronarrazioni sparse: essa presenta invece una struttura chiusa e compatta, dove, all'interno di una grande "parentesi" introduttiva, viene in un primo momento raccontato un fatto (S-B-A, con un visibile procedimento analettico) e successivamente approfondito con una inversione dei piani temporali ([S]-[A]-[B]). Una struttura chiusa e speculare (se non per estensione dei singoli blocchi, per lo meno per la loro disposizione) che si conclude con uno sguardo finale su ciò che per tutto il resto del racconto è rimasto in secondo piano (capitolo XI).

II.1.7. *La camera da letto* – A. Bertolucci, 1984-1988

Quando si parla del "romanzo in versi" di Attilio Bertolucci, si fa spesso riferimento al procedimento proustiano della *rêverie*, ovvero a una modalità narrativa costruita su continue e intermittenti epifanie innescate spesso da una percezione sensitiva. L'osservazione è ormai condivisa da tutta la critica, ed è innegabile che, per usare le parole di Lagazzi, «da sempre, assai più dei sogni, o della realtà, sia qualche fascio di immagini fluttuanti tra il sonno e la veglia a sciogliere il respiro del poeta»²⁰²; purtuttavia non si deve credere che il procedimento epifanico sia applicato da Bertolucci anche alla macrostruttura, per cui, come in Proust, ci si

²⁰² P. LAGAZZI, *Rêverie e destino – l'opera di Attilio Bertolucci da "Sirio" a "La camera da letto"*, Garanti (Strumenti di studio), Milano, 1993, p. 128.

debba aspettare quella che Genette ha definito una narrazione «a zig zag»²⁰³. Piuttosto, nella *Camera da letto* – a differenza del contemporaneo, per composizione, *Viaggio d'inverno* – «la *rêverie* non basta più a descrivere il libro: ora è proprio il *romanzo* a giocare il suo ruolo, il suo destino»²⁰⁴.

Dall' "immagine prima" delle «fiamme di candela»²⁰⁵ al tema della nevrosi, dagli affetti famigliari alla vocazione per la poesia e agli eventi della Storia, molte sono le possibili strutture narrative dell'opera, che, del resto, può essere considerata persino «un'immensa *rêverie* di tutti i romanzi possibili»²⁰⁶; ma i molteplici temi e tipi romanzeschi individuabili nella *Camera* sono organizzati, alla base, sulla più solida e antica modalità narrativa, alle origini tipica della storiografia: l'annalistica. È lo stesso narratore, del resto, a suggerire una lettura in questo senso, quando afferma, al v.129 del cap.V: «Lasciate che l'annalista anticipi: il dolore [...]»²⁰⁷ o ancora: «Lascio, io, umile estensore di annali, / copista di giornate, che maturi e muoia l'anno, / che ne / nasca un altro [...]»²⁰⁸.

Dovendo analizzare la macrostruttura della *Camera da letto*, dunque, si dovrà considerare *in primis* proprio la semplice progressione degli eventi lungo il trascorrere degli anni. Tralasciando la suddivisione in due volumi e guardando all'opera come un tutt'uno organico (del resto proprio di questo si tratta) si considerino le sei macrosequenze che scandiscono tutta la narrazione:

- I. ***Romanzo familiare [al modo antico]***: più che nei libri successivi, in questa prima macrosequenza i fatti vengono narrati secondo una maniera tradizionale e lineare: si va dalle origini più lontane della famiglia – con un primo capitolo ambientato ai primi dell'Ottocento in cui si racconta l'emigrazione di uomini dalle malsane maremme al luogo di Casarola (l'unico episodio che l'autore dice essere pienamente frutto della sua fantasia) – fino alla nascita del personaggio principale, «A.» (1912 nel libro – un anno dopo, quindi, la nascita reale di Bertolucci) e ai suoi primi anni di vita. Il capitolo IX, *Fola e passeggiata*, sembra affidarsi pienamente, al suo interno, alla tecnica delle *rêverie*, e si muove epifanicamente «da un inizio temporale assai dilatato e iterativo verso una visione che improvvisamente s'illumina, unica e irripetibile, qual è, nella prima sequenza, l'incantevole intimità della madre e del bambino soli nella camera, già vicine le nove»²⁰⁹;

²⁰³ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 86.

²⁰⁴ P. LAGAZZI, *op. cit.*, p.128,129.

²⁰⁵ *Ivi*, p.127.

²⁰⁶ *Ivi*, p.132.

²⁰⁷ È Interessante il fatto che l'affermazione, così come è stata citata, appaia solo in un secondo momento nella composizione della *Camera da letto*; in una prima versione, infatti, si legge: «Lasciate che io vi dica: il dolore [...]». L. VINCI, *Una rimodulazione novecentesca delle romantiche narrazioni in versi*, in AA.VV., *Letteratura italiana, letterature europee*, a cura di Guido Baldassarri e Silvana Tamiozzo, Bulzoni, Roma, 2004, p. 774.

²⁰⁸ A. BERTOLUCCI, *La camera da letto*, XVII, vv. 68-71, p. 587.

²⁰⁹ G. PALLI BARONI, *Note ai testi* in A. BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1997, p. 1592-1593.

eppure, sul piano della macrostruttura, esso rimane fedele a una lineare successione degli eventi, per cui se al cap. VIII si fa riferimento alla nascita del personaggio, in quello successivo vi è «un rapido trascorrere degli anni e della vita del bambino»²¹⁰ fino al cap. XI quando, già solo dal titolo (*Il bambino che va a scuola, a sei anni*), si comprende che la narrazione è giunta al 1918. L'unica parentesi priva di chiare indicazioni temporali (*sillettica* potremmo dire, con Genette) è costituita dal capitolo X (*Come nasce l'ansia*). Si tenga conto, del resto, che specialmente per questa prima parte è l'autore stesso a voler mettere in evidenza la modalità annalistica della sua narrazione, sia con la scelta del titolo (*Romanzo familiare [al modo antico]*) sia con l'espedito di affidarsi a «un antico manoscritto, *Memorie e fatti straordinari successi alla Casa Bertolucci ed altri degni di memoria negli anni 1837 e negli altri progressivi*, conservato dal poeta nella casa antica di Casarola»²¹¹. Nel piano generale dell'opera, questa prima sezione ha funzione di «prologo», come si legge in un dattiloscritto dell'Archivio Bertolucci.

II. **O città spensierata...** : la seconda macrosequenza continua la modalità narrativa di quella precedente, anche se la disposizione intermittente e epifanica degli episodi contamina lievemente l'organizzazione dei capitoli nella progressione temporale. In particolare, se il cap. XII inizia con l'arrivo di «A.» al Convitto Maria Luigia di Parma, il successivo, dal titolo programmatico *La rêverie*, presenta un «alternarsi di rievocazioni tra vita in collegio e ritorno a casa in vacanza»²¹²; tuttavia, anche in questo caso, le rievocazioni si situano in una linea di continuità rispetto all'avvenimento narrato precedentemente. Maggiori problemi sono dati, invece, dal cap. XIV, che contiene il racconto del *Viaggio alla terra dei sigari*, difficile da disporre su piano temporale ben definito; ad ogni modo, presupponendo anche che l'episodio si situi internamente al tempo memoriale di XIII, è comunque possibile affermare che entrambi questi capitoli contengano eventi databili tra l'arrivo in collegio (dopo il 1918) e il 1921 del capitolo XV, quando «A.» è costretto a perdere il terzo anno di scuola per fare compagnia al nonno malato nel suo soggiorno a Salsomaggiore. Qui, in particolare, la narrazione sembra ambientata nei mesi primaverili e estivi, cui segue invece l'autunno dello stesso anno al cap. XVI. I capitoli XVII e XVIII proseguono tra il 1922 e il 1923, con una scansione esplicitamente stagionale (*Un giorno di marzo; Dall'autunno all'inverno*) fino al 1925 del cap. XIX (*A tredici anni*). Si noti che a partire da XVIII la famiglia Bertolucci si è trasferita a Parma; come si è già avuto modo di dire per Pagliarani, la città, con il suo caotico intrecciarsi di storie e personaggi, potrebbe fornire il pretesto per sospendere la narrazione in una serie di racconti privi di una precisa successione, e in effetti negli ultimi capitoli della sezione le indicazioni temporali si fanno sempre più rare; eppure rimane la sensazione che gli eventi si dispongano in maniera consequenziale, per cui anche i singoli episodi (l'iniziazione sessuale del protagonista in XIX, i primi presagi della nevrosi della madre in XX, il ritorno alla campagna nella stagione estiva al capitolo successivo e la vacanza col cugino Nanni in Versilia narrata in XXII) sembrano disporsi in una linea immaginaria che culmina al capitolo XXIII con la morte di don Attilio (l'anno non è specificato) episodio che, per dirla con Gabriella Palli Baroni, «porta al suo acme e al suo compimento il *bildungsroman* di "A."».²¹³

III. **Oziosa Giovinezza:** la terza sezione inizia negli ultimi mesi del 1928 (col racconto di episodi dedicati alle amicizie giovanili e «all'amore mercenario»²¹⁴ di «A.») e prosegue fino ai primi anni Trenta (in cui sono ambientati i capitoli XXVII e XXIX, che narrano rispettivamente l'incontro con "N." – la futura sposa di "A." – a Forte dei Marmi e la

²¹⁰ *Ivi*, p. 1593.

²¹¹ *Ivi*, p. 1560.

²¹² *Ivi*, p. 1604.

²¹³ G. PALLI BARONI, *op. cit.*, p. 1647. Si noti, tuttavia, come questo capitolo sia costituito anche da una lunga analessi sulla vita di don Attilio, analessi in qualche modo "interne" al racconto primo poichè spiegano la nascita della vocazione poetica in "A".

²¹⁴ *Ivi*, p. 1650.

segregazione del protagonista in seguito all'allontanamento della donna amata per un'altra città). Se si vuole far affidamento a successive dichiarazioni dell'autore, si dovrebbe porre come *terminus ante quem* l'anno 1934: «Le poesie del mio secondo libro, che doveva uscire nel '34, sono il diario di quel tempo di molto amore e di “un po' di febbre”»²¹⁵. All'interno dell'intera macrosequenza è inoltre possibile individuare due momenti principali delimitati dallo spartiacque del capitolo XXVII; nella prima di queste due parti (proseguendo la tendenza già delineata per gli ultimi capitoli di *O città spensierata*) gli episodi rimangono maggiormente sospesi nel tempo, uniti più dal motivo della giovinezza di «A.» e della progressione della nevrosi di Maria che da una ben delineata progressione temporale che ne specifichi la consequenzialità. Più lineare è invece il ritmo narrativo negli ultimi tre capitoli (XXVII – XXIX).

- IV. **La pazienza dei giorni:** la scansione temporale di questa sequenza è ben descritta da Palli Baroni: «La prima parte del Libro secondo comprende i capitoli XXX – XL, abbracciati gli anni 1933-1942, dall'estate versiliana dell'amore con «N.», attraverso le vicende del fidanzamento e del formarsi di una nuova famiglia, ad un'altra estate più inquieta e minacciosa». Non che all'interno di questa sezione manchino capitoli basati su una disposizione epifanica degli eventi. È quello che accade, per esempio, in XXXVII, tutto costruito su una *rêverie* provocata dal profumo dei tigli in fiore nel luogo di villeggiatura; tuttavia anche in questo caso la scansione temporale sembra continuare quella del capitolo precedente: la vacanza alla *Casa di Pea* (XXXVI) è ambientata nel giugno del '40, in «un'Italia dolce e tragica»²¹⁶ alle soglie dell'entrata in guerra; i mesi di giugno-luglio sono anche quelli in cui fioriscono i tigli; il capitolo, infine, si conclude nel mese di dicembre dello stesso anno. Analogamente, anche al cap. XL (*Farfalle esitanti e presagi*) è possibile ricavare, tra le tante epifanie e i presagi che intessono tutta la narrazione, informazioni circa i fatti avvenuti tra il 1941 e il 1942.²¹⁷ All'interno di questa prima sequenza vi è anche un trittico dedicato alla madre del poeta, Maria (XXXII – XXXIV), dove, oltre ad essere fornite nuove informazioni sulla nonna di «A.», Regina, e su altri familiari, sono narrati gli ultimi momenti di vita della madre, concludendo così quel percorso di cattivi presagi e di segni di malattia iniziato al capitolo XX con l'episodio del *Venditore di ostriche*.
- V. **Nell'alta valle del Bratica:** la sezione (quinta di tutta l'opera) si apre con il ritorno del protagonista a Casarola nel settembre del 1943 e culmina con il racconto del rastrellamento tedesco del 2 luglio del '44 (capp. XLIII e XLIV). Qui, più che in altre sezioni, la disposizione dei capitoli segue ordinatamente la linea del tempo e della storia, relegando solo alla realizzazione “interna” la dimensione del ricordo e della *rêverie*.
- VI. **La partenza:** L'ultima, brevissima, sezione del Libro secondo si apre, con un evidente salto temporale, nell'estate del 1950. Al capitolo XLV viene presentata una scena di vita familiare, con *Il taglio dei riccioli* del figlio minore di Bertolucci, Giuseppe. L'opera si conclude poi con la partenza dei coniugi Bertolucci, nel 1951, che devono trasferirsi a Roma lasciando i figli a Casarola. «Qui si conclude la *Camera da letto*, sul pensiero dello sradicamento e su un immediato futuro di lontananza e di separazione che ha il significato di un addio: alla casa di B., ai luoghi e alle stagioni amati, alla giovinezza. “Il romanzo in versi” commenta il poeta “non poteva più continuare”»²¹⁸.

Alla luce dell'analisi compiuta (che certo non rende conto della complessità e della bellezza di una delle maggiori opere del nostro Novecento poetico) è possibile definire la struttura

²¹⁵ A. BERTOLUCCI in G. PALLI BARONI, *op. cit.*, p. 1664.

²¹⁶ *Ivi*, p. 1685.

²¹⁷ «Le sequenze sono sei e si muovono all'interno di un tempo epifanico, che procede in modo intermittente, senza ordine, tra l'anno 1942 e la fine dell'estate 1941 (sesta sequenza)». G. PALLI BARONI, *op. cit.*, p. 1697.

²¹⁸ *Ivi*, p. 1714.

della *Camera da letto* come una progressiva disgregazione della linearità temporale del racconto attuata non *lungo* la disposizione degli eventi, ma *dentro* la narrazione degli stessi (in profondità, quindi): la macrostruttura, infatti, procede per sei blocchi che si susseguono secondo un ordine annalistico, coincidendo perfettamente con la *fabula* del romanzo; al loro interno anche la disposizione dei capitoli (e dei temi ed episodi principali) procede in linea di massima secondo questo stesso ordine, con alcuni casi più complessi che riguardano principalmente le macrosequenze *O città spensierata* e *Oziosa Giovinezza* (dove, non a caso, gli episodi sono accomunati anche dal “contenitore spaziale” della città di Parma o dal tema dell’adolescenza di «A.»). Infine, procedendo in profondità all’interno dei singoli capitoli, la narrazione si fa più convulsa e il metodo proustiano della *rêverie* è applicato nella sua forma più estesa. Il procedimento, naturalmente, è ricco di implicazioni; mi limiterò qui a citare la riflessione compiuta da Pagnanelli:

A dar retta al compilatore della voce *tempo-temporalità* dell’Enciclopedia Einaudi, si stabilisce una tavola ideografica in cui «il tempo psicologico è un tempo qualitativo. È altresì un tempo orientato, dotato di una direzione determinata ed è diviso in fasi o periodi che si succedono secondo un ordine immutabile... », comunque irreversibile, altrimenti che nel sogno; di contro «il tempo solare è semplicemente ciclico: mai del tutto uguali le stagioni e i giorni, che ritornano, sono sempre abbastanza simili... ». Allora, nel caso di Bertolucci, si assiste a una strategia parallela e duplice, in cui il vettore rettilineo serve alla stessa funzione di copertura della trama, a evidenziare le epifanie del tempo differente, ossessivo e onnipresente nella sua ripetizione circolare (leggendaria è l’attenzione maniacale di Bertolucci alle stagioni e alle ore, fin dal suo esordio). [...] Il tempo della Natura, antinomico a quello della Storia, nasconde la concordanza fondante (risultato del viaggio bertolucciano) con il non-tempo dell’Es.²¹⁹

Bertolucci ha saputo sommare, nella *Camera da letto*, una modalità narrativa del tutto novecentesca a quella più antica basata su una lineare successione degli anni – «espressione più *fisica* del ritmo vitale»²²⁰ (Lagazzi) – in un «incontro-scontro continuo tra gli attimi e il flusso dell’esserci, tra le epifanie scoccanti nello spazio e il vortice senza limiti del tempo»²²¹.

II.1.8. La comunione dei beni – E. Albinati, 1995

Per la definizione di una macrostruttura narrativa, l’opera di Edoardo Albinati è certamente, tra tutte quelle analizzate, la più problematica. È chiaro fin dall’inizio che una storia c’è e che

²¹⁹ R. PAGNANELLI, *Il tempo del romanzo nella “Camera” di Bertolucci*, ID., *Studi critici: poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1991, p.102.

²²⁰ P. LAGAZZI, *Le radici del narrare*, in «Gli immediati dintorni», dicembre 1989, p. 16.

²²¹ *Ibid.*

su di essa si fonda tutto il libro; il problema, però, è definirne la natura e le reali coordinate. In sovracoperta all'edizione Giunti del 1995 si legge:

La furente adolescenza, messa a confronto con la maturità di un padre. Il rischio d'affrontare la vita soli, col carico di ideali della giovinezza, e la durezza, e la dolcezza incommensurabile, del tornare a dividerla con qualcuno.²²²

Davvero, oltre a questo magma di temi e sensazioni, è difficile estrapolare dal testo qualcosa di più definito. Vi sono sicuramente riferimenti al divorzio dei genitori e a un successivo isolamento del padre dell'autore; si può intuire qualcosa circa un abbandono della casa dove la famiglia aveva vissuto prima del divorzio, si può ipotizzare anche una partenza del padre e un suo ritorno nella nuova abitazione del figlio; sono tutti elementi, questi, introdotti per accenni e allusioni nella prima delle venticinque sequenze che suddividono il "romanzo":

E poi c'è sempre ago e filo, sebbene fosse proprio
questa morale ad avverti allontanato con gli ideali nella valigia
90 e un imbarazzante lutto al braccio
da quel regno del rimediabile, dell'infinitamente ricucibile.
Ti ribellasti all'idea, alla forma stessa
dell'uovo cotto a puntino e alla sua comica
riproduzione, in osso, nell'utensile da rammendo, roba forse da tate, da fiabe
95 da borghesia di pessimi romanzi descrittivi.
Perciò sono passati quindici anni prima che potessi
rimettere in bocca il cucchiaino col rosso intatto
dell'uovo à la coque, vero tabù, incesto alimentare. Fu necessario
provare che le verdure bollite, che oggi veneri come creature
100 di un dio della forma sceso tra noi
a compiere miracoli, non erano affatto le pezze calde
di un'esistenza mediocre, i simboli tiepidi e
sgocciolanti dello squallore serale. E allora?
Allora qualcuno cercava un rifugio nella televisione (seppure
105 questa è una massima provvisoria) o ficcava il naso solo nei propri
affari, nei propri buchi, finché è possibile resistere e
tenere la porta chiusa a chiave malgrado di fuori bussino
e vogliano sapere se hai la febbre e come ti senti stamattina e
109 perché non vieni fuori a fare due chiacchiere
a goderti una fetta di arrosto che stavolta è venuto proprio eccezionale²²³.

Leggendo i versi appena citati con tutte le ipotesi fornite più sopra, la comprensione del testo potrebbe anche risultare semplice; ma prescindendo da ogni informazione biografica, ecco che davvero la narrazione si fa enigmatica, disorientante, priva di senso. Il fatto è che Albinati sembra giocare su quell'espedito tipicamente montaliano – ma diffusosi in seguito in gran parte della poesia italiana del Novecento – definito da Fortini "difficoltà", che è «un tratto di

²²² E. ALBINATI, *La comunione dei beni*, Giunti, Firenze, 1995, risvolto di copertina.

²²³ E. ALBINATI, *op. cit.*, *È una casa che sembra un acquario*, vv. 88-110, p. 10.

oscurità che non si pone come costitutivo ma solo come momentaneo e che può essere risolto da un dato grado di competenza del lettore»²²⁴, per cui, in casi come questo, situazioni vissute dall'autore e del tutto inaccessibili al lettore possono chiarirsi improvvisamente se vengono fornite le necessarie informazioni biografiche. Nel corso della narrazione, Albinati fornisce sicuramente elementi utili ad una maggiore comprensione degli eventi, ma non lo fa mai in maniera del tutto esauriente; piuttosto, ogni qualvolta ritornano temi e situazioni, il narratore, quasi ignorasse la presenza del lettore, si lascia sfuggire alcune indicazioni preziose per la ricostruzione della storia. È il caso, tra gli altri, di un breve episodio cui si allude nella quarta sequenza:

L'AZIONE NON AVEVA NESSUNO SCOPO PARTICOLARE.
Fu fatta così, per reagire all'immobilità che, perdurando
oltre ogni ragione e discorso, come se venissi inchiodato lì
ad ascoltare senza poter ribattere, col mestolo a mezz'aria
5 e l'impressione che ogni singola parola potrebbe essere rovesciata
nel suo opposto, probabilmente avrebbe prodotto
guasti maggiori e forse definitivi. Invece andò bruciata
una tovaglia di fiandra, il tavolo rimase fessurato e sul
soffitto ancora oggi si vede un'ombra, dove è stato ridipinto
10 in fretta, senza lasciare asciugare bene, ma quel che conta
è che furono solo danni materiali.²²⁵

Alla sequenza ventidue si legge:

[...] C'erano vari motivi che non cominciano
e non finiscono mai nei corridoi dove bisogna stringersi al muro
per lasciar passare una ragazza attraente diretta
verso il bagno, nemmeno più tardi, quando lei se n'è
68 andata lasciandosi dietro una scia di gelosia
e frasi che la dicono inopportuna, volgare.
Alice nel Paese delle Pornomeraviglie. Mary Pompins.
Si tratta soltanto di voci, naturalmente
che si udirono mentre il fumo delle stoppie bruciate
73 invadeva casa e tutti correvano nella direzione opposta
facendo una graduatoria tra le cose da salvare.²²⁶

Questa ripresa del tema dell' "incendio" potrebbe fornire validi motivi per una ricostruzione del tipo: *dopo l'abbandono della moglie, il padre, per reagire «all'immobilità» della sua nuova vita, compie un atto estremo e insensato come quello di dar fuoco agli oggetti della casa troppo carichi di ricordi, anche se, fortunatamente, brucia solo una tovaglia di fiandra.* Eppure un'ipotesi del genere è facilmente confutabile: nella ripresa del tema, infatti, non si

²²⁴ F. FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, in «L'asino d'oro», 3, Torino, 1991, p. 87.

²²⁵ E. ALBINATI, *op. cit.*, *L'azione non aveva nessuno scopo particolare*, vv. 1-11, p. 22-23.

²²⁶ *Ivi*, *A un certo punto viene la curiosità*, vv. 64-74, p. 92.

parla mai di tovaglie di fiandra, e si fa riferimento, invece, a delle semplici stoppie; nel secondo caso, inoltre, l'azione sembra frutto più di una rabbia immediata che di una reazione a uno stato di immobilità emotiva, per cui potrebbe anche trattarsi semplicemente di una metafora per esprimere una condizione di rabbia, di caos, di distruzione del nucleo familiare in seguito al divorzio (espediti del genere sono molto frequenti all'interno dell'opera). Simile è anche il caso dell' «imbarazzante lutto» cui si è accennato più sopra (v.90 della prima sequenza) e che si è voluto identificare come un primo velato accenno al divorzio, ma che può in realtà richiamare il lutto del genitore per la morte del proprio padre, di cui – forse – si parla in altri momenti dell'opera (es. «Solo la morte ha potuto riavvicinarti a ciò che prima / ti lasciava separato. Il padre. La tua famiglia. Il passato/ che germina poco a poco dalla distruzione...»²²⁷)

Più che i fatti in sé pare che ad Albinati interessi maggiormente la dimensione riflessiva che da essi deriva, per cui eventi anche del tutto distanziati nel tempo si susseguono, senza alcuna soluzione di continuità, per pura associazione mentale; talvolta, persino, la narrazione emerge improvvisamente da un magma di immagini oniriche e deliranti, mentre altre volte è la transizione temporale tra gli eventi ad essere disorientante, come nel caso che segue, tratto dalla quarta sequenza:

- [...] Cambieranno nome i visitatori.
26 Avranno sulle labbra, entrando, un bellissimo sorriso
e tu proverai un po' di vergogna per il tremendo
disordine sul tavolo, le scarpe, le mutande, i giochi
dei bambini sparsi dappertutto in migliaia di minutissimi
pezzi, ruote, scudi, spade, teste, gambe di soldati
straziati dalle torture. Non puoi aspettarti che essi
dimentichino la scena. Resterà nel loro cuore indelebile
32 come tutto quello che fai per loro e dici al momento di partire
o quando torni all'improvviso dietro ai vetri
scrollando acqua dalle ali dell'impermeabile e
asciugando i piedi sullo zerbino [...]»²²⁸

dove, se il *futuro* dei primi versi pare indicare qualcosa di successivo rispetto al presente della narrazione, il *futuro* e il *presente* utilizzati poco dopo («Resterà nel loro cuore indelebile / come tutto quello che fai per loro e dici...») localizzano l'azione nella dimensione del ricordo; si può ipotizzare allora che la casa cui si fa riferimento non è la stessa che troviamo

²²⁷ Ivi, *Soffiava un vento terribile*, vv. 157-159, p. 83-84.

²²⁸ Ivi, *L'azione non aveva nessuno scopo particolare*, vv. 24-35, p. 23.

all' inizio del romanzo («È una casa che sembra un acquario»²²⁹) e che i bambini sono il narratore e i fratelli e non i figli di Albinati, cui invece si allude, presumibilmente, nella prima sequenza («Al risveglio, la macchina dagli sportelli di ghisa / [...] si scalda / poco a poco (nella caldaia bruciano palate di malumore) / e aiuta il piccino a guardare le macchie maldestre a colazione [...]»²³⁰). Una cosa è chiara: quale che sia la *fabula*, l'intreccio si basa qui interamente sul processo del flusso memoriale, della reminiscenza intermittente e delle associazioni casuali (per il lettore, almeno), per cui se ne ricava una narrazione “a zig zag” intuibile ma non ricostruibile. Qui davvero l'autore sembra voler rappresentare un dialogo in presa diretta, fingendo quasi di dimenticare il lettore, al quale è riservata una comprensione solo parziale degli eventi e delle associazioni. Dico “fingendo”, perché altrimenti non si spiegherebbe il procedimento messo in atto per l'unica data presente in tutto il libro:

[...] Undici ottobre 19**
è la data di domani, e dovrebbe ricordare qualcosa
accaduto tra queste mura, uno strillo di gioia
58 subito sommerso da una marea di carte burocratiche, iscrizioni, vaccini, allori
come se tutto fosse stato ottenuto chiedendo
un regolare permesso [...] ²³¹.

Se infatti il dettato poetico fosse davvero privo di pianificazione, il narratore avrebbe lasciato cadere la data senza censure di alcun tipo, così come lascia cadere, senza alcuna chiara spiegazione, cenni e allusioni agli eventi della propria vita familiare.

Concludendo, di fronte a *La comunione dei beni* di Albinati si può sicuramente constatare la presenza di un *intreccio* complesso e ricco di anacronie; quale sia, però, la natura di queste anacronie e la disposizione precisa degli eventi – rimanendo del tutto sottointeso, per volontà dell'autore, le necessarie coordinate temporali che definiscono la *fabula* – non è possibile dirlo.

II.1.9. La forma della vita – C. Viviani, 2005

La forma della vita di Cesare Viviani è stato definito da Enrico Testa «un volume dall'ampia campitura strutturale e dalle complesse ambizioni compositive»²³². L'impressione, almeno in

²²⁹ *Ivi*, *È una casa che sembra un acquario*, v.1, p. 7.

²³⁰ *Ivi*, vv. 66-70, p. .9.

²³¹ *Ivi*, *C'erano luci bellissime*, vv. 55-60, p. 16.

²³² E. TESTA, *Tensioni narrative nella poesia contemporanea*, cit., p. 274.

un primo momento, è che l'opera sia davvero costruita su un intrecciarsi sofisticato di storie e personaggi; ma bisogna chiedersi se, e in che misura, questo tipo di macrostruttura sia realmente narrativo. Dice Viviani nella *Nota* al testo:

Qui ho voluto visitare l'ordine della narrazione, ma soprattutto i luoghi comuni, le parole correnti, le frasi semplici, quelle più presenti nei dialoghi quotidiani, così come le affermazioni più ingenuie, le descrizioni fruste, con una convinzione e una speranza: che ciò che viene usato da tutti ha la patina di tanta manipolazione, di tante mani, e proprio questa usura e questa patina siano il segno più vero del passaggio umano, anonimo aggrapparsi alle cose, toccarle con l'intenzione di farle proprie, contatto caloroso come prima espansione del cuore.²³³

L'autore, dunque, ha sì visitato l'ordine della narrazione, ma la sua attenzione è posta in realtà su qualcos'altro, qualcosa che ha a che fare con il quotidiano, con l'abitudine, e in cui si possa riconoscere il «passaggio umano». Dallo studio della macrostruttura dell'opera, infatti, si dimostrerà come per Viviani la narrazione sia qui del tutto secondaria ad altri aspetti quali la speculazione, la riflessione e l'approfondimento conoscitivo.

L'opera consta di trentasei sezioni o capitoli che ho suddiviso, per compierne l'analisi, in tre diverse sequenze: la prima va dal capitolo I al XXIX, la seconda dal XXXIII al XXXVI, mentre i capitoli XXX e XXXII costituiscono una zona di transizione tra i primi due blocchi. In posizione iniziale, e con funzione introduttiva, è posta una lirica dal forte carattere speculativo, articolata su una domanda che sembra cercare risposta in tutto il resto del libro: «Perché la mente insiste a cercare il male?»²³⁴. Poi, al capitolo I, vi è un primo aneddoto introdotto con modalità abbastanza tradizionali: un discorso diretto libero («Non continuare a mandarmi l'assistente sociale...») seguito da un intervento esplicativo della voce narrante che specifica il contesto entro cui si svolge l'episodio («dopo queste telefonate del padre...») e l'identità dei personaggi dialoganti: Alessandro Fontana e il genitore. Tutto sembra suggerire, dunque, l'inizio di un romanzo ad impianto narrativo dove questi due personaggi ricoprono un ruolo di maggiore o minore importanza. Ma non è così: dopo appena undici versi, il narratore abbandona definitivamente la figura del padre e concentra il proprio discorso su Alessandro Fontana, alternando continuamente informazioni biografiche e caratteriali sul personaggio e lunghe riflessioni. Ai vv. 101-102 viene detto, quasi *en passant*, che Alessandro ha un amico, certo Giovanni Dossi, insegnante, e su quest'ultimo personaggio si sposta gradualmente l'attenzione della voce narrante. Alessandro Fontana scompare, e non riapparirà più in

²³³ C. VIVIANI, *Note*, in ID., *La forma della vita*, Einaudi, Torino, 2005, p. 188.

²³⁴ C. VIVIANI, *La forma della vita*, cit., *Perché la mente insiste a cercare il male?*, v.1, p. 5.

nessuna delle sezione successive. Dossi, invece, è ancora presente al capitolo II e appare anche all'inizio del capitolo III, soltanto, però, come mero espediente narrativo per introdurre un terzo personaggio, l'amico garagista Di Benedetto, il quale a sua volta ha per cliente un certo Roberto Sala, che Dossi conosce e che ha casualmente incontrato un giorno proprio nel garage di Di Benedetto. Il narratore inizia allora a parlare di Sala, e anche di Dossi non si saprà più nulla. La struttura qui esemplificata per i primi tre capitoli è quella che caratterizza tutta la prima parte del romanzo: molteplici personaggi – sessantasei, contando solo i nomi propri – si alternano e si scambiano l'uno con l'altro in una sorta di lungo piano-sequenza; ognuno di essi tiene impegnata l'attenzione del narratore per breve tempo (il caso di Dossi rappresenta quasi un'eccezione), e quando poi vengono abbandonati per lasciare posto ad un altro personaggio, non fanno più ritorno. Apparentemente, dunque, essi sembrano creare ampie strutture narrative, soprattutto quando fanno da *trait d'union* tra due diversi capitoli; ma si tratta di un "inganno" del narratore (o dell'autore implicito che ha organizzato la suddivisione delle sezioni) finalizzato a far emergere il vero elemento strutturante l'intera opera: la riflessione sul mondo, sull'uomo e su Dio, l'osservazione e la speculazione attuata su un grande «ciclo di affreschi» dove l'autore possa rappresentare «alcune scene di vita comune di questi anni»²³⁵. I meccanismi con cui i personaggi vengono introdotti e abbandonati sono sostanzialmente due, ripetuti di volta in volta in forme e combinazioni diverse, con rare eccezioni: il primo è quello dell'*amicizia o parentela* (A è amico o parente di B; ma anche: A è amico di B che è amico di C etc.); il secondo è quello della *tangenza spaziale o temporale* (dove si trova A e/o nello stesso momento di A, si trova anche B etc.).²³⁶ Procedendo con meccanismi di questo tipo lungo tutta l'opera, Viviani ha creato una rete di relazioni complessa e lineare allo stesso tempo, tanto che si potrebbe affermare che il padre di Alessandro Fontana (primo personaggio introdotto) è collegato – per una sorta di proprietà transitiva basata su deboli legami di volta in volta reiterati – a Vanni, l'ultimo personaggio nominato al cap. XXIX.

Al di là delle singole relazioni tra i personaggi, l'intera prima parte è ambientata nella città di Milano, a sua volta, per antonomasia, emblema della città industriale. Proprio questo contesto, che per gran parte dell'opera fa da sfondo alle singole vicende narrate, sembra imporsi al suo massimo grado di universalità ai capitoli XXXI – XXXII: da questo momento in poi, infatti, i

²³⁵ C. VIVIANI, *Note, cit.*, p. 188.

²³⁶ «Essi [i personaggi] fanno la loro comparsa sulla scena del libro muovendosi su un asse paradigmatico e orizzontale: x entra in scena perché amico o parente di y o perché abita lo stesso condominio o frequenta lo stesso luogo di villeggiatura o, addirittura, per caso: basta uno scontro fortuito in metropolitana per dare ospitalità nei versi ad un nuovo personaggio». E. TESTA, *op. cit.*, p. 275.

personaggi smettono di avere una propria identità, diventano solo maschere con uno specifico ruolo nella società e un proprio modo di affrontare la vita e il male... Milano, allora, si fa più in generale “mondo cittadino”, e il mondo cittadino “mondo umano”. L’ampliamento dello spazio, da circoscritto a universale, si manifesta anche nelle variazioni proposte dalla voce narrante all’inizio delle strofe che strutturano i capitoli in questione: se a XXXI si legge:

33 Nella stessa città, in un teatro, migliaia
ascoltano il Grande Imperatore²³⁷

81 Sempre a Milano, ci sono feste brutali²³⁸

(con passaggio da un luogo ristretto, il teatro, alla città considerata da una prospettiva più ampia), si ha, in XXXII, «nella stessa città, nella stessa metropoli»²³⁹, per concludere con il generalissimo:

110 E tutti – si può dire tutti? – hanno
un punto inavvicinabile, intrattabile,
si manifesta come attaccamento alla persona
a cosa, abitudine o forma, è il punto
più difeso, è il coperchio dell’angoscia di morte,
si dimentichi di poter far qualcosa, o intervenire,
o modificarlo.²⁴⁰

Al «tutti» della conclusione di XXXII si oppone allora il «c’è una famiglia»²⁴¹ del capitolo successivo, che tuttavia non cela in sé nessuna nuova narrazione ed è solo il pretesto per cambiare ambientazione e indirizzare lo sguardo verso un luogo opposto alla caotica città: la campagna, dove le cose vivono di vita propria in una preziosa armonia, dove rimane solo il significante e la parola non può che descrivere l’atto più puro della creazione; dove, infine, le singole individualità, scompaiono per lasciare spazio alla natura:

41 (A forza di vedere fatti e fautori
non si riesce più a vedere la materia pura.
A forza di ascoltare le creature,
non si riesce più ad ascoltare il Creatore).
[...]

55 L’intelletto esercitato, nella metropoli,
dalle tante prove di abilità, di adattamento
può pigramente riposare

²³⁷ C. VIVIANI, *La forma della vita*, XXXI, vv. 32-33, p. 158.

²³⁸ *Ivi*, v. 81, p. 159.

²³⁹ *Ivi*, XXXII, v.1, p. 160.

²⁴⁰ *Ivi*, vv. 107-113, p. 166.

²⁴¹ *Ivi*, XXXIII, v.1, p. 167.

in questo piccolo paese.²⁴²

Questo, contemplativo e descrittivo, è l'ultimo atto della parola: poi rimane il puro significante, lo stesso indicibile Creatore; per cui, nel finale, cala la sera («tra poco è buio») che ricopre ogni cosa, eliminando definitivamente le differenze e le individualità.

Per trarre le fila del discorso, si può affermare che la struttura dell'opera tende progressivamente all'universalità, e che tutto sembra voler rispondere alla domanda, di natura prettamente mistico-filosofica, posta in esergo: nella prima lunga sezione il narratore introduce le sue riflessioni a partire da tanti brevi racconti, abbandonati di volta in volta nel momento in cui esauriscono la loro spinta speculativa; poi le narrazioni si dissolvono, il «ciclo di affreschi»²⁴³ si fa un unico grande Giudizio Universale, gli individui rimpiccioliscono a dimensione di pura rappresentazione del mondo umano (frenetico, anti-contemplativo, metropolitano), finché rimane solo la natura, e della natura il ritmo («il flusso e il riflusso» dove si manifesta «l'immutabilità»²⁴⁴); la narrazione si fa quindi descrizione, la descrizione, a sua volta, semplice atto mistico («tra poco è buio») tanto che l'unica risposta possibile alla domanda iniziale è qualcosa di indicibile: la pura *forma della vita*.

II.1.10. Perciò veniamo bene nelle fotografie - F. Targhetta, 2012

Volendo fare un'analisi prettamente formale della macrostruttura narrativa di questo romanzo, la questione potrebbe apparire semplice: il racconto si svolge linearmente entro l'intervallo temporale di cinque anni e mezzo (anche se la vicenda principale è concentrata in tre anni) senza alcuna anacronia di rilevante importanza. Tuttavia, come si è detto già nell'introduzione, non sempre un'analisi che prescinda dagli elementi specifici di un'opera fornisce tutte le indicazioni necessarie alla comprensione della sua struttura: ritengo, anzi, che proprio nel caso del romanzo di Targhetta qualcosa di più si possa dire tenendo conto di alcune peculiarità che lo caratterizzano.

Il romanzo è strutturato in XXX capitoli: inizia in autunno (novembre, al cap. I) quando il protagonista e l'amico Teo trovano un appartamento a Padova; al cap. II, quando si parla della

²⁴² *Ivi*, vv. 38-57, p. 168.

²⁴³ C. VIVIANI, *Note, cit.*, p. 187.

²⁴⁴ C. VIVIANI, *La forma della vita*, vv. 71-71 («Il flusso e il riflusso / manifestano l'immutabilità, sono l'unica realtà»), p. 179.

lasciare traccia. Si prenda il caso del protagonista: l'unico fatto che veramente sembra stagliarsi come più compiutamente narrativo rispetto al resto è costituito dai suoi colloqui con il professor Pacchioni: è qui, infatti, che si basa – almeno in questa prima parte – l'unica speranza di uno “slancio in avanti” dopo la conclusione della tesi. Per il resto, generalizzando un po', il romanzo è fatto di situazioni ripetute, finalizzate a completare un affresco di vita quotidiana, ad esprimere una situazione esistenziale che si fa giorno dopo giorno più uguale a se stessa e proprio per questo più pesante; per cui, se proprio si volesse individuare una linea evolutiva, si dovrà dire che eventi analoghi sono riproposti di volta in volta in forma più estrema, fino all'implosione della monotonia stessa: i colloqui con Pacchioni (che siano al dipartimento, al bar, o a una cena in seguito a un convegno) sono sempre più deludenti e svelano di volta in volta il vuoto che vi soggiace; le sbronze notturne in giro per Padova assumono connotazioni sempre più estreme, fino al «e allora ti sbronzi già a pranzo»²⁴⁶ del cap. IX; persino gli aneddoti più appartati dal corso quotidiano degli eventi sembrano contenere una certa ripetitività strutturale: le lamentele della vicina di casa Lina (IX) e gli screzi con l'amministratrice del condominio (XIV) rientrano (ma forse è solo un'impressione personale) nella più generale etichetta di: “problemi condominiali da aggiungere a tutto il resto”. Qualcosa in realtà accade, ma spesso nel segno della negatività: N. si laurea, ma non ha speranze per l'assegnato di ricerca; Dario, la cui caratteristica principale è quella di aver subito un infortunio sui binari del tram, vede sciogliersi il *Comitato Vittime Metrobus*; più positivi sembrano gli eventi relativi a Los, che riesce a laurearsi e pensa al dottorato, e a Teo, che trova un lavoro forse più soddisfacente di quello precedente. Ma propizi o meno che siano, questi piccoli eventi rompono completamente l'equilibrio che si era venuto a creare, al punto che, con l'andarsene di Teo, Los, e N., il centro costituito dalla città di Padova si sgretola: tutti si dividono, tutto sembra cambiare, c'è solo da verificare, ora, se le cose evolvano in senso positivo o negativo²⁴⁷. Qui è la conclusione della prima sezione e coincide con i capitoli XV (quando Teo annuncia il suo trasferimento a Torino e Los la sua laurea) e XVI (quando si scioglie il CVMP. e N. riceve una supplenza a breve termine); ecco allora l'amara conclusione del capitolo XVI, ancora una volta nel segno dell'immobilità:

«A cosa serve» passa Dario
 «pulire?». «È che a giugno,
 362 Dario, molliamo», gli dico, senza
 commozione, alzandomi piano,

²⁴⁶ *Ivi*, XII, v.1, p. 73.

²⁴⁷ Si noti che a una divisione narrativa che cade proprio al centro del romanzo, coincide anche la fine del primo dei due anni lungo i quali sono organizzati gli eventi.

«domani ti stampo l'annuncio:
doppia spaziosa, buona posizione
 Non farete fatica a trovare...»
 E ci rimane male. «Anche
 369 Giacomo se ne va», riesce a dire,
 con una specie di broncio.
 Ed è pur sempre troppo
 quello che rimane.²⁴⁸

La seconda parte sembra tutta dedicata alla smentita delle speranze dei protagonisti. In autunno N. riceve una chiamata da una scuola per una supplenza più lunga di quelle precedenti (cap. XXII) ma anche questa esperienza è destinata a concludersi con un fallimento («che non riesci neppure / a far promuovere Giada»²⁴⁹) tant'è che al capitolo XXIX, il penultimo, lo si vede in coda all' Ufficio disoccupazione – dove non riuscirà ad ottenere il sussidio – e si viene a sapere, per di più, che ogni mercoledì si reca in seduta da un analista. Teo, a Torino, tutto sommato non cambia le proprie abitudini («a Teo ancora piace annusare / i budelli ombrosi e certe strade / laconiche [...]»²⁵⁰) e, anzi, ha accettato un lavoro che lo pone eticamente in difficoltà (deve aggiornare il personale dell'azienda riuscendo a licenziare, entro un determinato periodo, un certo numero di lavoratori) per cui, almeno dal punto di vista della voce narrante, viene a trovarsi in una situazione quasi peggiore degli altri:

«e tu gli dici [a Los] che sì, è capitato,
 un paio di volte l'hai sentito,
 e hai capito che sta dall'altra parte,
 come te, della barricata, solo che
 122 licenziare mica è come bocciare,
 (*vive a Torino in via Tarino:*
 dice persino che non sente il caldo
 con quell'*air conditioning* tutto il tempo,
 ed è arrivato solo a tre,
 127 i più facili, contrattando buonuscite
 con le sigle sindacali e col baratto
 in scioltezza di reciproci favori –²⁵¹

Los, partito entusiasticamente per il Belgio, lentamente si rende conto di come le cose non siano poi così positive come credeva:

Los te lo annuncia, nelle chiamate
 sempre più rade, che
 con quel tempo tanto vale sbarrarsi,
 215 e quelle piogge che durano giorni

²⁴⁸ F. TARGHETTA, *op. cit.*, XVI, vv. 360-371, p. 116.

²⁴⁹ *Ivi*, XXVII, vv. 166-167, pp. 223-224.

²⁵⁰ *Ivi*, XX, vv. 152-153, p. 156.

²⁵¹ *Ivi*, XX, vv. 118- 129, p. 155 -156.

e stagnano tra le guglie e le cuspidi
i muri delle case inzuppati²⁵²

mentre, per quanto riguarda Dario, rimasto senza il C.V.M.P., «viene fuori che il ginocchio ogni tanto, / quando è umido, ancora gli fa male»²⁵³. Mara, altro personaggio a ricoprire un ruolo importante soprattutto nella seconda metà del romanzo, sembra anch'essa soffrire di questo male dell'immobilità: sappiamo che studia recitazione, al cap. XXI dice di voler lasciare gli studi per dedicarsi ad altro (il che è visto parzialmente come un atto di coraggio da parte di N.), poi però decide di continuare sulla sua strada e al capitolo XXIX riappare mentre corre a prendere il treno per fare un provino; non è un caso, del resto, che proprio Mara sarà accanto al protagonista, come sua interlocutrice, nel capitolo finale. L'unico fatto che davvero si staglia visibilmente dalla staticità degli eventi è il matrimonio di Teo e Anna, che occupa i capitoli XXVIII e XXIX: un fatto certamente positivo per i due personaggi, anche se il lettore ne ricava, per come è condotta la narrazione, un leggero senso di amarezza, di immobilità, sicuramente di mancanza di eccezionalità:

[...] «ma tutto
finisce, ogni volta, nel modo
38 più normale» secondo Teo
come d'altronde il suo abito dimostra.²⁵⁴

E se all'inizio del romanzo, benché il tono non sia certo ottimista, vi è ancora l'attesa che qualcosa possa accadere, la domanda posta in conclusione all'opera sembra esprimere non solo un ritorno alla condizione iniziale, ma persino un suo peggioramento:

[...]. E se dicono
i mandorli che si è fatto aprile,
non sarebbe oltraggio domandarsi,
57 al risveglio, il ricordo di sé
quanto impieghi
a sparire,
la propria stagione
a cambiare di segno.²⁵⁵

Concludendo, è possibile individuare nel romanzo di Targhetta quella che Sklovskij ha identificato, in *Teoria della prosa*²⁵⁶, come la caratteristica maggiore dell'arte della scrittura,

²⁵² *Ivi*, XXIV, vv. 212-217, p. 191

²⁵³ *Ivi*, XXV, vv. 77-78, p. 199.

²⁵⁴ *Ivi*, XXVIII, vv. 36-39, p. 230.

²⁵⁵ *Ivi*, XXX, vv. 54-61, p. 248.

²⁵⁶ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino, 1976. Si veda, in particolare, *La costruzione a gradini e il ritardamento*, pp. 37 – 66.

quella, cioè, di creare una pausa, una sospensione sul proprio oggetto; in termini strutturali, si tratta di iterazioni e parallelismi costruiti con la ripetizione di uno stesso elemento di volta in volta variato in qualche sua parte, con scarti, aggiunte e sostituzioni più o meno parziali; qui direi che la macrostruttura ripropone questo atteggiamento sia attraverso la ripetizione di medesime situazioni di volta in volta rese più estreme e negative, sia con la variazione (per esempio tra prima e seconda metà del romanzo) finalizzata, però, a evidenziare una sostanziale staticità. Una struttura iterativa, dunque, che segue una direzione a *climax* discendente di positività, se non altro per il fatto che ogni piccolo evento potenzialmente utile a cambiare le cose si dimostra infine privo di conseguenze positive.

II.1.11. *Il conoscente* – U. Fiori, 2014

Per quanto ancora parzialmente incompiuto, *Il Conoscente* di Umberto Fiori si presta abbastanza agevolmente all'individuazione di una macrostruttura narrativa. Nell'edizione Mondadori del 2015 sono pubblicati quattordici strofe (capitoli) distribuite in due sezioni: *Prologo e Apparizione del conoscente*.

Prologo, che ha appunto la funzione di introdurre il racconto principale, comprende i primi cinque capitoli e presenta fin da subito una vistosa anacronia: se il cap. 1, infatti, si situa temporalmente nel *presente* del narratore, nel momento, cioè, in cui si accinge a raccontare, i capp. 2, 3, 4, 5 rappresentano una prima lunga analessi realizzata con un procedimento abbastanza tradizionale che prevede una anticipazione alla fine di 1:

5 È che ho la testa piena
 di una scena che ho visto
 tanti anni fa.²⁵⁷

seguita da una serie di indicazioni spaziali e contestuali all'inizio di 2:

2 Estate. Una grande villa sul mare.
 lì tra scogli e pinoli, si teneva
 la Convenzione.²⁵⁸

Una analoga transizione è proposta anche alla fine dell'intera sezione:

²⁵⁷ U. FIORI, *Il conoscente*, Prologo, 1, vv. 4-5, P. 259.

²⁵⁸ *Ivi*, 2, vv. 1-3.

- 15 E come fosse adesso rivedo
le occhiate astute di quello
che mi guidava lì dentro.
- 19 Non un amico, no: uno così
è già tanto se è amico di se stesso.
Diciamo un *conoscente*, nel senso
che lui mi conosceva (io
solo più tardi l'avrei riconosciuto.
O forse mai).
- 23 Il suo primo saluto
l'ho ancora in mente.²⁵⁹

per cui, con anticipazioni che svelano solo parzialmente la *fabula* – generando, così, una certa attesa nel lettore – viene introdotta la vicenda dell'*Apparizione del Conoscente*, che, date le premesse poste in conclusione di 5, immaginiamo si situi su un piano temporale ulteriormente analettico. La durata di questa seconda sezione, inoltre, fa ipotizzare senza troppe incertezze che nel corso dell'opera questo terzo momento narrativo vada ad assumere, sostituendosi a quanto precede, il ruolo di “racconto primo”, secondo un procedimento ben espresso da Genette:

Un'anacronia può a sua volta figurare come “racconto primo” rispetto a un'ulteriore anacronia a lei subordinata; e, più generalmente, rispetto a un'anacronia l'insieme del contesto può essere considerato “racconto primo”.²⁶⁰

Tutta la sezione procede poi linearmente (il *Conoscente* appare in una data non definita, poi riappare «qualche mese più tardi»²⁶¹ e dialoga con il protagonista). La vicenda, infine, si interrompe momentaneamente con un capitolo più speculativo che narrativo (14).

Strutturando la *fabula* con lo schema A₆₋₁₄ B₂₋₅ C₁ si avrà un intreccio molto semplice, che potremmo definire *a retrospezione*: C₁ B₂₋₅ A₆₋₁₄.²⁶²

Tuttavia è lecito un dubbio. Tutta la sezione B, infatti, narra un fatto piuttosto misterioso: il protagonista si trova in una villa in occasione di un convegno; qui è avvicinato da alcune persone, una delle quali lo porta in un sotterraneo e gli mostra delle casse dove il padrone di

²⁵⁹ *Ivi*, 5, vv. 14-24.

²⁶⁰ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 97.

²⁶¹ U. FIORI, *op. cit.*, 10, v.1, p.267.

²⁶² Si tenga conto che, per ragioni di semplificazione, non vengono considerati brevi accenni ad altri piani temporali presenti nei singoli capitoli, come è, per esempio, nei momenti di transizione (i due versi finali del cap. 5, riportati poco sopra)

casa raccoglie le proprie unghie e i capelli; come si è visto il narratore rivela poi che la sua misteriosa guida non è un amico, ma un *conoscente* (in corsivo anche nel testo) e che «solo molto più tardi» l'avrebbe riconosciuto «o forse mai»²⁶³. Al cap.13 (nella sezione *Apparizione del conoscente*, dunque) si legge:

2 A un certo punto, mentre lo ascoltavo,
la sua faccia
mi è ritornata in mente
[...]
12 Sempre lì, sempre in mezzo. Un confidente
correva voce allora. Una spia.²⁶⁴

Se il cap. 13 può essere considerato un “riconoscimento”, dovremmo allora dubitare dell’ordine degli eventi proposto più sopra, e immaginare che tutta la sezione A rappresenti quel «molto più tardi» del cap.5 (per cui, in un certo senso, al momento del convegno il protagonista non conosce il personaggio che lo conduce nello scantinato, ma, trovandosi come narratore in un momento successivo a tutta la vicenda, lo identifica già per il lettore con il nome di “conoscente”). Credo, tuttavia, che non si debba dare troppo peso a queste apparenti incongruenze narrative: innanzitutto perché non è chiaro che cosa l’autore voglia intendere con “riconoscere”, soprattutto se si considera l’inciso «o forse mai» che complica ulteriormente la questione; in secondo luogo perché sia questa mancanza di chiarezza nell’ordine temporale degli eventi, sia l’uso generale del tempo *presente* (con funzione ora commentativa, ora narrativa) sia, infine, la mancanza di indicazioni temporali ben definite capaci di suggerire relazioni certe tra i diversi momenti della narrazione, sembrano confarsi a quella generale *anacronicità* tipica di tutta l’opera di Umberto Fiori, per cui, con Afribo: «quel che accade può accadere sempre, e avere una validità universale»²⁶⁵.

II.1.12. Conclusioni

Come si è visto, ogni opera, per comprenderne appieno le caratteristiche strutturali, necessita di essere considerata nelle sue peculiarità: è davvero difficile, infatti, poter individuare poche strutture capaci di catalogare tutti i “romanzi in versi” qui analizzati. Tenterò, per semplificare la questione, di proporre qui di seguito un elenco di quattro tipi di intreccio:

²⁶³ U. FIORI, *op. cit.*, *Prologo*, 5, v.22, p. 264.

²⁶⁴ *Ivi*, *Apparizione del conoscente*, 13, vv.1-13, p. 271.

²⁶⁵ A. AFRIBO, *Introduzione a U. FIORI, Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Mondadori, Milano, 2014, p. IX.

Intreccio lineare e privo di anacronie: *La capitale del nord*; *La ragazza Carla*; *La ballata di Rudi* (se lo si considera come il romanzo di quarant'anni di trasformazioni sociali); *Romanzi naturali*; *La camera da letto* (considerando l'ordine esterno delle macrosequenze); *Perciò veniamo bene nelle fotografie*.

Intreccio con anacronie: *La corda corta*; *A Sarajevo, il 28 giugno*; *La comunione dei beni* (con procedimento proustiano "a zig zag" esteso alla macrostruttura).

Intreccio sillettico: è il caso soprattutto de *La forma della vita*, con la sua costellazione di micronarrazioni inserite nello spazio cittadino e prive di consequenzialità temporale; ma è anche, in parte, il caso delle diverse storie di Majorino, talvolta accomunate solo dalla città di Milano, o dei caotici episodi della *Ballata di Rudi*, tenuti insieme dalla presenza quasi invisibile del "protagonista"; ancora, potrebbe essere anche il caso delle tante testimonianze di *A Sarajevo il 28 giugno*, orbitanti attorno all'immagine iniziale della divisa insanguinata di Francesco Ferdinando.

Intreccio basato su parallelismo e reiterazione: è un procedimento, in realtà, che accomuna tutti i romanzi qui considerati, anche perché proprio su una ripetizione di elementi (potremmo definirli *isotopie*) di volta in volta variati in qualche loro aspetto si basa qualsiasi macrostruttura narrativa. Si è visto, tuttavia, che il procedimento ha funzione strutturante in particolar modo per *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, ma anche per *La camera da letto* (nella lettura data da Pagnanelli) o, come si vedrà meglio in seguito, per il non-narrativo *La forma della vita*, dove tipi umani e situazioni ritornano continuamente con variazioni finalizzate a completare l'affresco sociale di Viviani.

Come si può notare, in molti casi un'opera può appartenere a categorie diverse a seconda dei punti di vista da cui la si vuole esaminare. In generale è possibile affermare che tutti i "romanzi in versi" qui considerati presentano una macrostruttura narrativa che ne fa dei testi complessi e unitari; in soli tre casi ciò può essere messo in discussione: *La capitale del nord* di Majorino, dove tuttavia è innegabile la presenza, se non di una storia, di una varietà di storie che proseguono e si intrecciano lungo una progressione temporale tutto sommato lineare; *La ballata di Rudi*, che, se non la si vuole considerare nel senso del "romanzo di un'epoca di cambiamenti", appare allora davvero come una galassia di micronarrazioni schizoidi unite da fili fragili e discontinui; e, infine, *La forma della vita*, dove pare che Viviani produca appositamente nel lettore l'aspettativa del racconto per poterla subito disattendere, come avviene in maniera definitiva nei capitoli finali.

Proprio questi ultimi esempi, tuttavia, sembrano evidenziare quella che potrebbe essere una più generale caratteristica dei "romanzi in versi", osservata, con soluzioni differenti, in tutto il *corpus* e identificabile con la tendenza a espandere i momenti della macrostruttura per mezzo di sequenze antinarrative (riflessive, parenetiche, ragionate, descrittive, liriche...), come se lo scheletro strutturale si riducesse ad un puro elemento ritmico, a una scansione temporale e

isotopica aperta a sospensioni interne di altra natura. Volendo ipotizzare una conclusione che riassume le caratteristiche macrostrutturali delle opere analizzate, si potrebbe affermare che i “romanzi in versi” alludono in vario modo a una struttura narrativa per poi negarla con sospensioni discorsive di altro tipo che trasformano la cornice dell’opera in un insieme reiterato e anaforico di isotopie, come se si riscoprisse, in questo genere della post-modernità, la più arcaica modalità di produzione della parola poetica, ovvero la struttura a gradini formalizzata da Sklovskij.

Nei prossimi capitoli, pur compiendo una analisi il più possibile svincolata da categorie aprioristiche, si dovrà tenere a mente e ridiscutere queste assunzioni, senza tuttavia privare i testi del loro diritto di ribellarsi ad ogni semplificazione riduttiva e generalizzante.

II.2. NARRATORI: MODI E TIPOLOGIE

Dopo aver analizzato le macrostrutture narrative nelle singole opere ci si concentrerà, nei paragrafi che seguono, sulle caratteristiche della voce narrante, e in particolare sulle diverse tipologie e modalità narrative messe in atto dagli autori dei “romanzi in versi”. L’obiettivo rimane sempre quello di mantenere uno sguardo generale sulle opere che permetta un confronto basato su elementi comuni, cosa che, rispetto al capitolo precedente, potrà essere realizzata qui più efficacemente per la maggior universalità delle categorie formulate dalla critica strutturalista. Allo stesso tempo, però, si noterà come una analisi della voce narrante compiuta anche su larga scala ci permetterà di sondare più a fondo alcune caratteristiche specifiche dei singoli testi.

Per quanto riguarda le modalità diegetiche ci si soffermerà in particolare sul concetto di focalizzazione – elemento non privo di conseguenze anche su altri aspetti quali l’intrusività del narratore o la scelta di determinati espedienti linguistici – con alcune doverose considerazioni teoriche al fine di individuare un sistema di focalizzazione generale su cui basare la comparazione tra le opere.

II.2.1. Classificazioni della voce narrante

Per quanto riguarda la tipologia della voce narrante si farà riferimento quasi esclusivamente alle categorie genettiane di *livelli e rapporti* narrativi:

Livelli narrativi: Genette definisce così questa prima categoria: «ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto narrativo produttore di tale racconto»²⁶⁶. Quando l'atto narrativo si situa al di fuori del racconto stesso si parlerà allora di narratore *extradiegetico* (o di primo livello) mentre, se l'atto narrativo è interno alla diegesi, si parlerà di narratore *intradiegetico*. Ad un livello immediatamente successivo vi è il narratore *metadiegetico*, che tuttavia, per la sua presenza debole e sporadica nelle opere qui considerate, verrà trascurato quasi interamente.

Rapporti narrativi: questa seconda categoria analizza il rapporto che sussiste tra il narratore e la storia narrata: la “voce”, infatti, può essere o del tutto estranea al piano del racconto o in qualche modo coinvolta, in quanto personaggio, nelle vicende narrate. Si possono avere, allora, un narratore *eterodiegetico* (estraneo alla storia), *omodiegetico* (coinvolto nella storia) e *autodiegetico* (quando, cioè, narratore e protagonista coincidono; quest'ultimo, dunque, rappresenta in realtà il grado massimo di narratore omodiegetico).

Nella seguente tabella sono riportati, secondo le categorie appena descritte, i diversi tipi di narratori individuati nei “romanzi in versi”; per la maggior parte di essi la catalogazione è piuttosto semplice e immediata, per cui mi soffermerò solo sui due casi che, a mio avviso, necessitano di essere discussi.

Livelli Rapporti	<i>Extradiegetico</i>	<i>Intradiegetico</i>
<i>Eterodiegetico</i>	<i>La capitale del nord; La ragazza Carla; La ballata di Rudi; Il sicario, l'entomologo; Ghigo vuole fare un film; La camera da letto (I-VII); La forma della vita.</i>	<i>A Sarajevo il 28 giugno (III, V²⁶⁷, VII, VIII).</i>
<i>Omodiegetico</i>	<i>La corda corta; La comunione dei beni.</i>	<i>A Sarajevo il 28 giugno (I, II, IV, VI, IX, X, XI).</i>
<i>Autodiegetico</i>	<i>I Centauri; La camera da letto (IX-XLVI); Il conoscente; Perciò veniamo bene nelle fotografie.</i>	

²⁶⁶ G. GENETTE, *op.cit.*, p. 275.

L'individuazione dei narratori de *La ballata di Rudi* e *A Sarajevo il 28 giugno* può risultare più complicata dal momento che le due opere, come si è già visto, non presentano una evidente struttura lineare, ma sono composte da una molteplicità di voci e punti di vista organizzati attorno a un centro tematico comune.

II.2.1.1. Nel caso de *La ballata di Rudi*, se considerata nella sua totalità, non è difficile individuare una voce narrante che rimane costante dall'inizio alla fine dell'opera; essa appare senza dubbio ai capitoli I, III, V, VII, IX, X, XI, XIII, XX, XXIV, XXV; XXVI, XXVII riportati, in parte o completamente, da un locutore che si esprime alla terza persona. È vero che la natura di questa voce è piuttosto sfuggente – a tratti è emotivamente coinvolta e a tratti è molto più distante dagli eventi – ed è vero anche che non si può escludere, in alcune sequenze, una sua somiglianza con quelle voci che, di volta in volta differenti, narrano le proprie vicende in prima persona: è il caso del capitolo II, che continua quello precedente nel segno della descrizione delle caratteristiche e delle azioni di Rudi ma che, tuttavia, di tanto in tanto tradisce il coinvolgimento diretto nelle vicende da parte della voce narrante («per qualcuno di noi aveva di bello solo questo [...]»); «Ho in mente il prozio calvo, secco, intontito [...]»); «gli strisciavo vicino adolescente / senza capirci niente [...]»²⁶⁸), per cui si è preferito, data la sua eccezionalità, interpretare la sequenza come un ulteriore caso di monologo di un personaggio²⁶⁹. Al di là delle specifiche complessità, tuttavia, vi è almeno un elemento che suggerisce la presenza di un osservatore esterno costantemente presente, che contestualizza le vicende e che giudica più o meno velatamente la realtà circostante; questo elemento è il *refrain* «ha senso / non ha senso pensare che s'appassisca il mare», di cui si è già parlato e che appare, nelle sue varianti, ai capp. IX, XXIII, XXVII. Alla luce di questi elementi, propongo di individuare per la *Ballata di Rudi* un narratore *eterodiegetico* ed *extradiegetico*, con la consapevolezza, tuttavia, che si tratta di una conclusione non priva di complessità e contraddizioni a volte difficili da regolarizzare – per quanto abbia senso tentare di regolarizzare un'opera di questo tipo. Il narratore, direi più un osservatore della società e delle sue trasformazioni, avrebbe precipuamente il compito di circoscrivere le vicende lasciando un certo grado di autonomia ai personaggi, sia all'interno della medesima sequenza (come per esempio al capitolo XI dove introduce brevemente il personaggio del tassista Armando, i cui pensieri e dialoghi dominano quasi ininterrotti tutte le sette sezioni a lui

²⁶⁸ E. PAGLIARANI, *La ballata di Rudi*, II, vv. 1; 20; 28, pp. 261-262.

²⁶⁹ Anche il capitolo XXI pone interrogativi simili, in quanto si narra la morte di Rudi; ma, come dimostrano altri passi dell'opera, non per forza quando si danno informazioni su Rudi la voce deve essere quella del narratore eterodiegetico: in questo caso, per esempio, mettere in bocca a un personaggio l'informazione della morte del "protagonista" accentua ancora di più l'effetto paradossale di dato quasi irrilevante, secondario.

dedicate) sia per tutta la durata di un capitolo (come accade in IV, dove la narrazione è interamente condotta in prima persona da una donna, probabilmente un'amante di Rudi).

II.2.1.2. In *A Sarajevo il 28 giugno*, invece, la presenza di un narratore esterno è davvero solo appena percepibile dall'introduzione in esergo e dalle didascalie che anticipano i singoli capitoli. Come si è già detto, il caso in questione rappresenta una di quelle opere che Chatman ha definito «rappresentazioni non narrate»²⁷⁰ e che, tuttavia, presuppongono più o meno implicitamente una presenza ordinatrice; qui però vi è qualcosa di più: tutta l'introduzione iniziale, apparentemente scritta “in prosa”, può essere suddivisa in due quartine di endecasillabi riconducibili a struttura regolare e a rima alternata:

Venne dopo molti anni un testimone
E poi un altro... Furono ascoltati,
e ciascuno offrì la sua versione
con circostanze, nomi, altri dati.

Sì, tutti erano testi volontari,
giunti da varie parti dell'impero.
Benché fossero testi immaginari,
pure ognuno di essi era nel vero.

L'endecasillabo, come si vedrà meglio in seguito, è il metro con cui sono “trascritte” tutte le undici testimonianze, per cui, alla luce della scomposizione attuata sull'intervento in esergo, giunge immediata la supposizione di una continuità diegetica quantomeno formale, constatazione che tradisce una elaborazione letteraria effettuata alle origini da un'entità esterna. Quest'ultima potrebbe identificarsi con l'autore implicito (come è nella maggior parte di questi casi), ma è lecito anche ipotizzare una scissione tra voce autoriale e voce narrante: in appendice al testo vero e proprio, infatti, sono state allegate delle *Note* esplicative d'autore, anticipate già nel retro della pagina iniziale (quella dove sono riportati il titolo e l'introduzione all'opera) nel modo seguente:

Alla fine del volume le note indicano le fonti delle citazioni e delle notizie, con particolare riguardo alle notizie meno verosimili. L'indice di nomi si riferisce soltanto ai personaggi realmente esistiti, con esclusione di quelli immaginari.²⁷¹

Una specificazione di questo tipo conferma il fatto che vi siano notizie non reali e persino non verosimili, frutto, quindi, di un puro atto di finzione letteraria; ma soprattutto contrasta in parte con la garanzia di veridicità presente nella seconda quartina dell'esergo. Perciò si

²⁷⁰ S. CHATMAN, *op. cit.*, pp. 176-184.

²⁷¹ G. FORTI, *A Sarajevo il 28 giugno*, p. 10.

supporrà che le didascalie che precedono ogni capitolo, la forma del racconto, l'ordine stesso delle testimonianze (e dunque la costruzione dell'intreccio) siano da attribuire ad un narratore appena visibile ma con una propria identità differente da quella dell'autore – che appare, al contrario, nelle *Note* esplicative e nell'intervento “a piè di pagina” appena citato. La comprensione delle relazioni tra voce autoriale e narratore, tuttavia, dipende massicciamente anche dalla comprensione delle strategie versali, su cui si soffermerà estesamente nella parte quarta; per il momento, dunque, ci si limiterà a notificare la presenza di una entità demiurgica esterna in grado di organizzare tutta l'opera, rimandando ad una fase successiva la spiegazione dei rapporti che intercorrono tra piano finzionale, realtà storica e livello autoriale. Inoltre, bisogna ammettere che il locutore extradiegetico, rispetto all'esempio precedente della *Ballata*, si mostra qui davvero sporadicamente e a scopi soprattutto strutturanti e formali; per cui, in ultima analisi, per lo studio della voce narrante converrà tener conto dei singoli narratori intradiegetici (uno per capitolo, trascurando i casi, abbastanza irrilevanti, di metadiegesi) i quali, come si vedrà, operano in maniera sostanzialmente omogenea.

II.2.2. Modi narrativi: alcune considerazioni teoriche sul concetto di “focalizzazione”

Nella realtà quotidiana sappiamo che nessuno è in grado di leggere nella mente degli altri e riportarne con certezza pensieri e sensazioni; ma sappiamo anche – o per lo meno lo percepiamo – che in un'opera letteraria non è così: anche nei romanzi a impronta più fedelmente realistica, infatti, ci si trova spesso in situazioni in cui la voce narrante può variare *ad libitum* il proprio punto di vista fino ad immergersi nella dimensione più intima dei personaggi. Queste variazioni prospettiche, che hanno attirato e continuano ad attirare l'attenzione degli studiosi, verranno definite qui con il termine *focalizzazione*²⁷².

A differenza di quanto avviene con le tipologie di narratore – che possono rimanere invariate dall'inizio alla fine di un romanzo – la focalizzazione «non coinvolge sempre un'opera intera, ma piuttosto un segmento narrativo determinato, che può essere brevissimo»²⁷³. Ogni

²⁷² Il termine è stato proposto da Genette: «per evitare il carattere troppo specificatamente visivo dei termini *visione*, *campo*, *punto di vista*, riprendo ora il termine un po' più astratto corrispondente, d'altra parte, all'espressione di Brooks e Warren: “focus of narrator”». G. GENETTE, *op. cit.*, p. 236.

²⁷³ *Ivi*, p. 239.

narratore ha a disposizione un ventaglio di almeno tre possibilità, definite da Genette con le seguenti categorie:

- *Focalizzazione esterna*: quando «il protagonista agisce davanti a noi senza che siamo mai ammessi a conoscere i suoi pensieri o i suoi sentimenti».
- *Focalizzazione interna*: quando cioè la narrazione è compiuta dal punto di vista di un personaggio; può essere *fissa* se il racconto è compiuto dalla prospettiva di un solo personaggio, *variabile* se la prospettiva cambia all'interno dello stesso segmento narrativo (qui sarà definita *mobile*, per non creare confusione con l'altro tipo di focalizzazione *variabile* di cui si parlerà più avanti) o *multipla* se la medesima vicenda è narrata più volte da diverse prospettive interne, come accade nei romanzi epistolari.
- *Focalizzazione zero*: quando non vi è alcuna restrizione prospettica.

Tuttavia, il fatto stesso che la focalizzazione «non resti necessariamente costante per tutta la durata di un racconto»²⁷⁴ fa sì che per un numero consistente di romanzi si possa parlare di focalizzazione variabile, per cui diventa difficile, se non quasi impossibile, individuare una focalizzazione generale ai fini di un confronto su larga scala tra opere. Inoltre, come ha notato lo stesso Genette, accade spesso che la distinzione tra i diversi punti di vista non possa essere attuata con precisione:

Una focalizzazione esterna nei confronti di un personaggio può a volte lasciarsi definire come focalizzazione interna su un altro personaggio [...]. Analogamente, la demarcazione fra focalizzazione variabile e non focalizzazione può essere, a volte, difficilissima da stabilire, dato che il racconto non focalizzato può spessissimo essere analizzato come un racconto con innumerevoli focalizzazioni *ad libitum* [...].²⁷⁵

Anche la focalizzazione interna non è sempre individuabile con facilità, in quanto la condizione necessaria perché si realizzi è che «il personaggio focale non sia mai descritto, e neppure designato dall'esterno e che i suoi pensieri o le sue sensazioni non vengano analizzate oggettivamente dal narratore»²⁷⁶. Per usare le parole di Jean Poullion – che definiva questo tipo di focalizzazione «visione con» – il personaggio è visto «non nella sua interiorità, poiché bisognerebbe che noi potessimo uscire all'esterno, mentre invece ne siamo assorbiti, bensì nell'immagine che egli si fa degli altri, in un certo senso in trasparenza in questa

²⁷⁴ *Ivi*, p. 238.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 239.

²⁷⁶ *Ivi*, p. 240.

immagine». Il confine è labile, e ha conseguenze piuttosto radicali, poiché, a questo punto, una focalizzazione interna si realizzerebbe pienamente solo nel monologo interiore o, tolta l'iniziale mediazione del narratore, nel contenuto di un discorso indiretto libero. Perciò una frase come: «il tintinnio contro lo specchio *parve* dare a Bond una brusca ispirazione» (l'esempio è tratto da Genette) rappresenterebbe un caso di *focalizzazione esterna*, data «l'evidente ignoranza, da parte dell'autore, nei confronti dei reali pensieri del protagonista»²⁷⁷.

Il problema della distinzione tra focalizzazione variabile e zero, può essere risolto proprio a partire dalle parole di Poullion citate poco sopra: quando un narratore assume una focalizzazione interna è, così come il lettore, completamente immerso nella prospettiva di un determinato personaggio, attraverso il quale vede, percepisce e interpreta il mondo; così, quando la prospettiva è esterna, il narratore si limita a quanto è percepibile sensorialmente o al massimo deducibile da dati esterni (come nell'ultimo esempio di Bond); se ne deduce, di conseguenza, che la focalizzazione è sempre una *restrizione*, e che nel momento in cui il narratore adotta una focalizzazione variabile non fa che restringere la propria prospettiva ora all'esterno, ora all'interno, di un personaggio. Quando il grado è zero, invece, il narratore, da una prospettiva più ampia, riporta tanto le percezioni esterne quanto i pensieri e le sensazioni dei personaggi senza limitare ad essi il proprio punto di vista. L'effetto può essere raggiunto in tanti modi, tra cui la scelta di adottare il “discorso raccontato” (quello, ovvero, in cui il narratore riporta parole e pensieri dei personaggi da una distanza massima e con un minimo grado di *mimesi*) invece di un “discorso indiretto libero” o un “monologo interiore”, oppure con l'espedito di commentare il punto di vista di un personaggio affiancandovi anche prospettive differenti. Genette fa coincidere quest'ultimo tipo di focalizzazione con il narratore “onnisciente”; si tratta però, come si vedrà tra poco, di una imprecisione non priva di conseguenze, soprattutto perché viene confusa una caratteristica tipologica della voce narrante con un suo “modo” di agire.²⁷⁸

Resta da risolvere il maggiore problema metodologico: come effettuare un confronto tra opere considerate nei loro aspetti più generali senza doversi affidare alla comparazione di singoli e molteplici segmenti narrativi? Lo stesso Genette afferma, sempre in *Discorso del racconto*, che:

²⁷⁷ J. POUILLION in G. GENETTE, *op. cit.*, p. 241.

²⁷⁸ E' interessante che proprio Genette muoveva critiche analoghe agli studiosi che lo avevano preceduto. Si veda a tal proposito G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 233-237.

Un cambiamento di focalizzazione [...], soprattutto se isolato in un contesto coerente, si può anche analizzare come infrazione momentanea al codice che determina tale contesto, senza mettere però in discussione l'esistenza del codice stesso, esattamente come, in una partitura classica, un momentaneo cambiamento di tonalità, o persino una dissonanza ricorrente, si definiscono modulazioni o alterazioni senza che venga contestata la tonalità generale.²⁷⁹

Lo studioso introduce allora due tipi di *alterazioni* al codice generale: la *parallissi* (cioè l'omissione di informazioni di cui un narratore è sicuramente a conoscenza data la focalizzazione attuata nel resto del romanzo) e la *parallessi* (quando, cioè, un narratore fornisce indicazioni che verosimilmente non gli è possibile conoscere). Il problema rimane, però, la definizione del "codice" generale di un'opera. Si immagini, per esempio, il caso di un romanzo narrato interamente a *focalizzazione variabile* dove vi siano uno o due passi che presentano una vera e propria *focalizzazione zero*: si potrà forse affermare che questi due casi, per la loro sporadicità, rappresentano un fenomeno di *parallessi* – un'eccezione, dunque – rispetto al codice generale? Sì, a patto però di affermare che per tutto il corso del romanzo il narratore non sia onnisciente, il che può apparire paradossale dal momento che riesce a spostarsi, senza particolari difficoltà, all'interno e all'esterno dei personaggi.

Di fronte alle molteplici ambiguità di queste teorie dal carattere «troppo restrittivo e a volte confuso», Roland Bourneuf suggerisce di «ritenere soltanto l'idea principale: il narratore è *nella storia* oppure *fuori dalla storia* raccontata»²⁸⁰. Personalmente tenterei una via di mezzo tra le due posizioni, mettendo in relazione la categoria della "focalizzazione" con quella di "tipologia" del narratore, senza però sovrapporre meccanicamente, fino a confondere, *rapporto e livello* narrativo con *punto di vista*.

II.2.2.1. Una personale proposta metodologica:

Per trovare una via d'uscita al problema, senza rinunciare alla (comoda) sistematizzazione effettuata da Genette, introdurrò qui il concetto di "dominio potenziale" di un narratore, intendendo con ciò *le possibilità conoscitive della voce narrante nei confronti della materia narrata*.

Un ruolo fondamentale, in questo senso, è giocato dal patto narrativo, «che, esplicitamente o meno, è alla base del tipo di rapporti auspicati e stabiliti tra l'autore e il lettore, da una parte, il

²⁷⁹ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 242.

²⁸⁰ R. BOURNEUF, R. BOURNEUF, *L'universo del romanzo*, Einaudi (Piccola Biblioteca) Torino, 1981, p. 82.

narratore e il narratario dall'altra»²⁸¹: se nella vita di tutti i giorni, infatti, non crederemmo mai a qualcuno che ci espone, come se li vedesse dall'interno, i pensieri e le sensazioni di qualcun altro, nel momento in cui leggiamo un romanzo possiamo accettare che l'autore, in quanto creatore e pianificatore della storia, possa conoscere la realtà romanzesca a trecentosessanta gradi, e possiamo accettare anche che un determinato tipo di narratore si faccia portavoce di tale conoscenza. La coincidenza, a livello di "dominio potenziale" – e non, sia chiaro, di persona – tra narratore e autore, è accolta senza troppe difficoltà nel caso di una voce *eterodiegetica*, che, in quanto esterna alla vicenda narrata, è capace di creare, deformare e modificare *ad libitum* il materiale romanzesco. Il *tipo* di narratore, però, definisce automaticamente solo le potenziali capacità conoscitive che esso assume in un romanzo, mentre il suo grado reale di conoscenza si manifesta nel *modo* concreto in cui si svolge l'atto diegetico.

Considerando un'opera nella sua totalità, un narratore *eterodiegetico* ha sostanzialmente quattro possibilità per definire il proprio sistema di focalizzazione: può assumere una prospettiva *esterna* se per tutto l'arco della narrazione si limita «a registrare ciò che accade davanti ai suoi occhi» evitando «ogni riassunto, ogni giudizio, ogni intervento nella coscienza dei suoi personaggi per contentarsi di descrivere il loro aspetto esteriore e annotare i loro gesti e le loro parole»²⁸²; *interna*, se compie la narrazione dal punto di vista ristretto di uno o più personaggi (è un caso, però, davvero estremo per un narratore eterodiegetico); *variabile*, se si muove liberamente tra questi due punti di vista; di grado *zero*, infine, se mantiene una massima distanza sulla materia narrata senza restringere la propria focalizzazione. I due ultimi casi, tuttavia, possono rappresentare semplicemente diverse scelte stilistiche messe in atto da uno stesso narratore capace di dominare tutte le dimensioni del romanzo, e quindi "onnisciente": la differenza è data soltanto da una questione di "distanza", che, attraverso una restrizione focale, viene accorciata allo scopo di omettere al lettore alcune informazioni – spesso per effetti di *suspense* o per evitare importanti anticipazioni²⁸³. In questo modo si annulla l'eccezionalità di *parallissi* e *parallessi* (che risultano essere soltanto degli espedienti

²⁸¹ *Ivi*, p. 77.

²⁸² *Ivi*, p. 193.

²⁸³ Riporto una citazione di Roland Bourneuf che, indirettamente, sembra sostenere questa visione del rapporto tra focalizzazione variabile/zero e dominio conoscitivo del narratore: «*Madame Bovary* costituisce un interessante esempio di questo modo misto di presentazione [del personaggio], quando l'autore **limita la sua onniscienza** sposando le intenzioni di un personaggio». R. BOURNEUF, *L'universo del romanzo*, cit., p. 195. È un espediente, questo, adottato spesso nel romanzo poliziesco, dove «il comportamento degli individui è infatti un *indizio* valido quanto il pantalone macchiato di sangue o le impronte digitali sulla pistola trovata nel fossato». (*ibid.*).

narrativi), è più semplice definire la natura della voce narrante e la focalizzazione può essere generalizzata nel senso del grado di restrizione attuato dal narratore in relazione alle sue possibilità conoscitive. Compiendo un confronto tra più opere, dunque, una volta individuato un narratore eterodiegetico si potranno avere: romanzi a focalizzazione esclusivamente esterna o interna – e il “dominio reale” della voce narrante sarà in tutti e due i casi “parziale”²⁸⁴ – o romanzi a focalizzazione variabile e zero – e il narratore, allora, sarà “onnisciente”. In questo ultimo caso, tuttavia, diventa impossibile definire a priori delle categorie che distinguano nettamente e con validità universale i due tipi di focalizzazione (che spesso, del resto, convivono) e lo stesso concetto di maggiore o minore “distanza diegetica” è del tutto condizionato dal contesto e dal confronto tra le opere selezionate – quasi a dover dar atto, ancora una volta, alle perplessità di Chatman circa la possibilità di ricavare strutture narrative valide per tutte le circostanze.

Le implicazioni più importanti di questa sistematizzazione si riflettono sul narratore *omodiegetico*, in particolar modo se esso è anche *autodiegetico*: trattandosi di un personaggio interno alla storia narrata, infatti, è quasi impossibile, per il lettore, accettare che egli possa conoscere e riportare la prospettiva interna di un personaggio diverso da se stesso²⁸⁵; come a dire: nella storia valgono per gli esseri umani le stesse leggi che determinano il mondo del lettore, a meno che non si tratti di un genere romanzesco in cui è prevista una componente sovranaturale²⁸⁶. Ciò non significa che non ci possano essere eccezioni vistose: Genette, per esempio, ha mostrato come nella *Recherche* proustiana vi siano alcuni episodi di evidente *parallessi* rispetto alle possibilità del narratore-personaggio, e propone la seguente soluzione, qui adottata per casi analoghi:

Quello che dunque gli occorre [a Proust] è, al tempo stesso, un narratore “onnisciente” capace di dominare un’esperienza morale ormai *oggettivata*, e un narratore autodiegetico capace di assumere personalmente, di autenticare e di chiarire col proprio commento l’esperienza spirituale che dà senso a tutto il resto e che rimane privilegio specifico del

²⁸⁴ Casi di narratore onnisciente che limita il proprio dominio conoscitivo sono riscontrabili soprattutto nel Novecento, quando, come nota Donatella Montini, «si privilegiano i narratori *limited*, i quali integrano una narrativa oggettiva di terza persona con una prospettiva limitata tipica del narratore di prima persona, del quale mutuano l’immediatezza e l’effetto di realtà. D. MONTINI, *The language of fiction*, Carocci, Roma, 2007, p. 72.

²⁸⁵ Eccede infatti questa condizione il romanzo fantastico, dove la magia e il sovranaturale alterano le leggi fisiche del mondo e non escludono la capacità, per un personaggio-narratore, di possedere poteri telepatici o simili. Ma il caso dei romanzi fantastici richiede una trattazione a sé che implica la stessa ridefinizione dei concetti di *novel* e *romance*, problema che qui, per ovvie ragioni, si dovrà trascurare.

²⁸⁶ Quando Dacia Maraini, per esempio, attribuisce al personaggio di Marianna Ucria alcune “capacità telepatiche” affinché possa venire a conoscenza di verità che altrimenti, essendo sordomuta, le resterebbero interdette, il lettore non può che provare un senso di inverosimiglianza e artificiosità (a meno che a queste “verità” non si attribuisca un carattere del tutto soggettivo e incerto, come può suggerire la focalizzazione sul personaggio).

protagonista. Ne deriva la paradossale situazione (per alcuni scandalosa) di una narrazione in “prima persona” e tuttavia, a momenti, onnisciente.²⁸⁷

Con un espediente di questo tipo, il lettore troverà strano che il protagonista fornisca alcune informazioni a lui verosimilmente inaccessibili, ma non che queste informazioni possano essere introdotte dall’autore implicito. È un espediente piuttosto marcato, che tuttavia, come si vedrà, con alcune particolare sfumature si incontra anche nei “romanzi in versi” del nostro *corpus*.

Considerando il “dominio potenziale” del narratore omodiegetico come un dominio *parziale*, si parlerà di focalizzazione *interna* (sempre ragionando a livello complessivo dell’opera) quando tutta la narrazione è attuata dal punto di vista del personaggio corrispondente al narratore (che è anche il protagonista se la narrazione è autodiegetica); *esterna* se il narratore mantiene una prospettiva esterna nei confronti di tutta la materia narrata, se stesso compreso; *variabile* se si muove tra queste due possibilità; *zero* se, in condizioni di focalizzazione variabile, mantiene comunque una distanza priva di restrizione focale persino nel riportare i pensieri e gli stati del sé personaggio (cosa non impossibile considerando che anche nelle narrazioni autodiegetiche esiste il più delle volte un distacco piuttosto netto tra io-narrante e io narrato, sia a livello temporale che gnoseologico)²⁸⁸. In casi analoghi a quello proustiano, cui si è appena fatto riferimento, basterà dire che il narratore omodiegetico compie una focalizzazione con presenza di *parallissi* – che risulta, infine, l’unica vera alterazione, l’unico caso, ovvero, i cui il lettore prova un certo fastidio per mancanza di verosimiglianza. Un narratore omodiegetico, dunque, può essere onnisciente verso se stesso, ma nei confronti dell’intera materia narrata il suo dominio conoscitivo sarà sempre parziale, a meno che non vi sia una evidente alterazione del sistema, non impossibile ma sicuramente destabilizzante: l’onniscienza per questo tipo di narratore, infatti, non è primariamente inclusa nel patto narrativo.

II.2.3. Modo: narratori eterodiegetici

Come si può evincere dalla tabella a pag. 91, escludendo i capitoli I-XI della *Camera da letto* di Bertolucci – che saranno analizzati in un secondo momento – a questa categoria

²⁸⁷ G. GENETTE, *op. cit.*, p. 300.

²⁸⁸ Più ancora che nel caso precedente, tuttavia, la distinzione tra focalizzazione variabile e zero è qui davvero sottile e soggetta all’arbitrarietà dello studioso.

Sono interrogativi, questi, frequenti per tutta la lettura del romanzo, così come molti possono essere i dubbi relativi all'attribuzioni degli enunciati a "discorso diretto": è il caso, tra gli altri, delle frasi rivolte a Carla dai colleghi di lavoro dopo essere stata assunta alla *Transocean Limited Import Export*:

Sollecitudine e amore, amore ci vuole al lavoro
Sia svelta, sorrida e impari le lingue
6 Le lingue qui dentro le lingue oggi giorno
capisce dove si trova? TRASOCEAN LIMITED
Qui tutto il mondo...
È certo che sarà orgogliosa.²⁹¹

Eppure è innegabile che in altri momenti la voce narrante esca esplicitamente allo scoperto con la sua «presenza piuttosto massiccia»²⁹² al punto da farsi portatrice di una morale, come accade nell'inserito lirico pseudo-cavalcantiano posto in conclusione del poemetto:

*Quanto di morte noi circonda e quanto
tocca mutarne in vita per esistere
è diamante sul vetro, svolgimento*
18 *concreto d'uomo in storia che resiste
solo vivo scarnendosi al suo tempo
quando ristagna il ritmo e quando investe
lo stesso corpo umano a mutamento.*

*Ma non basta comprendere per dare
empito al volto e farsene diritto:
non c'è risoluzione nel conflitto
storia esistenza fuori dell'amare*
25 *altri, anche se amore importi amare
lacrime, se precipiti in errore
o bruci in folle o guasti nel convitto
la vivanda, o sradichi dal fitto
pietà di noi e orgoglio con dolore.*²⁹³

Anche su questo passo, tuttavia, la critica si è spesso trovata a discutere, in particolare per la difficoltà nel comprendere se vi sia o meno una coincidenza tra narratore e autore implicito: Zublena, per esempio, contesta la posizione di Fausto Curi – secondo cui il punto di vista del narratore «non coincide, o non coincide sempre, con quello dei personaggi, ma non coincide neppure con quello dell'autore»²⁹⁴ – per «l'alto investimento morale chiarito dai versi

²⁹¹ E. PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, II, 1, vv. 4-8, p. 135.

²⁹² P. ZUBLENA, *op. cit.*, p. 60.

²⁹³ E. PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, III, 7, vv. 25-29, p. 153.

²⁹⁴ F. CURI, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, Pendragon, Bologna, 2005, p. 19.

finali»²⁹⁵; Cortellessa, da parte sua, afferma che non mancano passi dell'opera dove sia espresso inequivocabilmente il punto di vista del narratore – la cui morale sarebbe quella della rinuncia alla gioia, dell'amore sofferto (emblematica, a tal proposito, la rima equivoca “amare” come verbo e “amare” aggettivo nella lirica conclusiva; vv.25-26) – ma condivide anche il punto di vista di Giuliani, per cui vi sarebbe «un orizzonte che si stende oltre il racconto»²⁹⁶ – ipotesi avallata del resto da affermazioni dello stesso autore in un convegno del 1965 sul *Romanzo sperimentale*:

[...] non è vero che non si possa far altro che contemplare la propria alienazione: saremo in gabbia, ma c'è chi si dibatte e prova a dar calci contro le sbarre.²⁹⁷

Personalmente concorderei con l'ipotesi di Cortellessa e di Curi: nella lirica finale, l'invito ad *amare* la propria condizione, anche se dolorosa, può essere visto sia come una debole accettazione della realtà sia come una presa di posizione attiva da parte del soggetto nei confronti di «un cielo d'acciaio» che «non promette scampo»²⁹⁸. E, tornando a quanto si è detto per la macrostruttura narrativa, il fatto stesso che Pagliarani riporti la storia di un solo personaggio per compiere il proprio discorso morale sul mondo, potrebbe suggerire proprio una lettura *relativistica* della vicenda: le conclusioni tratte dal narratore, per quanto mirino all'universalità, giungono soltanto da un caso specifico e nulla vieta che si verifichi, oltre questo orizzonte apparentemente esclusivo, qualcosa di diverso.

Tornando alla voce narrante, l'effetto complessivo può apparire paradossale: da un lato, infatti, condividendo la tesi di Testa, il narratore pare «obbedire al principio della rappresentazione dall'esterno delle figure»²⁹⁹ attuata spesso per mezzo dell'ironia; dall'altro, inversamente, egli mantiene e talvolta manifesta la sua «funzione predominate» nel commentare la vicenda e proporre una morale (la già vista “morale dell'adattamento”). Il paradosso può essere risolto leggendo *La ragazza Carla* come un vero e proprio romanzo in cui vige il principio bachtiniano della «plurivocità»³⁰⁰, per cui «l'idea [...] non è una formazione soggettiva psicologico-individuale [...]: è interdividuale e intersoggettiva, e la sfera del suo essere non è la coscienza individuale, ma la comunione dialogica *tra* le

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ A. GIULIANI in A. CORTELLESA, *La parola che balla*, p. 25.

²⁹⁷ E. PAGLIARANI in A. CORTELLESA, *La parola che balla, cit.*, p. 25.

²⁹⁸ E. PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, II, 2, vv. 33-36, p. 137.

²⁹⁹ E. TESTA, *Antagonisti e trapassati: soggetto e personaggio in poesia*, in ID., *Per interposta persona, lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 28-29.

³⁰⁰ Su questo concetto si tornerà distesamente nella parte terza

coscienze»³⁰¹, il che non implica affatto la scomparsa della voce narrante, ma un suo confronto più o meno mediato con la molteplicità delle punti di vista ad essa estranei:

come ha puntualizzato Sara Ventroni, nella ragazza Carla sono assai rare «frasi semanticamente *pure*: i pensieri sono più spesso contaminati da pensieri altrui; oppure riferiti da un narratore che, anche quando sembra mantenersi neutrale, non può fare a meno di connotare le parole riferite con sottili sfumature, a seconda della maggiore o minore distanza che prende da queste».³⁰²

II.2.3.2. La molteplicità delle voci non è assente neppure nella *Capitale del nord*, dove, anzi, pare essere esercitata dall'autore in forma ancora più estrema soprattutto attraverso la continua alternanza, spesso senza soluzione di continuità, tra locuzione eterodiegetica da un lato e sequenze di dialogo e impressioni dei personaggi – «più numerosi e meno definiti rispetto a quelli di Pagliarani»³⁰³ – dall'altro. Tuttavia, qui la “distanza” è sicuramente maggiore e non pare esservi quella contaminazione (e dunque quel confronto) tra voce narrante e personaggi che sta alla base della plurivocità romanzesca; non dico che siano assenti momenti di dubbia sovrapposizione tra narratore esterno e punto di vista dei personaggi, come nel caso che segue:

231 i primi giorni furono terribili
si scava un buco poi sul foglio bianco
o per diretto tramite o traverso
complicate cautele e/o garanzie
il verme fa amicizia con il bruco
il bruco dà una mano al roditore
tre mosche s'accontentano d'un vetro
oltre il quale s'inebriano d'azzurro³⁰⁴

ma spesso (come è anche nella citazione) la mancanza di punti di riferimento contestuali rende impossibile la definizione dei diversi locutori: se nel passo di Carla che guarda alla finestra l'enunciato oscilla tra voce narrante e punto di vista della protagonista, qui davvero l'ambiguità è massima e nulla vieta di pensare che anche il primo verso («i primi giorni furono terribili») sia in realtà interamente attribuibile all'opinione del narratore eterodiegetico (che giudica i primi giorni lavorativi di qualcuno) o, al contrario, che tutto il segmento sia un “discorso diretto libero” (delirante) di un personaggio, o un monologo interiore dai confini incerti, etc.

³⁰¹ M. BACHTIN in A. CORTELLESA, *La parola che balla*, cit., p. 22.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ P. ZUBLENA, *op. cit.*, p. 64.

³⁰⁴ G. MAJORINO, *La capitale del nord*, I, vv. 227-234, p. 15.

La modalità narrativa più frequente in tutto il testo è quella basata su una continua alternanza tra mimesi (di parole, pensieri, visioni) e discorso del narratore che commenta, descrive e riflette anche sarcasticamente sulle vicende:

«è inutile – si parla si raccoglie
consensi astratti
127 marito e moglie
passeggiano – è assolutamente inutile
– astratti ma pantofole caldine
a lui che rientra a lei che vuole uscire³⁰⁵

non ci siamo già visti? – si ma dove?
211 (il dove è corso Roma il quando l'una
i personaggi due: Virginia e Gianni)
cercare insieme è già trovare un poco³⁰⁶

Sul mare come nuvola nel cielo
è immobile una barca: Portofino
3 le mosche fanno ruote di silenzio
sul pino profumato e sulle sdraio

*Oh come il giorno solido svapora
la bocca allora sillaba sudata
[...]
9 «il cuore» «un cancro al fegato» «i polmoni»
mentre la mente oscilla nell'interno
del corpo tra gli anfratti pila in mano³⁰⁷*

Per l'opera di Majorino, dunque, si potrebbe ipotizzare una focalizzazione generalmente assente, nel senso che la narrazione è estremamente mimetica e allo stesso tempo estremamente “distante”: quella che può apparire polifonia, dunque, si rivela in realtà una successione diacronica di “brani monodici”, di voci isolate che mai si fondono con quella distante e onnipresente del narratore.

II.2.3.3. *La ballata di Rudi*, rispetto alla *Ragazza Carla*, accentua sicuramente la molteplicità delle voci in gioco, tanto da presentare talvolta una narrazione quasi schizoide attuata per mezzo della libera associazione di eventi e personaggi anche del tutto distanti tra loro; è il

³⁰⁵ *Ivi*, I, vv. 125-130, p. 11.

³⁰⁶ *Ivi*, II, vv. 210-213, p. 30.

³⁰⁷ *Ivi*, III, vv. 1-11, p. 39.

caso del celebre passo *Un cervo nel Massachusetts*, «magnifico esempio di schizonarrazione in versi»³⁰⁸, come ha osservato Zublena; ne riporto solo un breve estratto:

[...]
Nel Massachusetts
un cervo in luglio
li indica successivamente con dei nomi, sfiorando la parete, il pennino dell'inclinografo
6 si stacca dal cilindro, ha una sorella maggiore dice che siamo
i burattini del sole
Un vecchio nel Massachusetts
che aveva assistito alla scena dalla finestra di una casa vicina ha detto
Pranzo
9 a Bertinoro con l'albana in macchina a momenti soffocava
la Pupa a momenti soffocava quando Rudi frenò per quel gatto fortuna che Rudi
[...]³⁰⁹

A ben vedere, a fronte di un consistente aumento dell'entropia diegetica, il procedimento qui messo in atto si avvicina a quello utilizzato da Majorino nella *Capitale del nord*, per cui, più che una vera e propria plurivocità, l'opera in questione sembrerebbe prediligere una esasperata molteplicità di oggetti, personaggi e vicende mescolati in un flusso gestito da una presenza esterna e demiurgica. A differenza che in Majorino, tuttavia, qui ai personaggi è lasciata molta più autonomia e raramente il narratore interrompe il flusso dei loro pensieri o discorsi per introdurre un proprio commento; anzi, come si è visto nello studio delle tipologie narrative, spesso un monologo interiore e un dialogo possono occupare un intero capitolo. Inoltre, ma lo si vedrà in seguito più nel dettaglio, la dubbia identità di alcuni locutori (di cui non è sempre facile comprendere caratteristiche e intenzioni) e l'ambiguità più volte riscontrabile nel *modus operandi* della stessa voce narrante (da cui anche i problemi relativi all'identificazione della stessa) creano dei più complessi livelli di significazione che paiono stratificare la *Ballata* in una inconciliabile varietà di punti di vista.

Le opere di Pagliarani, per le modalità con cui si presenta la narrazione, hanno inevitabilmente spostato l'attenzione sul fattore della pluridiscorsività romanzesca, problema molto complesso che, per una analisi più approfondita, necessita di uno studio dei personaggi e degli aspetti liminari tra lirica e romanzo – motivo per cui sarà al centro dell'attenzione nella terza parte. Poiché le restanti opere del *corpus* lo permettono, invece, nelle pagine seguenti ci si limiterà a considerare la “distanza prospettica” adottata dal narratore specificando tuttalpiù, quando necessario, qualcosa sul suo grado di intrusività.

³⁰⁸ P. ZUBLENA, *op. cit.*, p. 74.

³⁰⁹ E. PAGLIARANI, *La ballata di Rudi*, VII, vv. 4-10, p. 273.

II.2.3.4. Abbastanza semplice e immediato è lo studio della *Forma della vita* di Cesare Viviani, dove la “distanza” del narratore dai suoi personaggi è visibilissima, se non ostentata: egli li conosce fino in fondo, li comprende persino più di quanto possano fare essi stessi, e proprio da questa posizione di superiorità prospettica può avviare le numerose riflessioni che occupano, nella totalità del libro, una porzione paritaria se non maggiore rispetto a tutte le micronarrazioni. Riporto un solo esempio – estendibile, per modalità narrativa, all’opera intera – in cui vicende e riflessioni si alternano reciprocamente³¹⁰:

La moglie e la sorella di Lino avevano
accettato sempre di più la ripetizione,
la trama e la scansione delle abitudini,
277 e ora se ne compiacevano, per quel senso
di assoluta sicurezza e di tenerezza che se ne ricava
fino a far comparire nel loro comportamento
modi e movimenti infantili.

Ma la vita è dove si fa,
è nel luogo del suo farsi,
234 del suo restare inconclusa, sospesa –
ora comparivano automobili
delle forme del tutto sconosciute,
e venne subito da pensare che i conducenti
fossero esseri alieni, abitatori
di altri mondi. Invece dove
è stata fatta, conclusa – le cose
340 compiute, adempiute –
non c’è vita, è finita.³¹¹

II.2.3.5. Per il primo dei due romanzi di Cesarano, *Il sicario*, *l’entomologo*, si è già detto come, tolte le didascalie iniziali, il racconto possa apparire del tutto privo di ordine e significato. La mancanza di coordinate logico-temporali è dovuta *in primis* proprio alla estrema variabilità della focalizzazione, per cui il narratore – abbandonatosi al flusso coscienziale delle “persone” A e B, e quasi spinto da compassione per il lettore – raccoglie in un secondo momento tutto il materiale romanzesco in piccoli compendi a discorso estremamente narrativizzato. Per esemplificare questo procedimento riporterò un passo tratto del secondo capitolo:

³¹⁰ Il narratore restringe massicciamente la propria focalizzazione internamente ai personaggi raramente e solo in casi in cui questi si fanno portavoce, in parte o *in toto*, delle sue idee, come avviene ai capp. XXIV –XXV, relativi al poeta Zarotto (ma leggerei, senza alcuna difficoltà, Zanzotto).

³¹¹ C. VIVIANI, *La forma della vita*, XI, vv.224-241, p. 61.

Alzati gli occhi ai vetri: tenebre.
 I bianchi squadri nella luce nera
 (e tra quelli i dipinti
 stipiti, i contrassegni:
 15 nell'alveo dell'identico il
 – l'illusorio – il tuorlo
 Del diverso)
 Nei fermi squadri la fermezza,
 la tinta debolezza è mossa in luce nera.
 20 troppo insidia alle dita la rombante
 conquista della perdita, saggezza
 dell'agonia.³¹²

Il narratore, come si può vedere, varia continuamente la propria focalizzazione non senza ambiguità tra punto di vista interno ed esterno, e la sequenza, di per sé nemmeno una delle più criptiche, rimane abbastanza indecifrabile. Diverso è, però, se si considera la didascalia introduttiva: «sistema un coleottero in collezione. Considera il luogo in cui si trova»³¹³. La voce narrante, dunque, agisce principalmente su due livelli: quello a focalizzazione zero – e massima distanza – nelle didascalie, e quello invece a focalizzazione variabile nelle sequenze.

II.2.3.6. In *Ghigo vuole fare un film* le didascalie scompaiono delegando parzialmente il loro ruolo alle *Note* d'autore, per cui, per ovviare al rischio di una totale incompiensione del romanzo, all'interno del testo la diegesi si fa più ordinata e comprensibile. Tuttavia la focalizzazione resta sempre estremamente variabile: considerando i due principali piani narrativi – l'uno relativo a ciò che accade nel *set* cinematografico, l'altro alle vicende dei moti operai – il primo è quello in cui maggiormente può introdursi, anche a fini contestualizzanti, la voce del narratore eterodiegetico («questo esattamente alle 5 e 1/4 del mattino Stefano / il 26 ottobre là davanti»³¹⁴) che il più delle volte finisce per disperdersi nel mare delle prospettive molteplici e dei discorsi diretti e pensieri dei personaggi che prendono corpo in maniera autonoma e dominante. Non mancano però, in queste apparizioni, momenti in cui la voce narrante manifesta apertamente un proprio punto di vista stilizzante e ironico, come accade, per esempio, nel momento in cui viene presentato il protagonista Ghigo:

Questo Ghigo: va visto
 con dislocamenti sempre di macchina
 8 tendente fuori campo
 lui che di campi chiaverebbe,

³¹² G. CESARANO, *Il sicario, l'entomologo*, 2, vv. 11-23, p. 22.

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ G. CESARANO, *Ghigo vuole fare un film*, a), vv. 4-5, p. 73.

corto, intenso, tricottato³¹⁵

L'intrusione, inoltre, è evidente nella sequenza finale, dove il narratore esce allo scoperto con una propria riflessione sulla vicenda, il cui risvolto conclusivo rimane misterioso; qui egli pare farsi carico delle idee di Stefano («il discorso che Stefano voleva fatto»³¹⁶) predicandone un riscontro nella realtà («non essendo cosa di mero linguaggio / non essendo cosa non finendo nel linguaggio / sarà intanto la piega che eventi prenderanno»³¹⁷) e concludendo, così, anche una riflessione sul rapporto linguaggio/realtà che aveva avviato fin dai versi iniziali:

o il reale come lingua
2 in debito di rivoluzione o della lingua
come il debito, l'espropriazione³¹⁸

e continuato, deducibilmente, con il passo di Lacan scandito in versi alla sequenza g/3.³¹⁹ Non è possibile, tuttavia, far coincidere meccanicamente questa istanza riflessiva con quella dell'autore, e a segnalarlo sono espressioni come: «Non si sa dove sia finito Gigo»; «Si dice che Stefano sia stato incarcerato / oppure è una spia della polizia, fa lo stesso»³²⁰ etc., che, sommate all'espedito della deissi («là davanti»³²¹, «tra qui e Roma»³²², «quelle non chiarite in schizoide / gergo minacce fin qui latori»³²³) e a ricorrenti sottintesi che presuppongono un narratorio diverso dal lettore virtuale, lasciano presupporre una *persona* letteraria coinvolta emotivamente, se non realmente, nella vicenda narrata, così da differenziarsi dalla voce autoriale asettica delle *Note* esplicative. Per quanto concerne invece l'altro piano narrativo, si è già visto al capitolo precedente come vi siano spesso notevoli passaggi da un punto di vista "oggettivo" alla prospettiva interna di un personaggio, in particolar modo Ghigo o Stefano. Se nel *Sicario, l'entomologo*, dunque, due tipi di focalizzazione (variabile e di grado zero) sono affidati a modalità diegetiche ben distinte anche sul piano dell'organizzazione visiva dell'opera, nel terzo dei suoi *Romanzi naturali* Cesarano sembra inseguire una sintesi più complessa, realizzabile, in ultima analisi, con un aumento della funzione informativa e contestualizzante del narratore all'interno del testo vero e proprio.

³¹⁵ *Ivi*, b), vv.6-10, p. 74.

³¹⁶ *Ivi*, o), v.1, p. 84.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ivi*, a), vv.1-3, p. 73.

³¹⁹ «g / 3) il passo qui scandito in versi è di Jaques Lacan», G. CESARANO, *Ghigo vuole fare un film*, *Note*, p. 85.

³²⁰ *Ivi*, vv. 3-4, p. 84.

³²¹ *Ivi*, a), v.5, p. 73.

³²² *Ivi*, 0), v.5, p. 84.

³²³ *Ivi*, a), v.18, p. 73.

II.2.4. Modo: narratori variabili

In questo paragrafo ci si soffermerà su due opere in cui la tipologia della voce narrante varia nel corso della narrazione: *A Sarajevo il 28 giugno* e *La camera da letto*.

II.2.4.1. Nel caso del romanzo di Gilberto Forti, il problema è dato dalla grande varietà di testimoni che, come si è detto, per quanto rispondano al principio ordinatore di un narratore extradiegetico quasi invisibile, assumono un'importanza fondamentale nella narrazione dell'evento principale: vita e morte di Francesco Ferdinando d'Asburgo. Queste "voci" – pur variando a livello tipologico – agiscono, in quanto a modalità narrative, secondo una linea comune definibile come "pretesa di oggettività": analogamente a quanto avviene in un processo giuridico, tutto ciò che riguarda la vicende dell'erede al trono d'Austria e degli altri personaggi che lo circondano è riportato per mezzo di documenti (come gli «allegati» dell'archivista Hugo Kaspar Dunkelbatt al cap. V), per sentito dire (procedimento portato al suo massimo grado al cap. IV) o per testimonianza oculare (in special modo al cap. II). Persino il primo capitolo – un giornale intimo, e quindi una testimonianza indiretta e non intenzionale – mantiene a tratti, sulla vicenda principale, un atteggiamento in qualche modo obiettivo (il corsivo è mio):

Lunedì 29. Sua Maestà
è di nuovo a Schönbrunn alle 11.
109 *Mi è stato fatto un primo resoconto*
della sua reazione alla notizia.
[...] ³²⁴

E al capitolo VIII, dove si indaga sulla possibilità di interpretare l'attentato di Sarajevo come un suicidio da parte dell'arciduca – conscio, secondo il narratore, di ciò cui andava incontro – tutto è condotto a partire da dati in qualche modo affidabili:

[...] Nell'archivio
dell'arciduca ucciso a Sarajevo
103 *c'è un biglietto di un suo confessore,*
padre Edmund Fischer, con questo severo
memento mori: [...] ³²⁵

mentre le supposizioni del narratore vengono sempre delimitate in modo inequivocabile, così da rivelare una non reale conoscenza della dimensione intima del personaggio e, di

³²⁴ *Ivi*, I, vv. 107-110, p. 16.

³²⁵ *Ivi*, VIII, vv. 101-105, p. 158.

conseguenza, una focalizzazione solo apparentemente interna; ai vv. 189-194, inoltre, il narratore dichiara:

Senza dubbio è crudele, ma dobbiamo
esaminare il caso con distacco,
con rigore scientifico, accettare
192 ogni ipotesi e poi scegliere quella
che sia più seriamente comprovata,
quella fra tutte più vicina al vero.³²⁶

Affermazione, quest'ultima, che può essere estesa all'impianto generale dell'opera con davvero pochissime eccezioni, la maggiore delle quali è rappresentata, anche per criteri di verosimiglianza, dal già citato cap. I.

II.2.4.2. Per quanto riguarda la *Camera da letto*, invece, si potrebbe anche obiettare la divisione tipologica della voce narrante, poiché in effetti per tutta l'opera essa si identifica con Attilio Bertolucci (per cui narratore e autore implicito coincidono). È questa voce, del resto, con la sua «forza duttile e onnicomprensiva» a dare unità a tutto il libro, per cui, come afferma Lagazzi, «attraverso tutti i timbri (le voci, le pronunce e gli echi) di cui il testo si screzza, e i suoi scarti ottici e tonali, è sempre [...] una stessa voce narrante che ci è dato riconoscere»³²⁷; una voce cui vanno condotti tutti i piani del romanzo:

La focalizzazione è completamente gestita dal soggetto enunciate, anche nelle parti mimetiche, che sono poi in genere pensieri o discorsi del personaggio-poeta, il cui unico termine di paragone è il corrispondente – solo diacronicamente differito – soggetto autoriale.³²⁸

Eppure una divisione dell'istanza narrativa in due macrosequenze è innegabile dal momento che, come ha affermato lo stesso Bertolucci, «l'autore da un certo momento di questa storia diverrà protagonista...»³²⁹. Nella tabella a pag. 91 la suddivisione tipologica è stata compiuta tenendo conto del momento in cui nasce «A.» (capitolo VIII); tuttavia, con un occhio anche alle osservazioni di Giacomo Morbiato – secondo cui i capitoli VIII-XI «assomigliano più a una zona di transizione dallo statuto incerto»³³⁰ – e considerando che, data la tenerissima età di «A.», la voce autoriale non può servirsi ancora esclusivamente della propria memoria per condurre la narrazione, si suddividerà l'opera in due sezioni, la prima comprendente i capp. I-

³²⁶ *Ivi*, vv.189-194, p. 160.

³²⁷ P. LAGAZZI, *Un po' di luce vera*, in A. BERTOLUCCI, *Opere*, cit., p. XXX.

³²⁸ P. ZUBLENA, *op. cit.*, p. 70.

³²⁹ A. BERTOLUCCI, *Argumenta de La camera da letto*, in *ID.*, *Opere*, cit., I, p. 811.

³³⁰ G. MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Padova nell' a.a. 2013-2014, p. 129.

XI, la seconda comprendente i capp. XII-XLV. Il narratore della prima sezione potrà essere definito allora *eterodiegetico*, in quanto estraneo agli eventi narrati e capace di riportare, da una prospettiva distanziata nel tempo, quei fatti del suo passato familiare che egli può aver conosciuto solo in forma indiretta. Si tratta, come specifica l'autore, di vicende «inventate a partire da cose vere; però inventate, inventatissime»³³¹: egli non si limita, infatti, a riportare gli eventi così come sono testimoniati dall'«antico manoscritto»³³² di Casarola o dalle memorie familiari, ma interviene con un atto di “fantasticheria” narrativa che gli permette di servirsi, già a partire da questo momento, di quella focalizzazione variabile che caratterizzerà tutta l'opera; il narratore, infatti, entra ed esce a piacimento dalla mente dei personaggi, con momenti a preponderante focalizzazione interna, come nel seguente esempio, riferito al viaggio compiuto dal nonno Giovanni Rossetti verso Piacenza:

Dov'è Piacenza? Tuo padre vorrebbe
mostrartela, accasciata sulla riva
del fiume: ha aperto un finestrino
da cui irrompe una nebbia rossastra
130 e un fischio lungo; le cinque,
quell'ora agra, e dolce, che la udivi
bussare piano alla porta di servizio
e versare il latte a una domestica
maligna, e sopportare le parole
135 indiscrete in silenzio mentre il liquido
cola lasciando sulla rete fitta
un po' di sporco di cui la si incolpa.³³³

Come ha acutamente notato Giacomo Morbiato, il «carattere tendenziale e non assoluto» della voce narrante «è spiegabile anche sulla base di un suo raffronto con l'oralità del patrimonio orale dei racconti, dove le variazioni affidate al singolo esecutore non compromettono la compartecipazione del passato tradizionale»³³⁴: in questo senso i fatti possono essere veri ma allo stesso tempo inventatissimi.

Dal capitolo XII, invece, il narratore entra nella storia come personaggio: diviene *omodiegetico*, e in quanto tale dovrebbe ridurre il proprio dominio potenziale alla conoscenza completa soltanto del se stesso narrato, mentre, verosimilmente, di tutto il resto potrà avere solo una visione limitata dall'esterno. E così pare essere davvero: il procedimento prima utilizzato nei confronti del nonno o degli altri personaggi, da questo momento in poi è riservato soltanto ad «A». Anche la malattia della madre, per esempio, è guardata

³³¹ A. BERTOLUCCI, P. LAGAZZI, *All'improvviso ricordando – conversazioni*, Guanda, Milano, 1997, p. 36.

³³² G. P. BARONI, *Note ai testi*, in A. BERTOLUCCI, *Opere, cit.*, p. 1560.

³³³ A. BERTOLUCCI, *La camera da letto*, II, vv. 126-137, p. 481.

³³⁴ G. MORBIATO, *op. cit.*, p. 130.

esclusivamente dal punto di vista del protagonista o, tutt'al più, può essere suggerita dalla maggior conoscenza (sui fatti, ma non sui pensieri) detenuta dal narratore – che data la maggiore esperienza e la distanza temporale riesce ad anticipare ciò che «A.» non può conoscere in quanto personaggio – per cui, al capitolo XX, *Il venditore di ostriche*, possiamo comprendere la nevrosi di Maria solamente dai suoi gesti, dal suo «oscuro desiderio» e, infine, dall'esplicita spiegazione fornita dalla voce narrante nell' «explicit mortuario»³³⁵:

Maria cova la sua malattia e la nutre
 Di ostriche ingollate a ore perse:
 questa, che precede la cena e che s'addensa
 d'oscurità quasi insopportabile –
 come i capelli neri che il bel viso
 130 impallidiscono con la loro massa lenta – l
 nell'alto appartamento dove la giovinezza
 della famiglia arde inconsapevole. Tu,
 Maria, con questo sotterfugio ti sottrai,
 mini sottilmente insieme
 il tuo corpo e la comune, l'egoista
 felicità, la salute lampante
 del nucleo domestico al suo zenit.
 Il tuo complice, dovrà colare
 139 Un numero d'anni senza fine
 per scoprire il male e il bene del tuo
 agire insensato.
 [...] ³³⁶

Si noti che, analogamente al passo su Giovanni Rossetti, vige ancora, qui, l'espedito di avvicinare il personaggio per mezzo della seconda persona singolare o plurale («Maria, con questo sotterfugio ti sottrai»); ma le conoscenze che ci è dato ricevere, oltre alle informazioni prolettiche detenute dal narratore onnisciente, si basano esclusivamente sulle apparenze e sui fatti, non certo sulle sensazioni e sui pensieri del personaggio in questione. Perciò – eccezion fatta per l'espedito, praticato soprattutto a partire dal volume secondo, di riportare tra virgolette i monologhi interiori di «A.» – le tecniche narrative rimangono costanti per tutto il romanzo e a variare è solo il trattamento delle informazioni in relazione al *range* di focalizzazioni permesse dalla tipologia della voce narrante. Così, nella prima parte del romanzo – non potendo fare esperienza diretta delle vicende – la diegesi si appiglia alla fantasticheria tanto nella prospettiva esterna quanto in quella interna ai personaggi; nella seconda parte, invece, il narratore rimarrà più fedele al punto di vista del se stesso protagonista, per cui si potrà dire (mutuando alcune parole utilizzate da Lagazzi per descrivere l'intera opera) che nei capitoli XII-XLV:

³³⁵ G. P. BARONI, *Note ai testi*, cit., p. 1653.

³³⁶ A. BERTOLUCCI, *La camera da letto*, XX, vv. 125-141, p. 615.

solo due sono, in sostanza, le voci narranti: quella del narratore «annalista» e quella del protagonista «A» (segnata, quest'ultima, dalla presenza delle virgolette a inizio e fine di sequenza). Ma sul piano stilistico le due voci non appaiono differenti, tanto da potersi considerare emanazioni di un'unica voce di fondo.³³⁷

II.2.5. Modo: narratori omodiegetici

II.2.5.1. Si è detto come, in condizioni non marcate e basate su criteri di verosimiglianza, il dominio conoscitivo del narratore omodiegetico dovrebbe essere “parziale”. Questa, tuttavia, è una condizione che si realizza pienamente solo in due dei “romanzi in versi” del nostro corpus: il primo è *I Centauri* di Cesarano, dove ad ogni sequenza il lettore ha l'impressione di essere introdotto immediatamente nel punto di vista del protagonista, senza altre contestualizzazioni esterne oltre a quelle ricavabili dai titoli posti tra parentesi; ciò conferisce all'opera la sensazione di una narrazione colta nel suo reale svolgimento e costruita su visioni, percezioni e pensieri del personaggio principale con tutte le già osservare conseguenze sulla frammentarietà e indefinitezza della struttura.

L'altro romanzo è invece il *Conoscente* di Umberto Fiori: qui la voce dell'io-narrante interviene direttamente solo nel prologo, e in particolare al cap. I – dove, tuttavia, si astiene da riflessioni e commenti limitandosi a riportare il proprio stato d'animo (« È vero: ci sono giorni / che le vostre parole più care e buone / mi suonano come insulti [...] Non vi ascolto, non alzo nemmeno gli occhi»³³⁸ etc.); poi, fatta eccezione per le anticipazioni strutturali già osservate al cap.5, la narrazione procede focalizzandosi internamente sul personaggio, unica vera lente con cui viene osservata e vissuta la realtà circostante, cosicché, come in un autentico punto di vista interno, del *conoscente* ci vengono fornite solamente quelle informazioni deducibili dall'io-narrato, e il mistero della sua identità pervade non solo il personaggio, ma anche il lettore:

[...] Ride,
mi prende sottobraccio; ogni due frasi
10 mi palpeggia, si accosta, mi punta un dito
contro le costole: vuole
che non mi perda mezza parola.

Io

³³⁷ P. LAGAZZI, *Un po' di luce vera*, cit., p. XLVII.

³³⁸ U. FIORI, *Il conoscente*, vv. 1-13, p. 259.

riesco a seguire solo gli sbuffi bianchi
del suo alito. Alcol, nicotina.
15 Ma anche zaffi di lievito,
ogni tanto. Di cantina, di muffa.
E sotto, come un tanfo di alga macinata.³³⁹

Se queste due opere, dunque, non sembrano comportare particolari problemi a livello di analisi della voce narrante, qualcosa in più bisognerà dire sulle restanti, dove maggiormente evidente è l'infrazione della norma prospettica: *La corda corta*, *La comunione dei beni* e, anche se in misura minore, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*.

Rispetto al “romanzo in versi” di Targhetta, i primi due testi presentano un narratore omodiegetico non autodiegetico, la cui identità, dunque, non coincide con quella del protagonista: in questo senso l'infrazione è spiegabile come necessità di non limitare l'intera narrazione ad una focalizzazione esclusivamente esterna. Ma si vedano separatamente i vari casi.

II.2.5.2. Nella *Corda corta* di Ottiero Ottieri la voce narrante è quella di una donna che, per parte del romanzo, intrattiene stretti rapporti di intimità con il protagonista:

La donna nella prima parte del racconto è una signora bella, giovane, elegante che si trova nella stessa casa del protagonista, e tra loro fiorisce facilmente un amore, che permette alla donna di descrivere di prima mano il ragazzo. Però la donna si dilegua: viene dimessa dalla casa di cura prima del suo amico, ma assume una veste di dea onnisciente, di Minerva guarita, in grado di raccontare quel che accadrà al giovinetto anche quando sarà le mille miglia, o spiritualmente, lontano da lei.³⁴⁰

Il procedimento appena descritto sembra rispecchiare ciò che Sklovskij ha definito metodo dello “straniamento”, qui di seguito esemplificato sullo stile di Tolstoj:

Tolstoj si serve continuamente del metodo dello straniamento: in un caso (*Cholstomer*) il racconto viene condotto da un personaggio che è un cavallo, e le cose vengono straniare non dalla nostra, ma dalla percezione che ne ha il cavallo [...]. Alla fine del racconto il cavallo è già stato ucciso, ma la maniera di raccontare, il procedimento, non è cambiato.³⁴¹

Nel romanzo di Ottieri, come si può facilmente intuire, lo straniamento è realizzato mantenendo sempre la modalità descrittiva «di prima mano» anche quando essa non è più possibile, ovvero per almeno due terzi dell'opera. Ma l'audacia del procedimento narrativo non si ferma qui: per i criteri di verosimiglianza la donna, infatti, al di là di quanto sia

³³⁹ *Ivi*, 8, vv. 8-17, p. 266.

³⁴⁰ O. OTTIERI, *La corda corta*, Milano, Bompiani, 1978, quarta di copertina.

³⁴¹ V. ŠKLOVSKIJ, *op. cit.*, p. 13.

fisicamente vicina al personaggio, non potrebbe mai conoscerne i pensieri e le motivazioni più segrete che governano le azioni di Pietro; eppure, come dimostrano i seguenti esempi, la regola viene costantemente infranta³⁴²:

933 Tu pensavi che così il loro amore
si stagionava e rinfrescava,
si rinfrescava e stagionava
e che ignoravano la morte.³⁴³

41 Ti risvegli alle otto e credi sia l'alba,
da un lucore alla finestra,
sentendoti l'amante [...] ³⁴⁴
di Marina della Rovere.

1037 Il curante invece venne di corsa
più pallido di te, pallido a morte.
Credeva che tu vedessi in faccia
La morte. Ma troppe volte col pensiero
tu la vedi davvero. [...] ³⁴⁵
[...] Che cosa faccio, pensasti,
oggi alle quattro?

Ad attenuare parzialmente il senso di inverosimiglianza prodotto da scelte di questo tipo interviene, a mio avviso, un espediente letterario non inedito nel Novecento (l'esempio più celebre è *La coscienza di Zeno*), quello della inaffidabilità del narratore, realizzata da Ottieri anche per mezzo dello stile, come si vedrà in seguito. Specialmente nella prima parte del romanzo – quando la donna è ancora presente nella storia – non mancano infatti momenti in cui la diegesi porta i segni della condizione emotiva del personaggio:

252 E mi tradisti con una maniacale ninfetta!
[...]
Per una settimana la spiasti.
Tu non sopportavi nemmeno
di spartire una maniacca ninfa.
[...] Ma tu sei un incosciente,
279 incerto nei desideri e negli istinti, ogni istante,
[...]³⁴⁶

Esempi come questo, dove la soggettività della voce narrante fa breccia nell'oggettività della narrazione, sommati anche al fatto che la donna stessa soffre di nevrosi come il protagonista

³⁴² Ma basterà pensare solamente alle tante proiezioni oniriche che occupano tutta la seconda sezione per comprendere quanto questo procedimento sia tutt'altro che raro ed accessorio.

³⁴³O. OTTIERI, *La corda corta, Alle betulle*, vv. 931-934, p. 135.

³⁴⁴ *Ivi*, *Gli altri o le proiezioni invidiose*, vv. 40-45, p. 146.

³⁴⁵ *Ivi*, *Il gusto del disgusto*, vv. 1034-1043, p. 216. Qui leggono anche i pensieri di un altro personaggio.

³⁴⁶ *Ivi*, *Alle betulle*, vv. 246-279, p. 113-114.

almeno per un terzo del racconto (ma il dubbio permane anche nelle parti successive), fanno sì che l'onniscienza del narratore sia attendibile solo fino ad un certo punto e che il lettore possa esercitare su di essa un proprio libero giudizio critico.

II.2.5.3. Come per la *Corda corta*, anche nella *La comunione dei beni* di Edoardo Albinati il narratore si rivolge direttamente al protagonista ai fini di renderlo partecipe di alcune verità estremamente intime che lo riguardano. All'interlocutore non è concesso alcun diritto di replica, per cui quello che potenzialmente potrebbe essere un dialogo si trasforma in realtà nel lungo monologo di un figlio che non manca occasione per indovinare pensieri, sensazioni e stati d'animo del genitore. Riporto solo due passi per esemplificare quanto detto, tratti da *C'erano luci bellissime* (seconda sequenza) e *Non è la forza* (dodicesima sequenza): si tratta rispettivamente di due momenti in cui il narratore o non è ancora nato o è ancora molto piccolo, per cui è davvero difficile immaginare che egli comprenda il punto di vista del padre così come viene riportato³⁴⁷:

C'ERANO LUCI BELLISSIME. Di colpo la gente
non sembrò più strana e sorrise. Non avevi mai visto
una crocchia di capelli biondi come quella, e tutto il panorama
notturno della strada, i bicchieri di birra
5 i lampioni esitanti come ombre fuggivano via
dagli angoli degli occhi durante l'unico bacio
dato fuori dalla finestra in maniche di camicia. Gennaio.
Il cuore arde per cose che raggelano.
Non si riesce a respirare per un mese. E dire che era
un solo bacio e con la confusione tra chi sceglieva e chi
era scelto nel gioco della bottiglia. Nelle sottigliezze
perdi ossigeno. E tutto gira, gira, e non si arresta
finché non ti senti leggero come l'Uomoragno.
[...]
Eppure ti sentivi veramente ubbidiente solo
25 ai desideri, che ora vanno ora vengono, e andandosene
provocano quei lunghi minuti di vuoto
che riempiresti con qualsiasi cosa, metterti
a letto alle sei e mezza oppure riempire la vasca
con un rumore qualunque, una musicchetta pronta
a condurti da qui a lì a pagamento, come
un taxi volante, finché la notte ti fermerà.³⁴⁸

Dura poche ore questo stato di grazia. Di scatto
ma così di scatto da non lasciartene misura, sei avanzato
a comprendere la natura inclusiva dell'esperienza che stai vivendo

³⁴⁷ Nel secondo esempio la focalizzazione è sicuramente meno chiara, ma il contrasto tra i desideri del padre e quelli dei bambini tradisce in qualche modo una focalizzazione interna al genitore effettuata per mezzo del discorso indiretto.

³⁴⁸ E. ALBINATI, *La comunione dei beni, C'erano luci bellissime*, vv. 1-31, p. 14.

e l'analogia tra un gioco e la necessità
che essa si presenti a te sotto forme paradossali
al punto da farti perdere le staffe
130 anche perché, prima, eri stanco, ti lacrimavano gli occhi
e volevi bruciare la tua spassosa raccolta di ritagli
di giornale con le notizie più assurde, le morti strane
i titoli impossibili, il cuoco morso a una mano
da un squalo surgelato e tutte le negazioni
che non negano e le affermazioni che non affermano
e i fanciulli divini che giocano
con la trottola dell'universo, sfasciandola
e facendo montare la tua rabbia
come se ne fossi tu il creatore, fossi tu il padre
che non ha mai osato farsi avanti.
141 E ora preghi di calare sulla scena
il logico sipario del pudore
il pudico sipario della logica, almeno per un paio d'ore
di intervallo, ma i bambini già stanno chiamando
chiamano te, vogliono che li tiri fuori dalla vasca.³⁴⁹

Per cui, come già si era detto per la macrostruttura, ciò che appare essere il vero centro dell'opera di Albinati è il punto di vista soggettivo del narratore/autore implicito, e la riflessione che egli compie sulle vicende assume un valore visibilmente superiore rispetto all'oggettività del racconto.

II.2.5.4. Alcuni casi di dubbia infrazione del dominio parziale del narratore sono riscontrabili anche in *Perciò veniamo bene nelle fotografie* di Francesco Targhetta, dove, tuttavia, la situazione è generalmente comprensibile ricorrendo all'idea di "discorso riportato" o alla facoltà immaginifica del narratore. Si veda, per fare un esempio, la seguente sequenza:

Dal treno, delle volte, come dalle
provinciali più trafficate, vede,
Teo, quei negozi di culture
262 e di statue da giardino,
i padri Pio con il dito punitivo
un putto che proietta su cornucopie
portafiori, le ninfe neoclassiche,
e ancora anfore, vasi e colonne
e gli cresce, furtivo, il sospetto
che sia meglio
269 stare fermi così, immobili, dentro
e fuori, e poi, magari,
qualcuno si accorgerà come è brutto
sanguinare, di nascosto,
come le madonne.³⁵⁰

³⁴⁹ *Ivi*, *Non è la forza*, p. 124-145, p. 60.

³⁵⁰ F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, XXI, vv. 259-273, p. 175.

Che il narratore conosca realmente ciò che vede e che pensa Teo sarebbe cosa impossibile, sempre facendo riferimento a criteri di verosimiglianza; ma non lo è dal momento che la sequenza è introdotta in questo modo:

[...] e immagini
i suoi viaggi Torino-Bologna come
257 discese, andata e ritorno,
in un altro stillicidio di dubbi.³⁵¹

La maggior parte dei casi dubbi all'interno del romanzo di Targhetta, dunque, è riconducibile a informazioni ricavate o dal personaggio interessato o dall'immaginazione del narratore-protagonista, per cui il punto di vista risulta essere di volta in volta esterno o interno a quest'ultimo. Vi sono però alcuni passi autenticamente parallettici, da imputare a una più generale tendenza del narratore ad includere entro la propria prospettiva le azioni e i destini degli altri personaggi; questo procedimento intrusivo è attuato in vari modi, dal più semplice commento sulle parole e azioni altrui:

li cammini e incorpori l'arredo
capisci, le storie degli altri,
179 ma stavolta, appunto non gli credo,
mi asserraglio senza concedergli
questo punto a favore del Belgio:
[...]³⁵²

alla più complessa e raffinata proiezione di sé nell'universo circostante – nell'esempio, in particolare, il narratore generalizza una condizione emotiva del tutto personale:

Dopo il dolce con Dario ci spostiamo
e finiamo per parlare delle nostre
patenti a cui toglierebbero dieci
punti all'istante se ci vedessero
133 adesso, come siamo messi,
[...]
e allora commuoviamoci,
ad abbracciare dal terrazzo nelle
spire di fumo i condomini
146 e le finestre finalmente schiuse
sul folto odore di tangenziale,
addio ai ponti, ai tralicci,
alle antenne telefoniche (...),
che si impara a disdegnare
ciò che non possiamo avere,
no Dario?³⁵³

³⁵¹ *Ivi*, vv. 255-258, p. 174.

³⁵² *Ivi*, XXI, vv. 177- 181, p. 165.

³⁵³ *Ivi*, XIX, vv.129-152, p. 143.

Il protagonista-narratore, dunque, inseguendo una comprensione della realtà a carattere generale, trasforma tutto ciò che lo circonda in icastiche affermazioni gnomiche, con le quali finisce per ridurre il mondo intero alle fluttuazioni della propria condizione biografica ed emotiva, come è il generale senso di immobilità che, a partire dal titolo del romanzo, penetra in profondità anche nella macrostruttura narrativa. In questo senso il lettore non percepisce come troppo inverosimili nemmeno i passaggi più autenticamente parallettici – come il seguente, in cui il narratore, dopo aver riportato alcune informazioni sulla vita di Teo a Torino (con il quale rimane in contatto telefonicamente) si spinge quasi al punto di leggere i pensieri dell'amico poco prima che si addormenti:

che a dormire con la finestra aperta
vengono sempre mille idee, tra cui quella,
fugace, di durare assieme, a cui Teo
dedica minuticontati sull'ora proiettata
228 in soffitto, perch combattere
la legge Biagi e i genitori in conflitto
e la distanza dagli altri è meglio, sai,
in coppia, compatti, e lascia pure
che giudichino, gli amici
che non maturano, a non capire
che le rivolte, ormai, si fanno
235 solo sulla piazza di un letto,
lanciandosi o non lanciandosi
i piatti, acquistando un Folletto,
vasi enormi: dirà di sì,
dai, (Torino, via Torino,
la finestra sulla notte) dormi.³⁵⁴

Anche in questo caso, infatti, la vicenda personale di Teo è ausiliare, come un trampolino di lancio, alla libera riflessione del narratore, che prima introduce alcune considerazioni soggettive – tradite da quel «sai» spia di un interlocutore virtuale che più spesso è appellato con il soprannome «Cara»³⁵⁵ – e conclude poi con una sequenza dalla coloritura malinconica che ben si conforma ad altre chiusure di capitolo: anche i pensieri dell'amico, dunque, potrebbero in realtà scaturire dal puro atto immaginativo o da una più naturale *simpatia* del narratore, il quale, data l'evidente deformazione compiuta sulla realtà circostante, finisce in ultima analisi per non apparire mai del tutto credibile.

³⁵⁴ *Ivi*, XX, vv. 224-240, p. 159.

³⁵⁵ Ad es.: «[...] No cara, non più, / d'ora in poi si cambia registro», *Ivi*, XXVII, vv. 18-19, p. 226.

II.2.6. Conclusioni

Anche per la voce narrante può valere quanto si è detto inizialmente per le macrostrutture: nei “romanzi in versi” non sembrano esservi, in quanto a modalità diegetiche, delle scelte preponderanti ed esclusive. Si consideri però ancora una volta la tabella relativa alle tipologie (p. 91): quello che si può notare, se si fa eccezione per l’opera di Gilberto Forti, è la mancanza di narratori intradiegetici. Ciò non significa che questo tipo di “voce” sia completamente assente, ma che, oltre al caso di *A Sarajevo il 28 giungo*, non assume un ruolo strutturante tale da poter essere considerata il narratore di questi romanzi. Ma come giustificare, allora, gli ampi spazi lasciati ai monologhi interiori dei protagonisti, alla *rêverie*, a tutto ciò che ha a che fare con la dimensione intima e riflessiva dell’essere umano? Nelle opere qui analizzate il narratore può cedere la parola agli individui che agiscono nella storia variando spesso la propria focalizzazione, ma questa concessione di autonomia rimane sempre racchiusa, in ultima analisi, all’interno di una cornice diegetica di “primo livello”. La sensazione è che, al di là delle singole specificità, vi sia nei “romanzi in versi” una doppia e opposta tendenza: da un lato la volontà di ristabilire un ruolo ordinatore e dominante della voce narrante, dall’altro la sentita necessità di mettere a confronto questa voce con quella di altri locutori; è un problema, questo, che può essere discusso e forse risolto solamente con una più attenta analisi dei personaggi e della pluridiscorsività romanzesca, la quale coinvolge a sua volta una serie di altre questioni legate al sottile confine tra lirica e romanzo – motivo per cui vi si tornerà anche in seguito. Si tenga presente, inoltre, che la focalizzazione interna ai personaggi o il ricorso a locutori intradiegetici secondari ha spesso lo scopo di connotare il “romanzo in versi” in direzione riflessivo-emotiva, con la conseguenza di ridurre l’istanza narrativa a puro scheletro o cornice entro cui possono aprirsi spazi di sospensione discorsiva. Se queste impressioni fossero verificate anche dalle osservazioni su altri aspetti romanzeschi e poetici, si confermerebbero ulteriormente le ipotesi già fatte sulla la narratività scarna, iterativa e a gradini dei “romanzi in versi”.

II.3. IL PERSONAGGIO NEI “ROMANZI IN VERSI”

Dopo aver analizzato le macrostrutture narrative e le caratteristiche principali della voce narrante, bisognerà considerare una terza categoria altrettanto importante, quella del “personaggio”. La scelta della prospettiva da assumere per questo studio può risultare problematica, soprattutto per il disinteresse dimostrato a lungo dalla critica narratologica:

Meraviglia il fatto che sia stato detto tanto poco sulla teoria del carattere e del personaggio nella storia della letteratura e della critica³⁵⁶

afferma Chatman, constatando, per l'appunto, come buona parte dell'ambiente formalista e strutturalista si sia adagiato per anni sulla teoria aristotelica del personaggio (nello specifico del personaggio della tragedia) considerando quest'ultimo come un “agente” (*prattos*) il cui carattere (*ethos*) sarebbe «qualcosa di aggiunto in un secondo tempo [...] o non aggiunto affatto» – per cui alcuni suoi tratti psicologici risulterebbero «non solo secondari, ma anche inessenziali»³⁵⁷ se rapportati alla assoluta rilevanza dell'intreccio. Persino le più lucide teorizzazioni di Barthes (che dal 1966 al 1973 si è spostato gradualmente da una concezione del personaggio strettamente funzionale a una «in certo modo psicologica»³⁵⁸) e di Todorov (con la sua distinzione tra narrative “psicologiche” e “apsicologiche”) non hanno comportato variazioni sostanziali dal punto di vista metodologico; come nota Donatella Montini:

il dibattito [...] puntava in ogni caso a identificare il personaggio come una funzione accanto ad altre, inserita in un sistema di segni che comprende eventi e azioni dei quali il personaggio è “agente”.³⁵⁹

Una direzione diversa è intrapresa invece da Bachtin, che – come si è visto nella prima parte – assegna alla categoria del personaggio un ruolo fondamentale nel percorso evolutivo da *epos* a romanzo. In particolare Bachtin mette in evidenza come la peculiarità principale del *character* nella letteratura moderna sia quella di contenere in sé una forma di “eccedenza” rispetto alla cornice dell'intreccio in cui è inserito:

Nell'immagine dell'uomo fu introdotta un'importante dinamica: la dinamica del disaccordo e della discordanza tra momenti diversi di questa immagine; l'uomo cessò di coincidere con se stesso e quindi anche l'intreccio cessò di esaurire l'uomo fino in fondo.³⁶⁰

³⁵⁶ S. CHATMAN, *op. cit.*, p. 111.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 117.

³⁵⁸ *Ivi*, p. 119.

³⁵⁹ D. MONTINI, *The language of fiction*, Carocci, Roma, 2007, p. 123.

³⁶⁰ M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 477.

Bachtin introduce allora l'esempio delle maschere popolari del teatro, che «possono attuare qualunque destino e figurare in qualunque posizione » ma che «non si esauriscono mai in quelli e conservano sempre al di là di ogni posizione e di ogni destino una loro gaia eccedenza, conservano sempre un loro volto umano semplice e inesauribile».³⁶¹

Guido Mazzoni, nel suo recentissimo *Teoria del romanzo*, individua, in direzione apparentemente opposta a Bachtin, una continuità tra personaggio romanzesco e personaggio epico a partire da alcune affermazioni di Hegel:

Il carattere drammatico [...] si fa *egli stesso* il suo destino; per il carattere epico invece il destino *viene* fatto, e questa potenza delle circostanze [...] è ciò che costituisce il governo vero e proprio del destino³⁶².

Estendendo ciò che Hegel osserva per il carattere epico ad ogni tipo di racconto, Mazzoni asserisce che «i racconti non fanno dipendere la fortuna e la sfortuna personale solo dal valore intrinseco delle azioni soggettive, ma dal rapporto fra l'agire umano e i campi di forza in cui gli individui si trovano presi».³⁶³ Tanto Mazzoni quanto Bachtin, in fin dei conti, evidenziano come l'approccio migliore per l'analisi del personaggio sia quello di considerarlo non un semplice "agente" ai servizi dell'intreccio, ma una presenza eccedente la struttura e immersa in una rete complessa di forze che nella loro azione determinano l'opera nella sua completezza; intreccio e personaggio, dunque, non sono che due di queste forze che agiscono, e andranno considerati nei loro rapporti di interdipendenza e di reciproca autonomia. Così, se la «gaia eccedenza» delle maschere teatrali ha a che fare con il loro carattere "universale" e piatto, nel momento in cui – tanto nel teatro quanto nella narrativa – esse si aprono ad una maggiore complessità psicologica, il ventaglio di possibili rapporti con la struttura narrativa si fa davvero molteplice e vario: se da un lato, infatti, la creazione di personaggi psicologicamente ben determinati potrebbe far sospettare una nuova reclusione di questi ultimi in una trama ad essi conforme (per cui, come nelle narrazioni "apsicologiche" di Todorov, ogni informazione sulla psicologia deve avere un'immediata conseguenza sull'intreccio) dall'altro può accadere che l'uomo acquisti ora più che mai uno «spirito di iniziativa ideologica»³⁶⁴ e una carica di soggettività tale da potersi scontrare, fino a modificarle, con le forze che lo circondano. La scelta tra l'una o l'altra posizione, così come tra tutte le possibili gradazioni che vi stanno in mezzo, dipende dalle preferenze dell'autore o da specifiche scelte stilistiche legate anche ai tempi e alle correnti di pensiero (in tal senso

³⁶¹ *Ivi*, pp. 477-478.

³⁶² G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 71.

³⁶³ *Ibid.*

³⁶⁴ *Ivi*, p. 479.

può essere interpretato anche il contrasto proposto da Lukács tra il personaggio di Tolstoj e quello di Zola, di cui si è già discusso³⁶⁵). Ma in linea generale, per quanto riguarda il personaggio del romanzo moderno, si potrà convenire con Chatman quando afferma che:

il ruolo che un personaggio interpreta è solo una parte di quello cui il pubblico si interessa. Si apprezzano di per se stessi i tratti psicologici di un personaggio anche se hanno poco o niente a che fare con “quel che accade”. È difficile spiegare le particolari sfumature di certi ruoli come fossero esempi o combinazioni di categorie elementari quali “aiutante”, “vendicatore”, “giudice”. [...] L’inadeguatezza del termine rispecchia l’impossibilità di trovare categorie sufficientemente generali per ogni caso. Oppure di ammettere che ogni personaggio è un caso a sé.³⁶⁶

Di qui la sua “teoria aperta” del personaggio, analizzato per mezzo di un complesso sistema di “tratti” psicologici. La formulazione proposta da Chatman ha sicuramente il merito di proporre un metodo più esaustivo ed efficace di quello tradizionalmente adottato dallo strutturalismo, ma ai fini della nostra analisi comparativa potrebbe non dare i risultati sperati: a fronte di un accumulo di informazioni dettagliate su ogni singola opera, rimarrebbero in ombra alcuni aspetti più generali e forse più interessanti per comprendere l’importanza assunta dalla categoria del personaggio nel genere “romanzo in versi”.

C’è però una teorizzazione che, a detta dello stesso Chatman, «ha superato gli uragani dei dibattiti letterari»³⁶⁷, ed è la celebre distinzione, proposta negli anni Venti da Forster, tra *flat character* e *round character* – distinzione che, alla luce della “teoria aperta”, può essere formulata anche in termini di tratti psicologici:

1. È *piatto* quel personaggio «dotato di uno solo o di pochi tratti» e il cui comportamento «è largamente prevedibile». Esso possiede «una chiara direzione e [...] può essere ricordato più distintamente» per il fatto «che c’è semplicemente *meno* da ricordare»³⁶⁸.
2. È *a tutto tondo* il personaggio che possiede una certa varietà di tratti, alcuni dei quali «sono in conflitto fra di loro o contraddittori» e il cui comportamento non è prevedibile: personaggi di questo tipo, dunque, «sono capaci di mutare, di sorprenderci»³⁶⁹.

Su questo tipo di distinzione, che generalizza il più complesso metodo di Chatman, si baserà una prima analisi dei personaggi nelle opere del nostro *corpus*. In seguito si considereranno anche alcuni aspetti relativi alla presentazione degli stessi da parte del narratore – che, si

³⁶⁵ Vedi cap. I.4, p. 30.

³⁶⁶ S. CHATMAN, *op. cit.*, p. 116.

³⁶⁷ *Ivi*, p. 136.

³⁶⁸ *Ivi*, pp. 136-137.

³⁶⁹ *Ibid.*

ricordi, può essere a sua volta personaggio. È una prospettiva, quest'ultima, adottata da Bourneuf in *L'universo del romanzo*, e che per alcuni aspetti può essere utile a comprendere il rapporto che intercorre tra narratore (o autore implicito) e i "caratteri" che vivono e agiscono all'interno dei "romanzi in versi". In questo modo l'analisi non resterà isolata da quanto si è già visto nei capitoli precedenti, contribuendo ad arricchire la visione delle opere e, soprattutto, a individuare alcuni elementi condivisi e necessari per la definizione di una forma letteraria a sé stante.

II.3.1. *Flat characters e round characters*

Si è detto come nella sua formulazione dell'evoluzione del personaggio da *epos* a romanzo, Bachtin ponga l'accento sulla discordanza interna dell'uomo romanzesco, sulla sua complessità ed «eccedenza» rispetto all'intreccio. Nel momento in cui sussiste un contrasto interno all'individuo e una sua imprevedibilità rispetto al *plot* (o, in termini epici, alle disposizioni del Fato) ci si può aspettare facilmente che il personaggio sia "a tutto tondo". Questa complessità psicologica, che va ben oltre la «gaia eccedenza» delle maschere teatrali (dei *flat characters*) pare essere la condizione più frequente in tutti i romanzi moderni, specialmente se riferita ai personaggi principali.

II.3.1.1. Anche per i "romanzi in versi" qui analizzati è possibile affermare che la tipologia più ricorrente è quella del *round character*, benché la situazione possa apparire a volte problematica. Spesso, infatti, vi è come la sensazione che gli individui si trovino "schiacciati" dagli eventi o, in forma ancora più marcata, da una qualche forza trascendente e sovraumana. Così, per esempio, i personaggi della *Ragazza Carla* agiscono sotto un «cielo d'acciaio» che non lascia scampo; il protagonista della *Camera da letto* è un eterno *puer* immobilizzato nella ciclicità di un tempo naturale che «preesiste ai fatti, che non è generato dai fatti e non li genera» (Garboli) al punto da obbligare il narratore annalista a sostare nel presente e a ridurre «il passato e il futuro a due orli sempre più sottili»³⁷⁰; analogamente il protagonista di *Perciò veniamo bene nelle fotografie* si sente invischiato in una condizione di immobilità che trasferisce a tutta la realtà circostante. Altre volte gli eventi schiacciano il personaggio con la loro carica di inevitabilità: così, nella *Comunione dei beni*, il padre di Albinati sembra non

³⁷⁰ C. GARBOLI in S. MATTEUCCI, *Conversazione sul poema di Attilio Bertolucci La camera da letto*, «Paragone», 408-410, p. 121.

poter far nulla per impedire la disgregazione degli affetti famigliari; in *a Sarajevo il 28 giugno* il fatto, più volte ricordato, del suicidio dell'erede al trono Rodolfo (1889) anticipa l'inevitabile destino di Francesco Ferdinando, suo successore anche nel mancato rispetto delle norme di corte; anche il protagonista del romanzo di Umberto Fiori, ovunque vada, nella realtà fisica come nella sua mente, incappa ossessivamente nella presenza del *conoscente*. Eppure, in tutti questi casi, i personaggi non accettano di incarnare serenamente un destino che si manifesta negli eventi, non accettano, cioè, una sorta di predestinazione epico-religiosa dell'individuo: essi lottano, recalcitrano, reagiscono alla corrente del divenire ritagliandosi un momento di sosta nella dimensione della soggettività, dove il tempo si ferma e si dilata offrendo, se non altro, l'illusione del riscatto: il narratore della *Comunione dei beni*, allora, può riflettere sulla storia del padre per scoprire una via alternativa dove gli affetti famigliari non cedano alla corruttibilità delle cose umane; Umberto Fiori (il personaggio) può tentare – non sappiamo se con successo – di comprendere il senso dei suoi misteriosi incontri con il *conoscente*; il poeta de *La camera da letto* può trasformare l'immobilità della *rêverie* in una possibilità terapeutica per ricomporre il proprio io infranto e nevrotico.

Talvolta la protesta del personaggio oltrepassa il semplice atto speculativo e giunge ad un tentativo d'azione: il padre di Albinati, dopo molti anni, torna al nucleo famigliare del figlio (se sono esatte le congetture fatte sull'opera); l'arciduca Francesco Ferdinando, contravvenendo ad ogni più antico cerimoniale, decide di sposare la nobile decaduta Sofia Chotek; Carla Dondi, almeno in un primo momento, fugge dal posto di lavoro per non cadere vittima delle seduzioni di Mr. Prateck; Pietro, il protagonista della *Corda corta*, sembra uscire dalla propria condizione di nevrotico più per forza di volontà che per le cure delle cliniche; e ancora: il vecchio pescatore Nandi si ostina a continuare come se non avesse senso «pensare che s'appassisca il mare»³⁷¹, mentre, nei romanzi di Cesarano, il protagonista dei *Centauri* intraprende un viaggio per eludere l'ossessiva presenza della morte, e Ghigo e Stefano cercano di produrre un film ad impronta marcatamente socialista in un momento in cui l'ambiente artistico (e politico) sembra essere loro tutt'altro che favorevole.

Non importa se i tentativi messi in atto vadano più o meno a buon fine; conta, a livello dell'analisi del personaggio, che nelle opere citate l'uomo ci appaia un essere dinamico la cui complessità – che si manifesta anche per mezzo della focalizzazione variabile spesso adottata dai narratori – lo spinge a contrastare ogni forma di determinismo e a mantenere viva una propria eccedenza rispetto all'intreccio.

³⁷¹ E. PAGLIARANI, *La ballata di Rudi*, IX, vv.13-14, p. 278.

A mio avviso vi sono quattro casi in cui l'analisi può risultare più problematica, e sono *La capitale del nord*, *Il sicario*, *l'entomologo*, *La ballata di Rudi* e *La forma della vita*.

II.3.1.2. I romanzi di Majorino e Viviani pongono alcune difficoltà per la mancanza di un vero e proprio intreccio e, di conseguenza, per il ruolo prettamente “rappresentativo” dei personaggi: essi si fanno carico di una o poche caratteristiche che, sommate a quelle di altri individui, compongono un variegato affresco umano; ci si aspetta, allora, che la complessità stia all'esterno, nella visione generale riservata solo al narratore onnisciente, e non all'interno del personaggio – *flat characters*, dunque, e non *round characters*. Questo tuttavia è ciò che accade quando il procedimento è attuato in maniera estrema, ma nella realizzazione concreta la questione è più complessa e talvolta, ad una attenta analisi, ci si accorgerà che la prima impressione può essere fuorviante. Per esempio, potrebbe sembrare scontato, di fronte ai due romanzi in questione, vedere come più aderente alla condizione appena descritta l'opera di Viviani, dove non vi è minimamente intreccio e dove i singoli esistenti servono solo a rappresentare qualche aspetto di una realtà che, nella sua essenza più vera, è pura creazione significativa, pura natura. Nel testo di Viviani, è vero, gli esseri umani sembrano classificati in categorie ben definite e il più delle volte inerenti ad un ruolo sociale o a un modo particolare di intendere la vita³⁷²: vi sono allora gli intellettuali (scrittori, giornalisti, insegnanti), i terapeuti della psiche (psicologi, psicoterapeuti, psichiatri), i padroni delle fabbriche (gli imprenditori, grandi o piccoli che siano), gli operai, e così via. Ci si potrebbe affidare anche a una sistemazione basata su altre categorie, come il grado di ricchezza (ricchi e poveri, persone autonome e persone dipendenti), il grado di soddisfazione della vita o – facendo riferimento al filtro ideologico dell'autore – la minore o maggiore capacità di comprendere la Creazione. In quasi tutti questi casi, però, si tratta di etichette che non hanno nulla a che vedere con i tratti psicologici: l'essere un operaio o un imprenditore non dice nulla di immediato sul carattere della persona, a meno che l'autore non ci dica esplicitamente che tra il ruolo sociale e la psicologia vi sia una qualche relazione diretta. Ma in *La forma della vita* non è così; anzi, il ritorno continuo e alternato di determinate categorie sociali sembra quasi rivendicare, indirettamente, l'autonomia e l'individualità dei personaggi: c'è l'operaio soddisfatto del proprio lavoro (come Giovanni Incerti al cap. XXVII) e quello che si lamenta (Caniggia, amico di Incerti, al cap. XXVIII); c'è l'imprenditore ambizioso (è il caso, in particolare, di Michele Massa, capp. VIII-X) e quello più contemplativo (l'«anonimo manager» che si diletta

³⁷² Si vedano, a tal proposito, le categorie elencate al cap. XXXII, pp. 164-165: psicanalisti, scrittori, insegnanti, *opinion leader*, anziane signore, pittori che, con l'aggiunta di operai e impiegati, rappresentano forse i “tipi” più raffigurati in tutta l'opera.

«a filosofare sul tempo»³⁷³ del cap. XXII); c'è soprattutto, in alcuni casi, uno scontro di tratti contraddittori nello stesso individuo: si veda come, al capitolo IX, il professor Michele Massa si interroghi sulle contraddizioni individuate nei discorsi dell'imprenditore suo omonimo:

81 «Questo eccesso di pragmatismo –
pensava ancora Michele –
per cui nello stesso giorno si crede
a cose opposte, pronti
ad accettare tutto e giustificarsi
sempre, e le valutazioni –
pensava osservando il carattere del suo omonimo –
e gli affetti e le idee hanno come primo costante
riferimento l'utilità... »³⁷⁴

o, ancora, si consideri la scissione tra comportamenti e pensieri del personaggio di Elisabetta Alinari, insegnante universitario:

49 Elisabetta distribuiva cortesia, gentilezza,
parole di costante simpatia, con un sorriso
uniforme, ma il suo pensiero, il suo animo
erano collocati altrove, nel percorso della carriera,
delle opportunità da sfruttare,
nell'attenzione spasmodica
rivolta a favorire la buona riuscita.³⁷⁵

I “caratteri” di Viviani, dunque, non sono realmente piatti; alcuni di essi si pongono domande, indagano il mondo, istigano in qualche modo il narratore a cercare delle risposte proprio a partire dalle loro riflessioni. Inoltre, proprio il fatto che l'autore li faccia apparire per brevi sprazzi senza attribuire loro alcuna vicenda degna di scioglimento, fa sì che l'eccedenza di questi individui sia davvero estrema: essi non dipendono da nessun intreccio, non sono affatto degli “agenti”, ma degli esseri pensanti, la cui dimensione esterna è legata ad un senso più intimo e profondo e di cui talvolta possono essere persino consapevoli. Essi appaiono per così poco tempo che non sono solo imprevedibili, ma anche potenzialmente privi di ogni prevedibilità. Il problema qui, dunque, non è tanto la piattezza dei personaggi, quanto, piuttosto, il fatto che essi rappresentano solo il mezzo per raggiungere un obiettivo che li trascende: il narratore se ne serve per troppo poco tempo perché assumano un peso narrativamente autonomo ai nostri occhi. Per riprendere quanto si è già detto a proposito delle macrostrutture, anche attraverso l'accennata complessità dei caratteri Viviani sembra alludere alla narrazione per poi negarla apertamente.

³⁷³ C. VIVIANI, *La forma della vita*, XXII, vv. 12-13, p. 112.

³⁷⁴ *Ivi*, IX, vv. 77-85, p. 49.

³⁷⁵ *Ivi*, XIV, vv. 46-52, p. 73.

II.3.1.3. Il caso della *Capitale del nord* è invece in qualche modo complementare a quello appena discusso: qui infatti i personaggi sono pochi e, con l'eccezione di Virginia e i suoi genitori che appaiono all'inizio della seconda parte, tutti sono presenti dal principio alla fine. L'importanza che Majorino conferisce ad essi (anche, come si è visto, a livello di macrostruttura) mette ancora più in evidenza la loro inconsistenza dal punto di vista psicologico: i "caratteri" non evolvono, non sorprendono e sono caratterizzati da uno o pochi tratti, da una o poche azioni semplici e costanti. Si unisca quanto visto per la macrostruttura (ritorno continuo di situazioni e di personaggi tipo privi di vere e proprie evoluzioni, costanti nel loro rappresentare una specifica e immutabile caratteristica umana) a ciò che si è detto sulla focalizzazione e l'intrusione della voce del romanziere: anche nel caso di Majorino il personaggio è funzionale ad un discorso autoriale; ma se Viviani, astutamente, si affida all'espedito di moltiplicare gli individui in modo da concedere ad ognuno di essi uno spazio ridotto, Majorino manifesta senza mezzi termini la piattezza dei suoi "caratteri" proprio affidando loro la funzione di interpretare poche, immobili, essenziali caratteristiche della Milano postbellica.

II.3.1.4. Per la *Ballata di Rudi* i dubbi riguardano ancora lo spazio lasciato ai personaggi in un'opera costruita su una costellazione di interventi orbitanti attorno a temi o caratteri comuni. Il narratore, come si è detto, talvolta racconta e riassume le "vicende" in terza persona e talvolta lascia spazio alle parole e ai pensieri dei personaggi, che appaiono, in questi ultimi casi, anche piuttosto complessi: essi si scontrano spesso con il mondo circostante, vivono in una condizione di insoddisfazione e di dubbio, quando sono abitudinari percepiscono – o ce lo fa percepire il narratore – una lacerazione tra l'attività svolta e i propri desideri più intimi. Si pensi solo alla sezione relativa al tassista abusivo Armando, che comprende ben sette episodi (XI-XVII) e che è costruita proprio attorno ai dubbi del protagonista, agli scontri dialogici con la moglie, ai suoi interrogativi di carattere morale, etc.; o, ancora, si veda la lacerazione interna al personaggio di Camilla, donna d'altri tempi disorientata di fronte al boom finanziario degli anni Sessanta. Anche qui, come per l'opera di Viviani, il problema sta piuttosto nella brevità di alcuni interventi privi di continuità narrativa, per cui di alcuni personaggi si hanno solo visioni per brevi *flash*, talvolta del tutto esteriori: è il caso dei due protagonisti Rudi e Nandi, che assumono un ruolo simbolico-rappresentativo. È vero che Rudi evolve nel corso del tempo (da animatore turistico a barista nei night a cavaliere dell'ordine di Malta implicato in affari illegali) e che Nandi, per quanto ostinato a resistere, si ritrova trascinato dalla corrente degli eventi economici (così potrebbe essere visto

il *Trittico* a lui dedicato); ma è anche vero che poco sappiamo della loro psicologia e dei motivi che li spingono ad agire, e che, specialmente considerando l'opera da una prospettiva generale, rispetto agli altri personaggi appaiono meno implicati nelle contraddizioni del divenire, rappresentando essi stessi i poli estremi di questa complessità fatta di retaggi (Nandi) e di travolgenti novità (Rudi). Il paradosso è interessante: proprio coloro che eccezionalmente appaiono a più riprese nel corso della narrazione sono caratterizzati da una maggiore piattezza psicologica, soprattutto perché di questa narrazione multicentrica rappresentano i veri termini di confronto. Per la *Ballata di Rudi*, dunque, è possibile giungere a conclusioni simili a quelle ricavate per l'opera di Viviani, con la differenza, però, che qui l'autore concede maggiore spazio e autonomia ad alcune figure, facendone risaltare il peso e la complessità psicologica e facendo apparire il narratore come un osservatore pronto a mutare, nel corso degli anni, il proprio punto di vista.

II.3.1.5. Per quanto riguarda il romanzo di Cesarano, infine, il problema riguarda soprattutto i personaggi e il loro destino. Si è visto come i protagonisti siano due "persone", rispettivamente un sicario e un entomologo, che, partendo da situazioni e caratteri differenti, si avvicinano sempre di più lungo il corso del romanzo fino a sovrapporsi nell'*epilogo* comune che li vede linciati dalla folla. Di loro sappiamo molto poco, e il narratore sembra più interessato a mettere in evidenza le poche caratteristiche che li contraddistinguono: *A* è un sicario che probabilmente è stato testimone o complice di un genocidio (il cui ricordo torna spesso a visitarlo nei momenti di delirio) e che sta cercando un determinato bersaglio; *B* è un osservatore di insetti e un guardone, un voyeur che spia le Coppiette nei parchi. Poi, con le dovute variazioni, le caratteristiche dell'uno si trasferiscono nell'altro finché entrambi arrivano a commettere un omicidio. Ciò che rende particolare il romanzo e il trattamento dei personaggi, tuttavia, è il fatto che, pur focalizzandosi internamente, il narratore si limita a riportare sprazzi di pensieri o soprattutto sensazioni senza delineare mai dei caratteri ben definiti. Non sappiamo, infatti, quanto il sicario sia soddisfatto della sua professione, non sappiamo nemmeno perché l'abbia intrapresa (si tratta di una scelta o di una costrizione?): egli fa quello che deve fare, agisce in maniera meccanica, ma non si pone particolari problemi sulla propria attività se non inconsciamente (i suoi incubi, deliri, e timori di essere circondato da spie potrebbero essere indizi di una lacerazione interiore e di una profonda insoddisfazione). Lo stesso vale per l'entomologo: egli, seguendo i propri istinti carnali, è un personaggio attivo o è semplicemente vittima incosciente delle proprie ossessioni? L'idea, insomma, è che entrambi i protagonisti agiscano come sonnambuli accompagnati per mano da

una forza superiore, quella dell'autore, forse, o, all'interno del romanzo, quella di un destino inevitabile. Dire che il sicario e l'entomologo sono personaggi piatti sarebbe difficile: essi sanno sorprenderci, sono imprevedibili, mostrano di possedere una certa complessità psicologica e una qualche lacerazione psichica che causa loro allucinazioni, timori, sospetti... Qui, piuttosto, è il trattamento messo in atto dall'autore ad appiattire la loro personalità, al punto che essi paiono agire in una direzione che li trascende, verso un finale inevitabile (a tal proposito si veda anche la passività con cui subiscono il linciaggio, in particolar modo il sicario, il cui omicidio è frutto di una azione lucida e programmata e non accidentale), come se, partendo da due posizioni opposte, scivolassero lungo le pareti di un grande imbuto spazio-temporale.

II.3.2. Narratore esterno e personaggio strumentale

II.3.2.1. Quando a presentare i personaggi sulla scena è un narratore "esterno", le possibilità che si presentano sono molto varie e coinvolgono aspetti, quali il rapporto tra *mimesi* e *diegesi* (e quindi, implicitamente, il concetto di "distanza") e le tecniche di focalizzazione, su cui ci si è già soffermati nei capitoli precedenti. Qui, piuttosto che analizzare nel dettaglio le tecniche utilizzate dai singoli autori, interessa studiare soprattutto quelle opere in cui il rapporto tra narratore e personaggio può risultare particolarmente singolare: nel nostro caso si tratta ancora della *Forma della vita* e della *Capitale del nord*, dove, tra l'altro, autore implicito e voce narrante sono facilmente sovrapponibili (con tutte le conseguenze che ciò può avere sul piano della "liricità").

Si è visto, al paragrafo precedente, come il trattamento dei personaggi nelle due opere sia in qualche modo opposto e complementare, ma anche come, a ben vedere, nell'una e nell'altra l'obiettivo sia in fondo il medesimo: descrivere (più che narrare) una situazione, un ambiente, un'epoca. Viviani, puntando a una ricognizione gnoseologica del mondo in tutte le possibili dimensioni (spirituale e materiale, umana e naturale, emotiva e comportamentale...) si serve di moltissimi personaggi, attivi per brevissimi spazi di tempo ma, nel loro microcosmo, talvolta anche abbastanza complessi; Majorino, che punta invece a rappresentare lo spazio più ristretto della Milano post-bellica, mette in scena pochi e più memorabili individui che, pur ritornando costantemente in tutte le sezioni dell'opera (tanto da costituirne un elemento strutturante) nel complesso agiscono ed evolvono assai poco. Al di là dei diversi espedienti utilizzati e degli specifici intenti, per entrambe le opere vale la sensazione che a giocare un

ruolo di protagonista sia, più che il personaggio, ciò che solitamente è definito “ambiente”. Per affrontare l’argomento si può far riferimento alle osservazioni compiute da Chatman nel già citato *Storia e discorso*, dove viene posto il seguente interrogativo:

Esistono criteri chiari per distinguere fra personaggi minori e esseri umani - “comparse”
– che sono puri elementi dell’ambiente?³⁷⁶

Volendo dare una risposta, Chatman fa riferimento inizialmente ai tre parametri più comunemente chiamati in causa: *biologia*, *identità* (ovvero nominazione) e *importanza*. Analizzandoli singolarmente, tuttavia, egli dimostra come nessuno di questi tre possa risolvere in modo soddisfacente il problema: con il criterio biologico, infatti, si andrebbero ad escludere tutti quei romanzi in cui sono veri e propri personaggi dei robot, degli animali (come nelle favole) o anche semplicemente delle «forze naturali»; e, inversamente, si correrebbe il rischio di considerare personaggi «moltitudini di comparse o di passanti»³⁷⁷. Analogamente anche il processo di nominazione non è sufficiente: molti sono i casi, infatti, di personaggi che, pur nominati frequentemente, hanno solo una minima rilevanza nell’opera. Infine, l’importanza rispetto all’intreccio, che «sembra il criterio più fecondo», è difficilmente estendibile a tutti i romanzi: spesso, dice l’autore, «degli oggetti possono essere assolutamente essenziali per l’intreccio rimanendo tuttavia una semplice parte del quadro, addirittura un oggetto qualsiasi»³⁷⁸. In quest’ultimo contesto, Chatman fa riferimento all’espedito cinematografico del MacGuffin, da intendersi come «qualcosa di assai importante per i personaggi dei films»³⁷⁹ ma non, nella realtà quotidiana, per lo spettatore, per cui assume una certa rilevanza strutturale soltanto nel contesto della storia. Il MacGuffin – e qui sta l’intuizione fondamentale – può essere in alcuni casi anche un essere umano – come è Godot nella celebre opera di Beckett – che, pur rispettando tutti i criteri sopra elencati, deve essere considerato tutt’al più un «personaggio mancato»³⁸⁰.

Per quanto riguarda le due opere qui analizzate, la sensazione è che, similmente al Godot di Beckett, anche i personaggi di Majorino e Viviani abbiano una natura funzionale alla progressione del materiale narrativo, salvo poi spostare l’attenzione del lettore verso qualcosa di diverso; di qui, dunque, il loro ruolo strumentale in relazione alle intenzioni autoriali.

³⁷⁶ S. CHATMAN, *op. cit.*, p. 144.

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ *Ivi*, p. 146.

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ *Ibid.*

II.3.2.2. Gli individui che intervengono in *La forma della vita*, ad esempio, rientrano perfettamente nei primi due parametri di Chatman (sono esseri umani e identificati nominalmente) ma, data la mancanza di un intreccio, non possono avere alcuna importanza in quanto “agenti”. Volendo anche considerare l’opera come un “romanzo di personaggi”, si dovrà constatare, tuttavia, che essi assumono un ruolo del tutto secondario e funzionale rispetto alle riflessioni del narratore, vero centro del discorso; eppure, per la loro abbozzata complessità, essi rappresentano ben più che delle semplici comparse. Allo stesso modo non sono comparse nemmeno i personaggi di Majorino, rievocati a intervalli più o meno regolari lungo tutto il romanzo; ma in questo caso è la piattezza psicologica a renderli più simili agli oggetti di una scenografia – magari presentati da prospettive leggermente differenti ma nel complesso sempre identici a se stessi. Fanno eccezione, a mio avviso, i personaggi di Carlo e Gianni: politico il primo, poeta il secondo, verso la fine della terza sequenza (vv.223-246) si trasformano in novelli Dante e Virgilio a spasso per l’inferno cittadino; e proprio questa maggior importanza attribuita dall’autore ai due ragazzi sembra comprovare l’interpretazione che si è suggerita finora: centro dell’opera è l’ideologia (politicamente sbilanciata) di un io autoriale forte e socialmente impegnato – il manifesto poetico, in fin dei conti, di un autore orbitante attorno all’ambiente neo-sperimentale di «Officina».

Tornando alle riflessioni di Chatman, per risolvere il problema della distinzione tra personaggio e ambiente, lo studioso propone due diverse soluzioni: la prima si affida ancora una volta ai tratti psicologici:

Quelli sopra elencati sono insufficienti come criteri per definire l’esistenza di un personaggio. È di nuovo evidente che gli elementi narrativi sono composti di tratti: più i tratti sono specifici, più pienamente emerge il personaggio. Lo statuto di personaggio sotto questo punto di vista è solo una questione di grado: un essere umano che è nominato, presente e importante, è *più probabile* che sia un personaggio (anche se di secondo piano) di un oggetto che è nominato, presente, ma non importante, e così via.³⁸¹

La seconda è basta sulla categoria della “presumibilità”:

Un’ultima differenza fra personaggi ed elementi dell’ambiente è che i personaggi sono difficili da presupporre. I personaggi sono lì, sulla scena, soltanto quando la loro presenza viene comunicata o fortemente implicata. Invece possiamo sempre “aggiungere”, per così dire, tutto ciò che è necessario per rendere più autentica un’ambientazione.³⁸²

³⁸¹ *Ivi*, p. 147.

³⁸² *Ibid.*

Secondo quest'ultimo criterio i personaggi dei nostri due romanzi sarebbero qualcosa di ben diverso dall' "ambiente": il padre di Gianni che appare a più riprese nella *Capitale del nord*, ad esempio, ha ben altra consistenza rispetto all'anonimo gruppo di persone che osserva ogni sera dalla finestra, e i personaggi di Viviani – quelli, per lo meno, identificati nominalmente – si distinguono nettamente dalle categorie di persone elencate ai capitoli XXXI-XXXII, presupponibili, in quanto semplici comparse, assieme a tutti gli altri elementi della città. E tuttavia, tenendo presente la soluzione basata sulla specificità dei tratti, ci si accorgerà che i caratteri delineati in entrambe le opere faticano ad imporsi come veri e propri personaggi: in un caso per mancanza di spessore psicologico e di iniziativa (Majorino), nell'altro per l'effimera presenza individuale nell'opera (Viviani), essi assumono una fondamentale funzione strumentale a fini gnoseologici e dimostrativi.

Alla luce di quanto si è visto, dunque, non è possibile affermare che le *personae* introdotte nei romanzi di Viviani e Majorino costituiscano semplicemente un "ambiente"; è però evidente che ciò che è tradizionalmente considerato tale (coordinate morali e spazio-temporali, *in primis*) qui diviene il vero e proprio centro del discorso, diretto in maniera esplicita da un narratore detentore di una qualche verità. Diversamente, i personaggi si avvicinano a una pura consistenza ambientale o subendo una riduzione del proprio spazio di intervento (come avviene nella *Forma della vita*) o vedendosi privati di spessore psicologico (come nella *Capitale del nord*), fino a diventare quasi degli strumenti dell'autore: ogni singolo "carattere" di Viviani, infatti, non ha importanza in quanto tale, ma solo perché appartenente alla categoria generale di personaggio, fondamentale per l'autore ai fini di produrre una visione universale del genere umano, e da lì della creazione intera; allo stesso modo, ogni individuo nominato nella *Capitale del nord* rappresenta un aspetto della Milano post-bellica, termine ultimo di tutto il discorso romanzesco.

II.3.2.3. Si può dedurre che qualcosa di analogo avvenga anche per *La ballata di Rudi*, dal momento che, come si è visto più volte, lo scopo dell'autore è quello di tracciare l'evoluzione di un'epoca – per cui, se vi è uno sviluppo narrativo, questo è dato dallo scorrere dei decenni, mentre, se si volesse individuare un "protagonista", lo si dovrà identificare con la società intera. Qui, tuttavia, la situazione è un po' più complessa: se infatti ad alcuni personaggi è riservato uno spazio minimo, altri questo spazio lo occupano in maniera dominante, senza dividerlo o senza subire interventi troppo intrusivi da parte del narratore; alcuni personaggi, inoltre, tornano più volte nel corso del romanzo (è il caso di Rudi e Nandi) o estendono la propria vicenda nell'arco di diversi capitoli – come i «miliardari polverieri» (I e

II) o il tassista Armando (XI-XVII). Inoltre la non immediata coincidenza di autore e narratore, e il ruolo di osservatore assegnato a quest'ultimo, contribuiscono a lasciare maggior autonomia ai caratteri presentati nella scena. È interessante, a proposito di quest'opera, che proprio i due protagonisti Rudi e Nandi stanno quasi in una via di mezzo tra i personaggi di Majorino e Viviani: dal punto di vista della complessità, essi si avvicinano più alla tipologia del *flat character* individuata per *La capitale del nord*, ma le tenui evoluzioni di Rudi – che si adatta ai tempi – e, al contrario, l'ostinata resistenza di Nandi, instaurano una dialettica essenziale per comprendere la sottile trama del romanzo, il cui nucleo tematico è costituito proprio da un processo di trasformazione e progressione temporale; dal punto di vista della presenza, essi appaiono meno ossessivamente dei personaggi di Majorino e più frequentemente dei singoli individui presentati da Viviani; infine, in quanto a importanza e prevedibilità, è vero che non possono essere presupposti senza l'introduzione della voce narrante, ma è anche vero che, una volta compresa la loro funzione simbolica, di fronte alla corruzione e all'illegalità milanese il lettore potrà sempre presupporre (o per lo meno tenere a mente) la figura di Rudi, così come, di fronte ad ogni resistenza e al rimpianto di un passato integro e quasi mitologico, potrà rievocare l'immagine del vecchio Nandi, Catone Uticense dell'Italia postbellica. I due protagonisti, e in particolar modo Rudi (con la sua presenza ectoplasmatica più o meno esplicita ma ossessivamente presente nella dialettica che attraversa il romanzo) finiscono per essere i rappresentanti di un determinato "ambiente", strumenti autoriali che danno senso ad ogni monologo, osservazione del narratore e vicenda narrata.

II.3.3. Parlare di sé

«È possibile conoscersi e al tempo stesso comunicare ad altri la conoscenza di se stessi?»³⁸³

Il problema, posto da Bourneuf, nasce nel momento in cui «il personaggio si presenta da solo»³⁸⁴, ovvero quando ci si trova di fronte ad un narratore omodiegetico e, ancor meglio, autodiegetico: se protagonista e voce narrante coincidono, infatti, come può il lettore essere certo di conoscere obiettivamente il "carattere" che gli viene presentato? Si è già visto come la questione coinvolga anche la pratica della focalizzazione: un narratore omodiegetico, in assenza di procedimenti marcati, può conoscere se stesso solo da una prospettiva interna, o al massimo da una distanza temporale che gli permette di rivedere a posteriori gli eventi; ma in

³⁸³ R. BOURNEUF, *op. cit.*, p. 173.

³⁸⁴ *Ibid.*

generale la comprensione di sé rimane limitata internamente, così come è limitata esternamente la visione della realtà e degli individui circostanti. Osserva ancora Bourneuf:

La conoscenza di se stessi è così difficile perché, in primo luogo, l'uomo, imprigionato nei limiti ristretti della propria soggettività, non può uscire da se stesso per giudicare [...]. Infine, non è forse l'amore di se stessi o l'odio di se stessi che ci spinge a conoscerci e, di conseguenza, ci porta immancabilmente a abbellire o imbruttire l'autoritratto di se stessi – o per lo meno a lasciare nell'ombra certi aspetti?³⁸⁵

L'ultima affermazione amplia il problema della conoscenza di sé con un ulteriore argomento utile ai nostri fini: in che modo un narratore omodiegetico racconta se stesso? Nei “romanzi in versi” si apre un ventaglio di possibilità abbastanza ampio, che coinvolge le tecniche di focalizzazione, la distanza narrativa e il filtro emotivo con cui il narratore – o l'autore – analizza la propria vicenda.

II.3.3.1. Si è visto come, a livello di intrusività del narratore, il romanzo in cui pare essere rispettata maggiormente la visione interna del protagonista è *Il conoscente* di Umberto Fiori, in cui il piano del presente narrativo rimane circoscritto alla sola sezione introduttiva (1-5); tuttavia, per quanto la focalizzazione rimanga stabile e rigorosa per tutta la narrazione, l'utilizzo del *presente* storico e dell'*imperfetto* tradiscono inevitabilmente un io che racconta se stesso e che, per sole ragioni espressive e stilistiche, non interviene mai per giudicare i pensieri e le intenzioni dell'io narrato. Il narratore, insomma, aggira il problema della parzialità conoscitiva limitando la propria intrusività. Ciò è particolarmente evidente alla sequenza 14, l'ultima del testo finora edito, dove si manifesta la presenza dell'io narrante (che, dal presente, si pone degli interrogativi) ma dove l'atto diegetico è subito trasferito, con la frequente deissi e l'espedito del discorso indiretto libero, verso l'interiorità del personaggio:

Perché, di fronte ai discorsi
sconclusionati di questo balordo,
3 l'anima mi abbaia come un cane
che nell'erba – qui! Là! – vede guizzare
la coda di un serpente? Cosa restava
da salvare, da mordere? Che male
potevano farmi ormai
questo cinismo da bar, le allusioni
9 fatte tra i denti, con l'aria di chi sa,
e l'ironia biliosa, le domande
insinuanti, sfacciate?³⁸⁶

³⁸⁵ *Ivi*, pp. 173-174.

³⁸⁶ U. FIORI, *Poesie 1986-2014*, 14, vv.1-11, p. 272.

Come si può notare, il narratore – che, da quanto afferma nel proemio, supponiamo conosca qualcosa di più sul *conoscente* e sulla propria vicenda – si limita qui a riportare una serie di interrogazioni astenendosi dal dare risposte, per cui il lettore, in ultima analisi, non può mai sapere più del personaggio e nemmeno cogliere pienamente la visione, sempre soggettiva, che degli eventi si è fatto il narratore. In questo caso è la mancanza di informazioni e la massima fedeltà alla focalizzazione interna a risolvere il problema del “racconto di se stessi”, con l’ulteriore risultato di mantenere il lettore in una continua condizione di *suspense*.

II.3.3.2. Più complesso è invece il caso di Bertolucci, dove «il passaggio dall’autobiografia [...] al non romanzesco romanzo [...] è più complesso e sfumato di quanto non appaia a prima vista»³⁸⁷. Il narratore bertolucciano, come si è visto, interviene non di rado sulla materia narrata per il tramite della propria conoscenza *a posteriori*, quasi a voler mettere in evidenza «la *Spaltung* del pericoloso e incurabile (per Freud) psicotico»³⁸⁸ che costituisce «l’ossimoro» su cui è organizzata l’opera: «un vecchio che con la sua voce esprime le sensazioni di un bambino»³⁸⁹, un narratore che esibisce la propria presenza ma che allo stesso tempo si cela nelle *rêverie* del se stesso narrato. Ma la memoria, proprio perché richiamata in uno stato tra la veglia e il sonno, tra la realtà e la fantasia, e proprio perché intimamente soggettivizzata, può essere davvero fedele alla realtà?

Anche nell’opera di Umberto Fiori la narrazione è spesso interna al personaggio, ma proprio la presenza, manifestata attraverso i tempi “storici”, di un narratore che assembla esternamente questo materiale, conferisce al romanzo una sensazione (non, sia chiaro, una certezza) di garanzia di veridicità. Nella *Camera da letto*, invece, il “narratore annalista” pare soffermarsi sulla soglia del discorso vero e proprio, il quale tende ad immergersi completamente nelle sensazioni dell’io narrato come se fossero colte nel momento stesso della rappresentazione romanzesca: come ha notato Garboli, «si entra nel poema di Bertolucci sempre al presente»³⁹⁰. Eppure l’autore non sembra preoccuparsi della fedeltà al vero, e, anzi, proprio la scelta di scrivere un romanzo e non un’autobiografia rivela come il concetto stesso di “finzione” possa essere utile ai fini terapeutici che si propone; è Giacomo Morbiato a mettere in evidenza questo aspetto, mostrando come la denominazione “romanzo” permetta all’autore:

³⁸⁷ G. MORBIATO, *op. cit.*, p. 137.

³⁸⁸ P. ZUBLENA, *op. cit.*, p. 73.

³⁸⁹ C. GARBOLI in S. MATTEUCCI, *op. cit.*, p. 128.

³⁹⁰ *Ibid.*

di interporre una maggiore distanza fra sé e quel primo altro che è se stesso, allargando la forbice tra locutore e personaggio secondo un ideale di allontanamento a fini gnoseologici e terapeutici che costituirà il punto d'arrivo del nostro discorso; di introdurre un elemento finzionale, ottenendo una distanza di altro tipo: fra l'esperienza e la sua messa in forma non interviene più soltanto il filtro deformante della memoria, ma l'invenzione del vero e cioè il criterio del verisimile proprio della narrativa di fiction. Questo slittamento gli consente di ridurre la deformazione memoriale a un falso problema e di ricevere da essa il massimo di valore veritativo una volta spogliata della pretesa di restituire l'accaduto nella sua oggettività.³⁹¹

Qui il problema della conoscenza di se stesso da parte del narratore non è dissimulato, ma in un certo senso ignorato, anche perché l'opera stessa è in realtà una continua ricerca finalizzata a ricomporre un io scisso piuttosto che una rappresentazione integra del protagonista. La pretesa terapeutica si serve, dunque, di un procedimento finzionale e letterario.

II.3.3.3. La sensazione che la narrazione sia sempre compiuta al tempo presente è alla base anche del romanzo di Francesco Targhetta, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*. Qui mancano sia la presenza costante di “tempi storici” sia la percezione di un narratore situato su un piano successivo all'azione. A conferire l'idea di immediatezza contribuisce anche la finzione dialogica inscenata dall'autore, che ricorre massicciamente al pronome di seconda persona con una duplice finalità: la prima è quella di eliminare l'io, con la conseguenza di produrre nel lettore l'illusione di trovarsi di fronte ad un reale “monologo interiore”, colto in presa diretta; si vedano, a tal proposito, le riflessioni di Michel Butur – riportate da Bourneuf:

«Se il personaggio conoscesse interamente la propria storia, se non avesse difficoltà a raccontarla o a raccontarsela, sarebbe inevitabile l'uso della prima persona: egli farebbe la sua testimonianza. Ma se si tratta di strappargliela sia perché mente, ci nasconde o si nasconde qualcosa, sia perché non è in possesso di tutti gli elementi, o, se li possiede, è incapace di collegarli convenientemente», soltanto la seconda persona permetterà di arrivare alla rivelazione di ciò che è invisibile o di ciò che è nascosto.³⁹²

Questa cancellazione dell'io narrante finalizzata a fingere che l'atto diegetico avvenga contemporaneamente agli eventi, è prodotta tramite una sostituzione cospicua della prima persona con un “ti” impersonale di matrice anglosassone (es: «A casa queste cose mica le incontri: / ti si spiegano i soliti orizzonti [...]») e con la chiamata in causa di una interlocutrice non identificata, nominata talvolta semplicemente “Cara”, che sembra svolgere la funzione di pedissequa ascoltatrice del narratore. La seconda implicazione dell'uso della seconda persona – deducibile, del resto, già dalla citazione di Butur – è quella di conferire maggior veridicità alla rappresentazione del personaggio: il dialogo, infatti, «per il suo carattere di immediatezza,

³⁹¹ G. MORBIATO, *op. cit.*, p. 137.

³⁹² M. BUTUR in R. BOURNEUF, *op. cit.*, p. 181.

è sempre rivelatore di qualcosa, se non dei personaggi, per lo meno del suo narratore o del suo narratario»³⁹³.

In questo caso il discorso, non ricevendo risposta e presentandosi diviso in lunghi capitoli relativi a momenti abbastanza ben circoscritti del flusso narrativo, assume più l'apparenza di un "romanzo epistolare a voce unica" o, se non ci si vuole spingere troppo oltre (data soprattutto la mancanza degli elementi caratteristici della comunicazione epistolare) di un "diario" o "memoriale" redatto un po' alla volta e indirizzato ad un indefinito destinatario. Operando in questo modo, lo scarto tra il momento della scrittura e le vicende è leggermente maggiore rispetto al puro monologo poiché «vi è logicamente una trasformazione, dalla modalità del discorso orale alla modalità del discorso scritto»³⁹⁴; così, da un lato, si giustificano anche alcuni elementi che svelano una rielaborazione successiva, come le metafore storiche ricorrenti in tutto il romanzo:

5 A settembre, poi, attaccano tutti,
 amici, colleghi, capiufficio,
 e ad alzare il fuoco di sbarramento
 ti fai prendere dal panico del caos –
12 come la fanteria, il quindici di giugno,
 spaventata dalla nebbia di gas,
 con gli austriaci che passano il Piave
 dal Montello fino al taglio del Sile.
 Cerchi così di spiegare l'arretramento
 Mentre gli indiani ti guardano, glabri,
 dentro il tuo drastico appartamento,
12 che senti tuo come quegli scaffali
 ereditati dagli inquilini pregressi
 [...] ³⁹⁵

o i retaggi di prima persona che si individuano in alcuni dialoghi («“sì, ma tre anni fa, non l'ho / più sciolto, così adesso non saprei / rifarlo” gli rispondo»³⁹⁶): il narratore riflette su ciò che gli è accaduto e scrive in un momento di poco successivo agli eventi. Ma la sensazione di immediatezza non manca mai, sia per la generale soppressione dell' "io" (che annulla, così, anche questa minima distanza temporale) sia perché il dominio conoscitivo del narratore si distanzia solo minimamente da quello del protagonista: il primo, infatti, segue capitolo per capitolo il percorso esperienziale del personaggio, e conosce qualcosa in più rispetto all'ultima volta che ha scritto, ma ignora ancora del tutto – come il se stesso narrato – ciò che

³⁹³ *Ivi*, pp. 186-187.

³⁹⁴ S. CHATMAN, *op. cit.*, p. 177.

³⁹⁵ F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, IX, vv. 1-13, p. 52.

³⁹⁶ *Ivi*, XXVI, vv. 276-277, p. 215. La prima persona, dunque, è eliminata solo nell'atto dialogico principale, quello che si situa al livello extradiegetico della narrazione: è quest'ultimo, allora, che deve essere inteso come atto discorsivo immediato e reiterato di capitolo in capitolo.

gli accadrà (questa, per lo meno, la sensazione determinata dalle scelte stilistiche). La presenza di un demiurgo esterno all'atto diegetico è visibile solo nella progettazione dell'opera, ma si tratta di implicazioni secondarie e imputabili all'autore; se, dunque, la distanza tra io narrante e io narrato è minima, e se, seguendo Bourneuf, l'espedito dialogico svela sempre qualcosa di vero almeno sul narratore, qui ci si trova di fronte ad un'opera in cui il problema della "conoscenza di sé" e della veridicità di questa conoscenza è risolto con la sensazione di una verità *non* narrata, ma, piuttosto, estrapolata per il tramite della spontaneità. Se dunque, come si è visto al capitolo precedente, il punto di vista del narratore sulla realtà circostante è assolutamente soggettivo, è anche vero che, data l'apparente sincerità della diegesi, il lettore non ha alcun motivo per diffidare delle sue intenzioni: la voce narrante esprime forse una visione parziale dell'esistenza, ma non per questo contraffatta.

II.3.3.4. Spingendo in direzione ancora più radicale l'espedito della simultaneità diegetica utilizzato da Targhetta, se ne ricava qualcosa di simile a *I Centauri* di Cesarano. Nel primo dei *Romanzi naturali*, infatti, è messo in atto dall'autore il medesimo meccanismo dialogico appena analizzato: il narratore parla con una donna al capitolo I, probabilmente con la stessa donna anche al cap. II, mentre poi il dialogo si fa più indefinito, quasi un soliloquio verso un vago interlocutore. L'espedito utilizzato nelle prime due sequenze serve a introdurre il lettore in quel senso di immediatezza che, come si è visto, crea l'illusione di una narrazione non compiuta consapevolmente dal personaggio ma "strappatagli" in tutta la sua veridicità. Tuttavia il fatto stesso che il narratore si rivolga esplicitamente a qualcun altro comporta l'esistenza di un lasso di tempo, seppur minimo, tra le sensazioni immediate del protagonista e una loro rielaborazione discorsiva; lo dimostra la presenza, non poi così rara, della prima persona introdotta talvolta a scopi circostanziali, persino con l'immissione (come nel primo esempio) di informazioni già note all'interlocutore e inverosimili nel contesto, come se il personaggio fosse consapevole della presenza del lettore³⁹⁷:

7 Ragioniamo, alla balaustra.
 Sotto di noi musicanti si muovono
 [...] ³⁹⁸

(Questa la scena che non riesco a rendere
Potrei discuterne, potrei schiodarmi, muovermi

³⁹⁷ Qualcosa di simile, se si vuole, ai "tra sé" teatrali – presenti anche nei monologhi – volti a informare lo spettatore di alcuni aspetti non detti precedentemente o non rappresentabili sulla scena.

³⁹⁸ G. CESARANO, *I Centauri*, (*Ninfeo*), vv.6-7, p. 13.

12 Dall'angolo dove mi tengo per
Timidezza? Superbia? Pessimismo?
Però è da qui che in qualche confuso modo...) ³⁹⁹

In quest'opera, però, la sensazione è che il dialogo si realizzi davvero quando ancora il protagonista e il suo interlocutore (immaginario o reale che sia) sono immersi negli eventi, l'uno accanto all'altro: ciò è esplicito nelle prime due sequenze, ma qualcosa di simile accade anche negli episodi successivi, come sembrano indicare i seguenti passi (il corsivo è mio):

Dai ghiacci della notte che *ci* sovrastano, dall'ala
[...]
29 Singulti grondano scrosciano sopra di *noi* lo scherno, ridono
di disprezzo argentino. ⁴⁰⁰

Oh amico le paratie degli stand sono un implacabile
15 labirinto che ti riconduce stanchissimo sempre a te
che ora, accanto a *me* [...] ⁴⁰¹

Si noti inoltre – ma si tratta solo di supposizioni – che nella prima sequenza vi è un riferimento esplicito a delle presenze amiche: «"occorrerebbe" racconti "i pochi amici" [...]» ⁴⁰²: un'asserzione lasciata in sospeso, ma che può far pensare ad una continua variazione di interlocutore, come se, per compiere il viaggio verso la ricerca di una rinnovata speranza, fosse necessaria la compagnia degli amici. Ma ciò che interessa realmente, dal punto di vista espressivo, è che qui il dialogo risulta ancora più simultaneo rispetto ai rendiconti di Targhetta; e non potendo – o non volendo – scrivere un'opera che riporti minuto per minuto sensazioni e conversazioni del protagonista, l'autore ritaglia alcune sequenze salienti, privando così il romanzo della sua macrostruttura e riducendolo ad un insieme di frammenti emotivi, visionari, disordinatamente speculativi di un io che è davvero difficile definire "narrante": verrebbe infatti più immediato dire "poetico".

³⁹⁹ *Ivi*, (*Convito*), vv 10-14, p. 16.

⁴⁰⁰ *Ivi*, vv. 26-30, p. 17.

⁴⁰¹ *Ivi*, *Buchmesse*, vv. 14-16, p. 18.

⁴⁰² *Ivi*, *Ninfeo*, v. 17, p. 13.

II.3.4. Conclusioni

Come gli altri aspetti romanzeschi, anche il personaggio tende a variare di caso in caso relazionandosi con molteplici aspetti dell'opera in cui è inserito. Inoltre, volendo far assegnamento sull'approccio più astratto e generale, ovvero quello formalista-strutturalista tradizionale, nei romanzi in questione non si otterrebbero risultati soddisfacenti: riducendosi l'intreccio, nella maggior parte dei casi, ad una semplice struttura scheletrica, e mancando dunque una vera e propria storia, è difficile e poco produttivo analizzare i personaggi come semplici "agenti" e confrontarli sulla base di una loro funzione in relazione agli eventi. Eppure proprio il fallimento dell'approccio formalista può suggerire un dato fondamentale: i personaggi dei "romanzi in versi" si inseriscono quasi esclusivamente in una temperie stilistica novecentesca in cui il "carattere", più che l'azione, diviene il centro dell'opera. Con diverse sfumature e modalità di presentazione, in quasi tutti romanzi qui analizzati i protagonisti – ma anche alcuni personaggi secondari – sono individui psicologicamente complessi le cui emozioni, sensazioni e pensieri finiscono per ritagliarsi uno spazio dominante. Gli unici due casi in cui ciò non sembra avvenire (*La forma della vita* e *La capitale del nord*) pongono comunque l'accento su qualcosa che è l'opposto della narrazione e che può identificarsi con un'istanza riflessiva, descrittiva e parenetica. Qui, inoltre, il ricorso al *flat characters* o lo spazio ridotto concesso agli individui non comprime certo la loro importanza "strumentale": il personaggio piatto (cui si avvicina Majorino) è infatti da sempre il mezzo più ricorrente nei romanzi a carattere filosofico, perché funzionale alla riproduzione di situazioni semplici e paradigmatiche (si pensi, per esempio, ai romanzi di Voltaire); mentre, per quanto riguarda Viviani, si è già detto come molti "caratteri", nella loro complessità appena accennata, risultino fondamentali per accendere la scintilla speculativa dell'autore, e come, in particolar modo, a fronte di un indebolimento del dominio individuale vi sia un rafforzamento dell'importanza assegnata alla categoria stessa di personaggio.

Dove anche pare esservi un intreccio forte o lineare, l'attenzione del lettore è comunque dirottata o sulla dimensione interna degli individui (come nel *Conoscente* di Umberto Fiori, ma anche nel *Sicario, l'entomologo* di Cesarano, per mezzo soprattutto della focalizzazione) o su un'istanza descrittivo-didascalica – come in *A Sarajevo, il 28 giugno*, dove l'evento dell'attentato sembra essere, più che il centro del romanzo, un pretesto per raccogliere informazioni sull'erede al trono. Anche nel caso della *Ragazza Carla* accade qualcosa di analogo: qui una storia c'è ed è incentrata proprio sulla protagonista; e tuttavia, come si è già avuto modo di osservare, ciò che Pagliarani mette davvero a fuoco non è l'intreccio, ma la

“trasformazione psicologica” subita dalla ragazza – si noti allora come la *Ballata di Rudi* si ponga in un certo senso in perfetta continuità con l’opera del ’60: dalla trasformazione di un personaggio alla trasformazione di un’epoca.

Volendo trarre delle conclusioni generali, si potrà affermare che nei “romanzi in versi” il personaggio – tanto nella sua funzione strumentale quanto nella sua più complessa eccedenza psicologica – ha un’importanza centrale e contribuisce a produrre quella sospensione e dilatazione dello scheletro narrativo che si è già avuto modo di osservare nei capitoli precedenti. Tenendo conto di quanto si è detto per la macrostruttura, della già discussa mancanza di narratori intradiegetici e di ciò che si è visto in quest’ultimo capitolo, la sensazione è che nei “romanzi in versi” si realizzi un’istanza riflessiva (il termine è da intendere nel suo senso più ampio) indirizzata in due principali direzioni: una verso la realtà esterna, con uno sguardo universale sul mondo attuato per mezzo di personaggi strumentali o altri espedienti strutturali e stilistici su cui si tornerà; un’altra, nel caso di narratori omodiegetici, focalizzata sulla dimensione interna del protagonista, con possibilità di produrre un punto di vista soggettivo sul mondo e/o su se stessi. Nell’uno come nell’altro caso l’istanza discorsiva è imputabile ad una presenza demiurgica esterna che si situa inevitabilmente, anche per il ricorso alla forma metrica, in una zona di confine tra lirica e romanzo. Proprio sulla problematica intersezione tra i due generi e sulle istanze che essi possono interpretare ci si concentrerà nei capitoli seguenti.

PARTE TERZA

TRA LIRICA E ROMANZO

Dopo aver analizzato i principali aspetti della narratività, e prima di iniziare lo studio metrico sui testi, saranno affrontati, in questa terza parte, alcuni elementi che si situano in una zona liminare tra romanzo e poesia; in particolare ci si concentrerà sulla categoria della “pluridiscorsività”, che a sua volta, nella concezione bachtiniana del termine, permette di rapportare reciprocamente alcuni elementi (scelte linguistiche, focalizzazione, ruolo dei personaggi, intrusività della “voce autoriale” etc.) che a partire soprattutto dalla seconda metà XX secolo competono in varia misura tanto al romanzo quanto alla lirica.

Le osservazioni che seguiranno, inoltre, avranno anche il vantaggio di trarre una sintesi dei vari aspetti studiati finora separatamente, al punto che sarà possibile proporre alcune conclusioni a valore euristico sulla struttura e sulle funzioni del “romanzo in versi” italiano dagli anni Cinquanta ai giorni nostri.

III.1. PLURIDISCORSIVITÀ NEI “ROMANZI IN VERSI”

III.1.1. Il concetto bachtiniano di pluridiscorsività

Si ricorderà che, dovendo definire il genere romanzesco, Bachtin assegnava al linguaggio un ruolo fondamentale,⁴⁰³ sia sul piano diacronico (nel passaggio, cioè, da *epos* a romanzo) sia su quello sincronico – in quanto categoria stilistica capace di distinguere un genere dall’altro. Da quest’ultimo punto di vista ecco come, nel suo saggio *La parola nel romanzo*, lo studioso distingue il linguaggio romanzesco da quello lirico:

Il romanzo è pluridiscorsività sociale, a volte plurilinguismo, e plurivocità individuale artisticamente organizzate. La stratificazione interna dell’unitaria lingua nazionale nei dialetti sociali, nei modi di parlare di gruppo, nei gerghi professionali, nei linguaggi dei generi letterari, delle generazioni e delle età, delle correnti letterarie, delle autorità, dei circoli e delle mode effimere, dei giorni e persino delle ore politico-sociali (ogni giorno ha la sua parola d’ordine, il suo vocabolario, i suoi accenti): tutta questa stratificazione interna di ogni lingua in ogni dato momento della sua esistenza storica è la necessaria premessa del genere romanzesco [...].⁴⁰⁴

⁴⁰³ La prima delle “tre caratteristiche” del romanzo individuate dallo studioso, infatti, è «la tridimensionalità stilistica legata alla conoscenza plurilinguistica che si realizza in esso». M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, p. 453.

⁴⁰⁴ *Ivi*, p. 71.

Il mondo della poesia, qualunque siano le contraddizioni e i conflitti insolubili che vi scopre il poeta, è sempre illuminato da una parola unitaria e indiscutibile. Le contraddizioni, i conflitti e i dubbi restano nell'oggetto, nelle idee, nelle emozioni, insomma nel materiale, ma non passano nella lingua. Nella poesia la parola sui dubbi deve essere, come parola, indubitabile.⁴⁰⁵

Bachtin scriveva tutto ciò negli anni Trenta, quando una distinzione di questo tipo era avallata non solo dalla prassi letteraria, ma anche dalle idee circolanti nell'ambiente della critica – idee che, come si è visto, hanno contribuito in larga misura a determinare quel netto dualismo tra romanzo e lirica che ancora oggi non è stato abbandonato. Ma poteva presagire, Bachtin, che qualche decennio più tardi le cose sarebbero cambiate considerevolmente? Basare uno studio dei “romanzi in versi” sul tipo di distinzione da lui proposto, infatti, potrebbe apparire complicato, dal momento che, anche in contrapposizione alla precedente temperie ermetica, a partire dagli anni Sessanta si registra, nella poesia italiana, «la caduta delle “paratie della secolare separazione di lingua della poesia da lingua della prosa” e [si] apre alla poesia “lo spazio ormai senza barriere del parlato”»⁴⁰⁶. Bisogna però tenere presente un dato fondamentale: è vero, infatti, che «è agevole vedere come termini, fraseologie e costrutti morfosintattici di stampo parlato siano ora assunti nella scrittura poetica con un grado di ospitalità di cui è difficile trovare l'eguale nel passato»⁴⁰⁷ (Testa) ma è anche vero che questi elementi linguistici tradizionalmente alieni dalla prassi poetica non per forza assumono sempre uno statuto “romanzesco”. Osserva ancora Bachtin, in merito al linguaggio poetico:

Eppure la pluridiscorsività [...] può essere introdotta anche nei generi puramente poetici, soprattutto nei dialoghi dei personaggi. Ma qui essa è oggettivata. Qui essa, in sostanza, è presentata come *cosa* e non si trova su *uno stesso* piano con la lingua effettiva dell'opera: è un gesto raffigurato del personaggio, e non raffigurante.⁴⁰⁸

Bisogna sempre distinguere, dunque, tra una «lingua raffigurata» e una «lingua raffigurante»: solo quest'ultima è davvero “lingua romanzesca” con cui «il prosatore [...] anche del proprio cerca di parlare in lingua altrui (ad esempio, nella lingua non-letteraria del narratore, rappresentante di un determinato gruppo ideologico-sociale) e il proprio modo egli spesso lo misura secondo le scale linguistiche altrui»⁴⁰⁹.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 94.

⁴⁰⁶ E. TESTA, *Introduzione*, in AA.VV., *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Einaudi, Torino, 2005, p. VI. Le citazioni riportate da Testa sono di Dante Isella.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ M. BACHTIN, *Op. cit.*, p. 95.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

L'analisi delle strutture e dei registri linguistici, dunque, può essere utile per «dare il senso della concreta realtà linguistica di un'epoca»⁴¹⁰ e del grado in cui essa entra nell'opera, ma ciò che davvero interessa è l'approccio del romanziere o poeta verso le manifestazioni linguistiche allotrie: la dialogicità, quindi, e la pluridiscorsività sociale della “parola romanzesca”. Il fenomeno è rappresentato da Bachtin con l'esempio della rifrazione:

Se ci immaginiamo l'*intenzione*, cioè la *tendenza verso l'oggetto*, di questa parola sotto forma di un raggio, allora il vivo e irripetibile gioco dei colori e della luce nelle sfaccettature dell'immagine da essa costruita si spiega con la rifrazione del raggio-parola non nell'oggetto stesso [...], ma con la sua rifrazione nel mezzo delle parole, delle valutazioni e degli accenti altrui, attraverso il quale passa il raggio, tendendo verso l'oggetto: l'atmosfera sociale della parola, atmosfera che circonda l'oggetto, fa brillare le sfaccettature della sua immagine.⁴¹¹

Per passare attraverso la parola ideologica altrui, il romanziere non per forza deve assumere le forme linguistiche degli altri strati sociali; egli può anche compiere un processo rifrattivo mantenendosi su un unico registro, variando solo il tono o agendo sulla “cornice” del discorso; si veda questo esempio tratto dalla *Piccola Dorrit* di Dickens, romanzo umoristico, e caratterizzato, dunque, dall'espedito della stilizzazione:

«Come un immenso incendio riempie del suo rombo l'aria per una grande distanza intorno, così la sacra fiamma, sulla quale avevano soffiato i potenti Molluschi, sempre più forte faceva risuonare l'aria del nome di Merdle. Esso era su tutte le labbra e penetrava in tutte le orecchie. Non c'era, non c'era mai stato e mai ci sarebbe stato e mai ci sarebbe più stato un uomo come Merdle. Nessuno, come abbiamo già detto sapeva che cosa egli avesse fatto, ma *tutti sapevano che egli era il più grande uomo che fosse mai vissuto!*»⁴¹²

Bachtin commenta il passo così:

Esordio epico, “omerico” (parodico, ovviamente), nella cui cornice è inserito l'elogio di Merdle da parte della folla (discorso altrui nascosto, fatto in lingua altrui). Vengono poi le parole dell'autore, però al giro di frase, in cui si dice che “tutti sapevano” (messo da noi in corsivo), è dato un carattere oggettivo. Si direbbe che lo stesso autore non nutre dubbi in proposito!⁴¹³

Le parole dell'autore, che si rifrangono su quelle della folla, svelano il loro autentico significato per la cornice parodica in cui sono inserite. La pluridiscorsività, dunque, non coincide necessariamente con una pluralità di registri e di lessico, così come tale pluralità, nel momento in cui appare in poesia, non è immediatamente identificabile con un'istanza pluridiscorsiva. Ciò che conta è la rifrazione ideologico-sociale della parola, che si sviluppa in

⁴¹⁰ E. TESTA, *Introduzione*, cit., p. VI.

⁴¹¹ M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 85.

⁴¹² *Ivi*, pp. 113-114.

⁴¹³ *Ibid.*

massimo grado nell'*ibridismo* più che nel dialogo drammatico – di cui si serve, invece, molta lirica italiana del dopoguerra.

Si deve però riconoscere che proprio a questa dialogicità poetica più o meno superficiale è affidato, nel secondo Novecento, un ruolo fondamentale nel processo di “destrutturazione” dell'io lirico. Riporto a proposito di ciò alcune osservazioni di Enrico Testa che hanno il merito di evidenziare il rapporto intercorrente tra la creazione di personaggi e la tendenza alla pluridiscorsività:

Stabilito che l'istituzione del personaggio in poesia costituisce, per le sue implicazioni polifoniche, un momento importante del distacco della tradizione monologica italiana, è possibile enucleare dalla viaria fenomenologia appena descritta almeno due aspetti:

- se si assume quale parametro essenziale il rapporto intercorrente tra io poetante e personaggio si possono schematicamente isolare almeno quattro funzioni svolte da secondo nei confronti del primo: una sostitutiva e vicaria, per interposta persona o maschera, del soggetto; una antagonistica ad esso, che mira, spesso con movenze teatrali, a declinare il nodo di persecuzione e rimorso; una di stampo più pacatamente dialogico, che punta ad un confronto senza spingere il pedale della contrapposizione drammatica; e una radicalmente centrifuga che, dallo statuto eteronomo e eterologico, muove da domini ignoti e incontrollabili e sfiora e incide il soggetto sottraendogli spesso ogni possibile diritto di replica;

- i punti più visibili (non più alti) dell'orografia dei mutamenti del soggetto dell'enunciazione poetica e della riduzione del suo statuto egemonico e del suo profilo tradizionale sono forse rinvenibili proprio nei casi in cui il discorso lirico si frantuma e cede, nel corpo stesso della testualità, di fronte alla parola di un personaggio che interferisce apertamente con la dizione dell'io poetante; nei casi, cioè, in cui quest'ultima si converte in episodio dialogico (spesso dai tratti paradossali e anticomunicativi) e in luogo di relazione il cui intimo contrasto va di pari passo con effetti di plurivocità.⁴¹⁴

Alla luce di queste considerazioni, nei prossimi paragrafi si andranno ad analizzare i “romanzi in versi” tenendo conto dei rapporti che intercorrono tra la parola ideologica dell'io autoriale e quella dei vari personaggi (o semplicemente delle diverse voci) che agiscono nel testo, con la speranza di poter finalmente fornire una più complessa e generale interpretazione dei dati ricavati fino a questo momento.

⁴¹⁴ E. TESTA, *Antagonisti e trapassati: soggetto e personaggio in poesia*, in ID., *Per interposta persona – lingua e poesia del secondo novecento*, Bulzoni, Roma, 1999, p. 26.

III.1.2. Narratore esterno e parola autoriale: tra pluridiscorsività e stilizzazione umoristica

III.1.2.1. Venendo ai nostri testi, si è già visto come nella *Ragazza Carla* di Pagliarani la pluridiscorsività, da intendersi in senso pienamente bachtiniano, stia alla base della composizione dell'opera: in un unico discorso si fondono – anche per mezzo della focalizzazione variabile – voci, punti di vista, pensieri e sensazioni del narratore, dei personaggi e, più in filigrana (al punto da essere oggetto di discussione) dell'“autore implicito”. Qui, dunque, ad essere applicata è la reale dialogicità della parola sociale e non la pura rappresentazione delle varietà linguistiche – che, in continuità con le simpatie avanguardistiche dell'autore, sono certamente evidenti, come nota Fausto Curi:

A fondamento del testo sta [...] un incessante variare di metri, ritmi, di lingue (italiano, francese, inglese), di linguaggi settoriali, di discorsi prodotti e di discorsi riprodotti, di discorso diretto e di discorso diretto libero, di pezzi lirici e di sequenze narrative.⁴¹⁵

ma che non rappresentano il fine ultimo del testo, il cui *ibridismo* stilistico è, piuttosto, un mezzo per raggiungere un *melting pot* sociale e ideologico.

III.1.2.2. Nella contemporanea *Capitale del nord* di Giancarlo Majorino, invece, la pluridiscorsività tende ad annullarsi a favore di una maggiore e più esplicita distanza del narratore/“autore implicito” nei confronti dei propri personaggi, a loro volta psicologicamente piatti e privi, dunque, dell'autonomia necessaria per rifrangere efficacemente la parola autoriale. Con ciò non si vuole negare a Majorino un ruolo importante nell'introduzione del romanzesco in poesia, ma bisognerà ammettere che questo processo avviene, nella sua prima opera, in un modo per certi aspetti ancora rudimentale, vicino al tipo del romanzo umoristico meno complesso, dove la parola altrui è mantenuta separata da quella del locutore extradiegetico o è spesso sottoposta ad un grado di stilizzazione tale da annullarne la portata ideologica:

55 «com'è comoda al maschio che ritorna
 dall'ozio o dal lavoro
 la vecchia sedia a dondolo del nonno
 propende per questo Mariella
 quando le è sopra una statura d'uomo
 la doppia della sua con tanti sguardi
 come sarebbe dolce nella stiva

⁴¹⁵ F. CURI, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in *Gli stati d'animo del corpo – Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Pendragon, Bologna, 2005, p. 174.

tra scatole di carne e olio d'oliva
 com'è buffa la vita
 oggi per mille lire
 un uomo vende topi
 di stoffa sul sagrato
 un vecchio laureato
 in legge vende burro
 a Lodi Gorla Crema
 65 un socio disgraziato
 ha una cipolla a cena
 rubata sul mercato
 due giovani sul greto
 del fiume vanno a fondo
 com'è dura la vita
 in Italia
 e nel mondo?⁴¹⁶

In quest'ultimo esempio, dove il tono ludico è prodotto dall'introduzioni di versi brevi e filastroccheggianti (al fine di manifestare la distanza del narratore dal punto di vista di Mariella e del marito), è percepibile anche la voce sarcastica ma allo stesso tempo patetica del romanziere, che esce allo scoperto, in maniera ancora più manifesta, in altre sezioni del testo e in particolar modo in sede introduttiva e conclusiva: si tratta, anche in questo caso, di un espediente tipico del romanzo umorista, dove «la parola dell'autore» è «di solito patetica o idillico-sentimentale»⁴¹⁷. Questa propensione al romanzo umorista secondo schemi più vicini ai «predecessori di Dickens», dove «la distanza è più netta» e «l'esagerazione è maggiore»⁴¹⁸, rappresenta però un'arma a doppio taglio: da un lato, infatti, l'autore può svelare al lettore il proprio punto di vista negativo sulla realtà per mezzo della stilizzazione, dall'altro, invece, l'eccessiva e «distante» deformazione delle situazioni romanzesche fa della voce autoriale una «parola autoritaria» – da intendersi, bachtinianamente, come parola «religiosa, politica, morale, la parola del padre, degli adulti, dei maestri, ecc.» che generalmente «non ha, per la coscienza, un'interna forza di convinzione»⁴¹⁹; Majorino, conducendo una aperta critica ai «veri nemici della vita» e contrapponendo loro «i volti anonimi di personaggi alle prese con problemi di soldi, stipendi, carriere, scioperi»⁴²⁰ o i pochi individui cui presta la propria voce (Carlo e Gianni), finisce per proporsi come ingombrante autorità ideologica la cui credibilità può essere messa in discussione dal lettore proprio tramite una rivalutazione di quei caratteri sarcasticamente stilizzati. In altre parole, non si compie pienamente, nell'opera, il processo

⁴¹⁶ *Ibid.*, II, vv. 50-71.

⁴¹⁷ M. BACHTIN, *Op. cit.*, p.108.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 116.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 150.

⁴²⁰ M. CUCCHI, *Introduzione*, in G. MAJORINO, *La capitale del nord*, Edizioni dell'arco, Milano, 1994, p. 2.

romanzesco di creazione di una nuova parola che sia contemporaneamente «autoritaria» e «internamente convincente»⁴²¹.

III.1.2.3. Anche nella *Forma della vita* si percepiscono un atteggiamento stilizzante e una costante presa di distanza dell'autore nei confronti di situazioni e personaggi: il poeta, come si è visto, interviene frequentemente con riflessioni e sentenze dal tono quasi profetico – come quella riportata qui di seguito, dove si noterà l'apostrofe al lettore:

Oh voi che cogliete la differenza
tra l'atto e l'abitudine...
91 Sappiate: sono da bandire tutte le domande
estreme, sull'origine e sull'assoluto,
perché l'inconoscibile non può
essere scandagliato [...].⁴²²

Eppure, a ben vedere, Viviani compie un procedimento più sottile e complesso rispetto a Majorino: al di là dei casi estremi in cui il narratore si allontana o si riconosce manifestamente in un personaggio, non mancano, infatti, momenti pluridiscorsivi in senso propriamente bachtiniano; si veda il seguente passo:

A volte [l'anonimo manager] pensava al suo impiegato Franchini,
metodico, serio, tutti i giorni
la stessa via, lo stesso marciapiede, forse
gli stessi passi: il peso
occulto dell'uniformità e dell'anonimato.
40 Oppure c'è l'altra forma di vita, opposta,
quella della vicina di casa, pittrice,
che ogni giorno ne inventava una per farsi notare.
Gli sembravano due disperati, uguali
nella disperazione e quelle,
45 pur con tante attenuazioni e graduazioni,
le uniche due possibili forme di vita.⁴²³

Qui, come si può notare, il narratore si muove nel confine incerto e variabile tra focalizzazione esterna («a volte pensava...», «Gli sembravano...») e punto di vista interno al personaggio (l'esempio più lampante è: «ne inventava sempre una per farsi notare»); nello stesso enunciato, dunque, si sovrappongono e si confrontano diversi piani discorsivi, destinati poi a sfociare in un distico sentenzioso che, rispetto ad altre chiuse moraleggianti, sembra fondere insieme istanza extradiegetica e parola altrui:

⁴²¹ «La parola altrui qui [nel romanzo] non è più un'informazione, un'indicazione, una regola, un modello, ecc., ma cerca di determinare le base stesse del nostro atteggiamento ideologico e del nostro comportamento e si presenta qui come *parola autoritaria* e come *parola internamente convincente*». M. BACHTIN, *Op. cit.*, p.150.

⁴²² C. VIVIANI, *La forma della vita*, XVIII, vv. 89-94, p. 94.

⁴²³ *Ivi*, XXII, vv. 35-46, p. 113.

48 È che la maledizione è su chi dice
la verità e su chi mente.⁴²⁴

Al di là del fatto che si tratti di “discorso indiretto libero” (come potrebbe suggerire la forma «È che», rasente il registro colloquiale) o meno, la dubbia attribuzione dell’enunciato deriva, qui, proprio dal precedente confronto dialogico tra l’autore e il personaggio.

La pluridiscorsività è realizzata, in altri passi, anche nella sua forma più complessa, quella, cioè, in cui il narratore esterno riporta le idee altrui sfruttandone i contenuti “migliori” al fine di comporre il proprio discorso gnomico-riflessivo⁴²⁵:

Le notizie che arrivano in paese
sono quasi solo televisive
e fanno più impressione se arrivano
da altri piccoli paesi, devastati
42 da terremoti o attraversati
da scoppi di follia individuale
con conseguenti stragi.
Ma fanno ben schermo le parentele,
i viluppi di storie familiari
dove tutto l’affetto e l’emozione si collocano
e non sono più disponibili
per altre sollecitazioni,
50 se pure sconvolgenti e tragiche.

Se qualcuno si sottrae alla catena
delle azioni e al moto e si ferma
a mirare, a contemplare, è insopportabile,
fa scandalo, tutti lo rimproverano, lo costringono
55 a riprendere l’attività...

[...]

Quello stato di perfezione che esclude
la molteplicità – si abbandonano
le molte cose, pensieri, storie di altri,
71 preoccupazioni, mansioni, compiti, e si è
in una sola cosa, nell’unità – prelude
alla condizione dell’eternità, perfezione
di vita eterna: è come saremo.⁴²⁶

⁴²⁴ *Ivi*, vv. 47-48.

⁴²⁵ Si tratta di una caratteristica che Bachtin considerava proprio tipica del romanzo: «quando si ha un influsso profondo e produttivo, non c’è imitazione esteriore o semplice riproduzione, ma un ulteriore sviluppo creativo della parola altrui (più esattamente semialtrui) in un nuovo contesto e in nuove condizioni». M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, cit., p. 155.

⁴²⁶ C. VIVIANI, *La forma della vita*, VIII, vv. 38-74, p. 43.

Per quanto il significato del passo risulti, a tratti, poco limpido, credo che vi si possano intravedere almeno tre livelli discorsivi: la *forma mentis* degli abitanti del “piccolo paese” (prima strofa), il pensiero comune della gente (riportato esternamente dal narratore specialmente nella seconda strofa) e il punto di vista dell’autore che, pur non concordando – come si evince dal resto dell’opera – con il materialismo e la chiusura culturale descritti, cerca comunque di ricavare dalla parola altrui una sintesi del proprio pensiero: se non il puro materialismo, nemmeno la mera contemplazione e la vana chiacchiera sul mondo (le «notizie [...] televisive») avvicinano l’uomo al Creatore. Il disinteresse dei popolani verso ciò che sta al di là dei propri confini culturali e il loro senso concreto della vita si trasformano, nel discorso autoriale, in «abbandono delle molte cose» (tra cui «pensieri, storie di altri...») e abbandono al ritmo del creato, in un’unità in cui riflessione e vita attiva si fondono nella giusta misura dell’eternità.

Come si può evincere da questi esempi, nella *Forma della vita* pluridiscorsività e deformazione umoristica si incontrano in un complesso gioco di equilibri: i casi citati mostrano, in particolare, come il narratore possa condividere parzialmente la visione di uno o più personaggi senza rinunciare, tuttavia, a un certo grado di stilizzazione. Egli, dunque, pur proponendo una soluzione personale, non si esime dal riscontrare nella voce altrui un fondo di concordanza, e non esclude nemmeno un confronto interno all’enunciazione (come avviene, in particolar modo, nel primo esempio). Ciò è possibile anche per una contraddizione che attraversa tutta l’opera e che indebolisce, a ben vedere, il ruolo stesso dell’io autoriale: da un lato, infatti, Viviani si scontra con il materialismo di alcuni personaggi; dall’altro, però, arriva a mettere in discussione persino la validità del (proprio) atto speculativo, soprattutto se si tiene conto della sezione finale dove il discorso si riduce a pura *descriptio* del creato e esaltazione del significante. L’autore, dunque, si troverebbe in contraddizione con se stesso nel compiere un atto riflessivo sulla realtà circostante, poiché la Verità può stare soltanto oltre la parola, oltre il buio che cala nell’ultimo verso. Ad un certo punto, proprio verso la fine di quella che si è individuata, nel capitolo relativo alle macrostrutture, come prima parte dell’opera, si leggono le seguenti parole⁴²⁷:

Ma cosa c’entra – diranno i lettori –
l’esperienza di separazione
con i condomini di via Correnti!
111 Ma per carità!
Invece – accuseranno – non è proprio in queste pagine,
nella distanza della scrittura e della riflessione,

⁴²⁷ Si faccia caso a come il riferimento esplicito al lettore porti con sé un chiaro riferimento a modalità tradizionalmente romanzesche.

che proliferano il pregiudizio e la falsificazione,
l'arroganza, la saccenteria e l'alterazione,
non è forse qui
nell'osservazione del pensatore e dello scrittore,
che si creano i bersagli e l'untore,
119 e viene costituita,
nella demonizzazione di un carattere,
la figura del male e del malfattore?⁴²⁸

La soluzione al problema sembra essere, infine, una totalità schellinghiana dove le contraddizioni si annullano convergendo nel puro atto creativo, e dove la stessa voce dell'autore appare con-fusa con la molteplicità umana e naturale. In questo senso, Viviani non sembra dubitare della possibilità di accogliere nei propri versi la parola altrui, e anche la stilizzazione non arriva mai al punto di soffocare l'autonomia dei personaggi, più psicologicamente complessi, per esempio, di quelli di Majorino.

A tutto ciò contribuiscono anche le scelte linguistiche; come nota Zublena, infatti:

La lingua di Viviani non è mai stata così media e così colloquiale. Non che sia puramente prosastica: ma anche gli artifici tipici della poesia (rime, ripetizioni) si danno come luoghi comuni, mezzi elementari, carichi dell'uso di tutti. Attraverso il brusio feriale della lingua, Viviani cerca la cancellazione dello stile come forma dell'individualità; cerca quindi la voce dell'assoluto anonimato, il coro in cui si sostanzia una sorta di amorevole storia naturale della specie umana.⁴²⁹

III.1.2.4. Qualcosa di simile accade anche nella *Ballata di Rudi*, dove paiono riorganizzarsi, in un unico testo, le diverse istanze che sorreggono le opere di Majorino e Viviani e la *Ragazza Carla*: una molteplicità di personaggi e di "quadri" finalizzati a descrivere una determinata dimensione storica e socio-economica da un lato, e, dall'altro, una progressione narrativa, da individuare nelle trasformazioni socio-culturali degli ultimi decenni del Novecento. In questo caso l'inglobamento della parola altrui in quella del locutore extradiegetico è piuttosto evidente, al punto che Fausto Curi ha potuto affermare che «chi racconta è un narratore che si giova delle stesse scelte lessicali e tonali che compiono i personaggi quando assumono la parola»⁴³⁰: di qui anche la difficoltà di comprendere la reale identità del locutore extradiegetico, che, quando non lascia ai personaggi il privilegio della parola, sembra talvolta confondersi con essi, cambiare faccia ad ogni quadro, essere persino partecipe della situazione descritta. «La *Ballata* – conclude Curi – non è tanto un racconto dialogato quanto un dialogo

⁴²⁸ C. VIVIANI, *La forma della vita*, vv. 108-121, p. 155.

⁴²⁹ P. ZUBLENA in AA.VV., *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, a cura di G. Alfano... [et al.], Sossella, Roma, 2005, p. 70.

⁴³⁰ F. CURI, *op. cit.*, p. 178.

gli anni Cinquanta e l'ultimo decennio del secolo. A tutto ciò si aggiunga l'impossibilità di definire la parola stessa del narratore, spesso confusa, come si è detto, con la voce di tutti gli altri locutori. Pagliarani, dunque, pur percorrendo strade diverse, ha saputo proporre nella *Ballata* un grado di pluridiscorsività e di ambiguità diegetica pari, se non persino superiore, a quella della *Ragazza Carla*.

III.1.3. Narratore omodiegetico e “correlativo narrativo”

Oltre ai casi, appena discussi, dove il narratore è “esterno”, a presentare implicazioni interessanti circa la pluridiscorsività romanzesca sono anche i testi in cui la diegesi è compiuta da un personaggio. Si considerino, per il momento, le tre principali opere a narrazione autodiegetica: *La camera da letto*, *Il conoscente*, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*.

III.1.3.1. Si è già visto come, nel romanzo di Bertolucci, le voci narranti siano sostanzialmente due – quella del narratore annalista e quella del protagonista «A» - ridicibili però, sul piano stilistico, ad emanazioni di un'unica voce. Eppure, a ben vedere, proprio su questo sfondo enunciativo omogeneo è possibile avvertire una molteplicità discorsiva in cui si rifrange, in maniera più o meno esplicita, la parola del narratore. Si consideri il seguente esempio, tratto dal capitolo XXIX, l'ultimo del primo libro: «A.», febbricitante, è costretto ad accogliere in casa l'Ing. V., personaggio ingombrante che è venuto misteriosamente a fargli visita; ecco come si interroga, allora, sul conto del suo visitatore (il corsivo è mio):

[...] Inviato da chi?
Un uomo così liberale in una missione
238 fra giudiziaria e poliziesca? L'idea
lo turba e lo diverte, *ma* scocca già
l'ora *improrogabile* del commiato.
L'ing. V. *dovrà trovarsi* sulla strada maestra
all'arrivo del tram in corsa
verso la collina che i vetri
244 del tinello rivelano
azzurra, ravvicinata,
poi che l'intruso s'allontana, dissolto come una nuvola gonfia.⁴³⁴

Nel passo citato si può notare come il narratore si muova nel confine incerto e variabile tra punto di vista (e parola) dei due personaggi e la propria prospettiva extradiegetica: le

⁴³⁴ A. BERTOLUCCI, *La camera da letto*, XIX, vv. 236-246, p. 684.

domande riportate in stile diretto all'inizio della citazione, infatti, appartengono senza ombra di dubbio ad «A.», mentre è più ambiguo il periodo che segue, dove, dalla focalizzazione esterna del narratore («l'idea lo turba e lo diverte») si passa gradualmente alla mescolanza dei diversi punti di vista, senza che si possa mai giungere ad una attribuzione inconfutabile della dizione⁴³⁵. Analogamente, nell'ultimo periodo, all'interno del discorso dell' "annalista" si introduce, per mezzo della focalizzazione, il punto di vista del protagonista, alla cui fantasia è affidata verosimilmente anche la descrizione della partenza dell' «intruso».

Se qui la pluridiscorsività è attivata per mezzo di una variazione continua della focalizzazione dai toni abbastanza neutri, in altri passi le scelte narrative si avvicinano di più a quelle tipiche del romanzo umorista: si veda, per esempio, la seguente descrizione dell'Ing. V., dove si fondono, per il tramite della stilizzazione (non, però, eccessivamente marcata) la voce retorica dell'opinione comune, quella demistificante del locutore e quella dell'Ingegnere, che sembra quasi giustificare la propria non conformità alle aspettative della gente:

Non è,
questi che gli sta dinanzi, il brillante laureato
228 della dotta Bologna – accomodatosi poi
a lavori di geometria per tante e tante e tante
ragioni, non ultima l'impossibilità di abbandonare
Parma amatissima e purtroppo di lui non bisognosa
nel suo *status* agricolo – ma
il suo giudice avvolgente, insidioso,
234 non ancora giunto alla richiesta ultima,
certo già informato sul suo essere
come nessuno?⁴³⁶

Ancora una volta la voce del narratore annalista porta in sé, per mezzo del discorso indiretto libero, i dubbi e le impressioni di «A.», ma anche, più velatamente, la voce dell'Ing. V., se si vuole interpretare come una giustificazione rivolta alle aspettative popolari (che lo vorrebbero ben più che geometra) quel «tante e tante e tante ragioni» – anche in questo caso, tuttavia, può trattarsi di una sorta di demistificazione irrisoria attribuibile ad «A». Altre volte il narratore extradiegetico sembra stilizzare anche gli atteggiamenti dell'io narrato, come è in questo caso:

Può essere
una consolazione il ricorrere, mentre il visitatore
s'avventura nel campo della politica [...]

⁴³⁵ Le parole segnalate in corsivo, infatti, possono esprimere sia la prospettiva "ironica" del narratore, sia quella più sinceramente dispiaciuta dell'Ing. V (che deve lasciare, a malincuore, il suo interlocutore), sia, infine, quella più altalenante di «A», in bilico tra il turbamento (dal quale l'affermazione riceve una sfumatura sarcastica) e il divertimento (per cui la congiunzione avversativa «ma» potrebbe anche nascondere un leggero dispiacere).

⁴³⁶ *Ibid.*, vv. 226-236.

225 sì, il ricorso, *naturalmente*, a Dostoevskij, se non a Kafka, appena conosciuto da A.⁴³⁷

dove il *naturalmente* sembra mettere in evidenza una sorta di vizio intellettualistico del protagonista. Nella *Camera da letto*, dunque, l'istanza terapeutica è attivata per mezzo di una ricomposizione stilistica della molteplicità scaturita dalla scissione non solo dell'io narrante, ma anche dell'io narrato, il cui punto di vista è costretto a confrontarsi tanto con la conoscenza a posteriori dell' "annalista" quanto con la parola socio-ideologica del mondo che lo circonda.

III.1.3.2. Nel *Conoscente* di Umberto Fiori, invece, la pluridiscorsività è raggiunta in maniera più netta e dialogizzata: da un lato sta il protagonista con tutte le sue impressioni "interne", dall'altro vi è il *conoscente*, impenetrabile, sarcastico, misterioso, il cui punto di vista può essere espresso solo dalle enunciazioni dirette (questa, come si è già detto, è una conseguenza della fedeltà alla focalizzazione interna). Il narratore extradiegetico, tuttavia, pur mantenendo sempre la prospettiva inerente al se stesso narrato, non si esime di tanto in tanto dal mostrare stilisticamente le ipocrisie e/o le ingenuità di entrambi i personaggi: per quanto riguarda il *conoscente* lo fa per mezzo della stilizzazione parodica, sempre in bilico tra elaborazione a posteriori del narratore (che sa ma che nasconde le informazioni) e sensazioni immediate del protagonista:

7

[...] Mi giro
e vedo questo passeggero
che si penzola tutto sorridente
verso di me. Un signore abbronzato,
6 giacca, cravatta,
faccia piatta, occhi duri, che neppure
quel gran sorriso
riusciva a far brillare.

11 Io non sarei rimasto più sorpreso
se una garuglia del Duomo
fosse scesa, e mi avesse salutato

8

Giù baci, abbracci, pacche, strette di mano.
Poi, come se quest'occasione

⁴³⁷ *Ivi*, vv. 220-226 p. 684.

4 la aspettasse da sempre,
 col tono di un bambino che ripete
 la sua lezione,
 mi grida in faccia chi sono,
 che cos'ho fatto, detto, pensato (cose
 che neanch'io mi ricordo). Ride,
 mi prende sottobraccio; ogni due frasi
 mi palpeggia, si accosta, mi punta un dito
 11 contro le costole: vuole
 che non mi perda mezza parola.⁴³⁸

Mentre, per quanto concerne «Umberto Fiori», a tratti il narratore sembra volerne evidenziare l'ingenuità, come se l'incontro con il *conoscente* fosse, in fin dei conti, l'inizio di un percorso coscienziale ricostruito in un momento successivo dall'io narrante:

 «Era già troppo tardi»
 mi giustifico. «Ero
 fuori da tutti i giri. E poi volevo
 31 fare qualcosa di buono
 in un modo o nell'altro,
 rendermi utile... »

Lui mi guarda negli occhi: «Non è vero».

Un attimo, e scoppiamo a ridere insieme.

36 Presto, però, mi sono accorto
 che rideva da solo.⁴³⁹

Questo, come altri casi, dimostrano che nell'apparente scontro dialogico tra *conoscente* e protagonista si nasconde una complessa istanza pluridiscorsiva, se non altro per il fatto che pur percorrendo, nell'organizzazione testuale, binari nettamente separati, le "parole" dei due personaggi (più o meno celatamente discusse dal narratore) rivelano l'esistenza di un dialogo destinato a ricomporsi nel percorso coscienziale del protagonista.

III.1.3.3. Nel romanzo di Targhetta, invece, la scissione tra la parola dell'io narrante e quella dell'io narrato è attenuata considerevolmente dalle tecniche compositive già discusse ai capitoli II.2 e II.3. Qui la stilizzazione dei personaggi e lo svelamento della loro autentica natura sono affidati spesso e volentieri alla voce limpida e sentenziosa del protagonista:

[...] lui che resta
 in piedi su sfondi a diplomi
 insistendo che tu ti sieda, e subito

⁴³⁸ U. FIORI, *Il conoscente*, 7; 8; vv. 2-12; 1-12, p. 266.

⁴³⁹ *Ivi*, 9, vv. 28-37, p. 268.

25 ti chiede perché non sei entrato
 saltando la fila di scocciatrici,
 «tutti quei problemi su come
 accedere a un archivio, sul carattere
 delle note a piè di pagina
 sulle correlatrici», sicché gli fa
 piacere vedere la faccia di «uno che sa
 come fare il suo mestiere», il che
 32 ti dovrebbe in qualche modo lusingare,
 se non fosse che a te, come allievo,
 ha preferito Gloria
 una veronese, una verace.⁴⁴⁰

Il passo è riferito al professor Pacchioni, la cui stilizzazione si manifesta nel contrasto tra il comportamento sempre gentile e apparentemente disponibile del docente e i suoi reali intenti. Le affermazioni del professore, riportate con oscillazione tra discorso indiretto, diretto, e indiretto libero, sono demistificate dalla sentenza finale (isolata anche metricamente) della voce narrante. Tuttavia, tenendo conto del minimo lasso di tempo lasciato percepire al lettore e dell'espedito "oggettivante" del *ti* riflessivo, vi sono numerosi momenti in cui è percepibile una presa di distanza ironica da parte dell'io narrante nei confronti del se stesso personaggio. Poco prima della presentazione del professor Pacchioni, per esempio, si legge:

18 Però al giovedì ti svegli spavaldo
 e al colloquio con Pacchioni ci vai,
 stavolta, con la felpa antagonista
 e in tasca candelotti [...] ⁴⁴¹

dove è abbastanza evidente, da parte del narratore, un atteggiamento quasi stigmatizzante nei confronti della propria spavalderia, dipinta con tratti quasi fumettistici. Il più delle volte questa scissione tra azioni del personaggio e riflessione del narratore avviene nel segno di una presa di coscienza, a sua volta apparentemente in trasformazione capitolo dopo capitolo. Ecco un ultimo esempio in cui, analogamente al caso precedente, chi scrive sembra velatamente irridere le proprie stesse azioni

221 Al che la siciliana fa una faccia
 strana, Gloria ride con strepiti assurdi
 e Patrizia si scola un quinto rosso dei colli:
 ma vaffanculo queste cene orrende,
 barcolli, in cui ti siedi al tavolo giusto
 ma rovini tutto con frasi da idiota,
 e tanto per cambiare finisci sbronzo
 in un pub pieno di inglesi cattivi,

⁴⁴⁰ F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, VI, vv. 21-35, p. 34.

⁴⁴¹ *Ivi*, vv. 16-19, p. 33.

con Sandro che ti presenta due amiche
 native della bassa bergamasca
 che parlano con la bocca che rimbalza
 di chewing gum, e anche stasera,
 ti dici, non si imbrocca per nulla,
 ci escludiamo da tutto:
 231 all'arrivo di Los,
 allora, andiamo a urlare le nostre
 ingiurie coi congiuntivi a posto sopra
 i ponti sugli argini [...] .⁴⁴²

III.1.3.4. Le prime due opere analizzate in questo paragrafo, al di là delle specifiche modalità compositive, condividono una comune caratteristica che eccede la teoria bachtiniana della parola romanzesca. Proprio in riferimento alla pluridiscorsività affidata ad un personaggio-narratore, infatti, Bachtin afferma:

L'autore attua se stesso e il proprio punto di vista non soltanto sul narratore, sul suo discorso e sulla sua lingua (che in vario grado sono oggettivate, mostrate), ma anche sull'oggetto del racconto, punto di vista che è diverso da quello del narratore. Al di là del racconto del narratore, leggiamo un secondo racconto: quello dell'autore sulle stesse cose raccontate dal narratore e, inoltre, sul narratore stesso. Ogni momento del racconto è da noi distintamente sentito su due piani: sul piano del narratore, nel suo orizzonte oggettuale-semantico ed espressivo, e sul piano dell'autore, che in modo rifratto parla mediante questo racconto e attraverso di esso. [...] Non sentire questo secondo piano intenzionale-accentuale d'autore significa non capire l'opera.⁴⁴³

Ora, col rischio di dover ammettere una non totale comprensione, nelle opere di Bertolucci e Fiori questa distinzione di piani tra parola del narratore extradiegetico (sopra il quale, cioè, non esiste alcuna altra voce) e parola autoriale è quasi impercettibile, se non inesistente, il che sembra tradire la natura lirica di questi testi. È riconoscibile soltanto nel momento in cui il poeta esplicita il carattere finzionale del proprio romanzo: Umberto Fiori lo fa in sede introduttiva all'edizione delle poesie, affermando:

Dal momento che il personaggio che dice io si chiama – come e più di me – “Umberto Fiori”, è forse il caso di precisare che gli elementi apparentemente autobiografici contenuti in questo racconto in versi sono frutto di immaginazione o, comunque, di liberissima rielaborazione⁴⁴⁴

mentre, per quanto riguarda Bertolucci, per accorgersene bisognerà ricorrere ad altri interventi del poeta (come il già citato *All'improvviso ricordando*, dove afferma che le vicende sono

⁴⁴² *Ivi*, X, vv. 217-234, pp. 65-66.

⁴⁴³ M. BACHTIN, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁴⁴ U. FIORI, *Nota ai testi*, p.1.

«inventate a partire da cose vere; però inventate, inventatissime»⁴⁴⁵) o a indizi che emergono più o meno vistosamente all'interno del romanzo⁴⁴⁶. Ciò che accomuna le due opere di Fiori e Bertolucci è il fatto che, pur presentando tutte le caratteristiche della narrazione autobiografica (coincidenza di voce narrante e protagonista *in primis*) si aggirano in realtà in una zona «di collocazione incerta», in uno spazio «non delimitato dell'interfaccia tra fiction e non fiction»⁴⁴⁷. Ne deriva una complessa situazione non ben riconducibile alla catalogazione tradizionale dei generi e collocabile nella più recente categoria di *autofiction*.

Per comprendere i motivi di tale espediente, credo che si debba tener conto della più stereotipata – ma anche più diffusa – opposizione tra lirica e romanzo formalizzata dalla critica novecentesca e formulabile nei termini di «una contrapposizione tra enunciazione finzionale-mimetica (non reale) ed una enunciazione non-finzionale/lirica (reale)»⁴⁴⁸. Dunque, tutto ciò che nella poesia può apparire falso, secondo quest'idea, sarebbe una trasposizione metaforica della condizione emotiva dell'io – come se, mentre il romanzo rappresenta verosimilmente la realtà per distaccarsene, la lirica, distanziandosi semanticamente e stilisticamente dalla “prosa del mondo”, mantenesse come termine ultimo la reale condizione dell'autore. Nel caso di questi due romanzi, allora, sembrerebbe che l'autore abbia voluto metaforizzare la propria biografia (o parte di essa) travestendola da *fiction* e inserendola, così, in un contesto ambiguo tra realtà (emotiva) e finzione (narrativa). È vero che anche nelle biografie presentate come più veritiere non mancano elementi finzionali, ma in questi casi la deformazione, finalizzata spesso a rendere più interessante l'opera, è dissimulata o nascosta dall'autore, perché la vera intenzione è quella di far credere al lettore che le cose siano davvero come vengono raccontate. Nei “romanzi in versi” di Bertolucci e Fiori, invece, l'intenzione è del tutto opposta: essi manifestano la finzione della vicenda narrata per ritagliare, più o meno direttamente, un ampio spazio all'espressione del soggetto biografico. È come se oggettivassero, in quello che potremmo chiamare un “correlativo narrativo”, la propria vita, o parte di essa, per esprimere, in un processo finzionale, qualcosa che li riguarda strettamente. Nel caso della *Camera da letto*, ad esempio, si è già visto come questo tipo di procedimento sia compiuto a fini prettamente terapeutici: il «racconto autofinzionale» infatti, deve essere inteso «secondo l'idea, non soltanto di matrice psicanalitica, che l'immaginazione possa rovesciarsi in contenuto di verità e che l'unico modo per illuminare la realtà sia

⁴⁴⁵ A. BERTOLUCCI, P. LAGAZZI, *All'improvviso ricordando – conversazioni*, Guanda, Milano, 199, p. 36.

⁴⁴⁶ Per esempio, conoscendo la biografia del poeta, ci si renderà conto che alcune date sono volutamente alterate, *in primis* l'anno di nascita, indicato, nel romanzo, come 1912.

⁴⁴⁷ G. MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Padova nell' a.a. 2013-2014, p. 134.

⁴⁴⁸ R. DE ROOY R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997, p. 46.

reinventarla collocandola sotto una luce artificiale»⁴⁴⁹; per il *Conoscente*, invece, le finalità di tale procedimento sono più difficili da desumere, soprattutto per l'incompletezza dell'opera; e tuttavia, assemblando anche gli elementi già discussi, è possibile ipotizzare che tutta la narrazione alluda ad un percorso coscienziale intrapreso dall'autore e oggettivato in un racconto in cui, senza esplicite anticipazioni, possa essere rivissuto passo per passo dal lettore, che apprezzerà forse anche la sensazione di *suspense* e mistero che ne deriva. Il motivo per cui Bertolucci e Fiori scelgono di trasporre la propria biografia in finzione romanzesca dovrà essere approfondito più avanti, poiché, evidentemente, coinvolge anche la percezione che questi autori hanno dei generi letterari e/o le possibilità espressive ad essi attribuite in una determinata epoca dall'ambiente della critica e dal pubblico dei lettori. La domanda che ci si pone, ovvero, è: che tipo di espressione ricerca l'io autoriale in un "romanzo in versi" che non possa – secondo le sue idee o secondo i paradigmi letterari più diffusi – trovare accoglienza nella poesia o nel romanzo del suo tempo?

Nell'opera di Targhetta la scissione tra il piano del narratore extradiegetico e quello dell'autore è percepibile *in absentia*, nel senso che proprio la creazione di un personaggio-narratore autonomo, assieme a tutte le tecniche narrative già analizzate, contribuisce a relativizzare il punto di vista, estremamente sbilanciato in senso negativo, del protagonista-narratore. Allo stesso tempo, e proprio per questi motivi, non è possibile dire se qui sia applicato il medesimo procedimento di trasposizione dell'autobiografia in romanzo; in un'intervista rilasciata recentemente, Francesco Targhetta afferma:

Nel protagonista c'è molto di mio, dal singolo aneddoto al carattere, assieme sdegnato e rinunciatario, incazzoso e scazzato, pieno di dubbi paralizzanti.[...] «Una volta il rimorso mi seguiva, ora mi precede», scriveva Flaiano. Ecco, potrebbe essere il tragicomico motto che mi unisce al protagonista. Nella seconda parte del libro, invece, la distanza tra me e lui aumenta, soprattutto nel finale. La descrizione del suo dolore, diventato per solitudine visionario e assieme fisico, è una sorta di esorcismo perché non accada davvero. Per il resto, ho preso spunto da qualche amico per quasi tutti i personaggi.⁴⁵⁰

Questo ispirarsi alla realtà circostante e alla propria personale esperienza entra, dunque – in misura non ben definita – nella storia e nella costruzione dei personaggi, ma ogni supposizione in questo senso deve appoggiarsi a dichiarazioni esterne o a una conoscenza diretta della vita dell'autore, poiché nell'opera non vi sono riferimenti chiari per poter parlare di una autofinzione romanzesca: non viene detto mai, per esempio, il nome del personaggio,

⁴⁴⁹ G. MORBIATO, *op. cit.*, p. 137.

⁴⁵⁰ F. TARGHETTA, <http://www.isbnedizioni.it/articolo/41>. Ultima consultazione 9 febbraio 2015.

non vi sono dichiarazioni specifiche in merito a tale procedimento e non esistono elementi interni al testo per identificare il narratore extradiegetico con l'autore implicito, cosa che avviene invece nel romanzo di Bertolucci attraverso una serie di espedienti testuali – quali la coincidenza, per quanto parziale, tra il nome dell'autore e il nome del protagonista (che è, come nota Morbiato, «assai più vincolante della persona grammaticale»⁴⁵¹) o i diversi *media* poetici che rimandano più o meno implicitamente alla rappresentazione di una «self-biography artistica»⁴⁵², in primis il Wordsworth di *The Prelude* o il Proust della *Recherche*. Tuttavia, al momento della pubblicazione, l'opera è stata subito accolta come una denuncia rivolta a certo ambiente universitario, quasi a contraddire quanto detto fin qui. Il fatto è che proprio la mancanza di informazioni non delegittima nemmeno la possibilità di intendere il romanzo in senso opposto, ovvero come un racconto estremamente autobiografico: la quotidianità di molte situazioni, il tono confidenziale e vissuto con cui vengono descritti i quartieri padovani, l'impressione di istantaneità narrativa e soprattutto il ricorso alla forma versale (che anche nel Targhetta lirico «accompagna alla denuncia la rappresentazione, o meglio denuncia rappresentando»⁴⁵³) possono far credere, soprattutto ad una prima lettura, che la lontananza tra poeta e voce narrante sia minore di quella che l'autore stesso vorrebbe far credere. In questo modo, dunque, possono riattivarsi quelle istanze poetico-autoriali incontrate già nelle *autofiction* di Bertolucci e Fiori, con la specificazione, però, che in *Perciò veniamo bene nelle fotografie* si esprimono in modo più complesso e sfumato, per non dire persino alterato da una sorta di *misunderstanding* tra intenzioni profonde di Targhetta e ricezione dell'opera da parte del pubblico.

III.1.3.5. Narratore omodiegetico, anche se non protagonista del racconto, è Edoardo Albinati in *La comunione dei beni*. Qui, in particolare, non sembra esservi alcuna trasposizione finzionale della biografia propria e del padre, se non per le alterazioni contenutistiche determinate dal linguaggio e, più spesso, dalla tecnica della “difficoltà” poetica; e tuttavia, pur andando ad intaccare alcune strutture logico-sintattiche e a rendere oscuro, non di rado, il senso del dettato, questi espedienti non proiettano certo su un piano d'invenzione romanzesca gli eventi e le riflessioni che ne derivano. Nel romanzo di Albinati, insomma, la fedeltà alla prassi lirica è maggiore rispetto ad altri “romanzi in versi”, poiché la metaforizzazione della realtà avviene internamente al componimento e non nel progetto intero dell'opera. Volendo individuare anche in questo caso un ricorso al “correlativo narrativo”, si potrà dire che qui lo

⁴⁵¹ G. MORBIATO, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁵² *Ivi*, p. 136.

⁴⁵³ P. MACCARI, *postfazione* a F. TARGHETTA, *Le cose sono due*, Valigie rosse, Livorno, 2014.

spazio ricercato dall'io poetico è oggettivato in una storia che, per quanto non fittizia e ad esso strettamente legata, non lo coinvolge in prima persona come protagonista e lo costringe ad un continuo confronto-scontro; si tratta, appunto, della storia del padre, da cui l'autore ricava alcuni brevi istanti narrativi finalizzati ad un'espansione riflessivo-ragionativa e parenetica. Questo, non a caso, il finale dell'opera, che rivolgendosi direttamente al lettore mette a nudo anche la coincidenza tra narratore e autore implicito, con tutte le implicazioni che ciò può avere sulla sovrapposizione tra romanzo e lirica:

L'amore si ritrovava al termine di giornate
in cui non si era fatto altro che dargli la caccia
335 per ucciderlo. Mi sono rivolto a voi con speranza.
Io so che chiunque si avvicinasse, camminando o
strisciando o volando o sobbalzando, veniva accolto.⁴⁵⁴

Il discorso, nell'opera di Albinati, scaturisce sempre da un confronto con la vicenda paterna, dalla quale, generalmente, l'autore ricava un senso di contrarietà: la parola poetica, qui, giunge all'oggetto (gli affetti famigliari) riflettendosi, più che rifrangendosi, sulla parola altrui. Se infatti non mancano momenti di condivisione affettiva tra padre e figlio:

Il weekend, in campagna, pioveva tutto il giorno.
Ma chi si annoiava? Chi era triste o allegro?
74 Non c'era giorno che tu non imparassi qualche nuova usanza
diffusa nel mondo parallelo in cui ci apprestavamo a
andare a vivere per sempre.⁴⁵⁵

questi momenti sono spesso segnati da una sensazione di perdita, notificata talvolta da un fatto esterno alla vicenda famigliare:

[...] Oggi non esiste più
se l'è comprato un industriale per farci un garage
78 del tutto automatizzato, dove le macchine entrano col muso
all'insù, pieno di spocchia.⁴⁵⁶

o, più spesso, espressa dagli atteggiamenti dal padre in seguito al divorzio. Si veda, per esempio, come nella seguente sequenza, dopo aver accennato alla separazione dei genitori e all'incapacità, per il padre, di farsene una ragione, e immaginando che a parlare sia proprio quest'ultimo, Albinati inserisca una affermazione riferibile, non senza ambiguità semantico-enunciativa, a qualcosa di perduto, rimpianto e forse ritrovato (il corsivo è mio):

⁴⁵⁴ E. ALBINATI, *La comunione dei beni, Con la fiaba del calzolaio*, vv. 333-337, p. 114.

⁴⁵⁵ *Ivi*, *Soffiava un vento terribile, aerei*, vv. 72-76, pp. 80-81.

⁴⁵⁶ *Ivi*, vv. 76-79, p. 81.

32 Gli eroi sono alla ricerca di una consolazione, di una
 carezza di Carlyle. Speriamo che quando torneranno ci sarà
 di nuovo la luce, si riuscirà ad eliminare quel difetto
 per cui quando piove salta tutto l'impianto e si resta
 con le candele, in mano, illuminando la notte con un corteo
 di anime spaventate che si cercano. Sono qui, tra voi, anch'io
 vi cerco brancolando, con le occhiaie piene d'ombra
 dirai dalla stanza accanto, presto, venite qui
 prima che il tuono vi sorprenda. Sarò io domani mattina
 a pettinarvi, e vi racconterò dell'occhio dolce e spento
 39 con cui i Lotofagi guardavano i compagni ansiosi di tornare
 a casa. *Dove sono avvenuti tali cambiamenti
 da tramutare in spettri le persone in carne e ossa
 mancate troppo a lungo, che la gente preferisce pregare
 e rimpiangere piuttosto che ritrovarsele tra i piedi.*⁴⁵⁷

Gli esempi visti fin qui mostrano un dialogo e un contrasto velato e complesso, in cui si può intravedere un profondo sentimento d'amore filiale ferito improvvisamente dopo la rottura degli affetti famigliari e in via di ricomposizione quando ormai è troppo tardi (il padre, infatti, è affetto da una malattia «tanto sicura dei suoi mezzi /da comprendere la sua stessa cura»⁴⁵⁸). È questa ricerca incessante di un affetto perduto e mancato troppo a lungo a spingere il poeta a scrivere, pur non trovando sempre il riscontro auspicato:

TI SCRIVERÒ PIÙ LETTERE di quante tu
 ne riesca a leggere stando sdraiato tutto il pomeriggio
 misurandoti la febbre per sapere se è giunto il momento
 di alzarsi e andare a rompere la sottile crosta di ghiaccio
 sul sentiero che nessuno percorre da due giorni
 e ne approfitterò per dirti che il mio cuore è gonfio
 di amore inutilizzato.
 36 Andrai a controllare il sesso
 e le teste pesanti dei cuccioli
 che non si reggono ancora sulle zampe
 ma non potrai decidere quali dare via
 finché non avrai letto questo fino all'ultima riga
 con la speranza che tu scopra i nomi poetici o buffi da dare
 alle loro imperfezioni, Stellabianca, Ippo(potamo), badando
 a non affezionarti troppo. I piccoli hanno pianto
 tutta la notte dietro i barattoli d'olio
 per motori a due tempi che non vengono avviati
 da tempo memorabile, una notte più fredda
 del solito, al termine della quale sono venuti a prenderli.
 I bambini smisero di colpo di fare l'aerosol
 e protestarono con gli occhi pieni di lacrime.
 50 Non c'era niente da fare. Gli rimettesti
 la mascherina di plastica sul muso bagnato.
 Nella lettera lo descrivo con abbondanza

⁴⁵⁷ *Ivi*, vv. 29-43, p. 79.

⁴⁵⁸ *Ivi*, *Ti scriverò più lettere*, vv. 1-28, pp. 76-77.

di particolari, che però non provocano in te
alcun rimorso. Anzi, vedo che sorridi
e ti godi la storia, persino dove tratto
della pena che mi causa la tua distanza.⁴⁵⁹

Ho riportato il passo per intero perché anche nell'aneddoto dei cuccioli è possibile individuare, a livello enunciativo, il contrasto padre-figlio che la parola dell'autore porta sempre dentro di sé: si noti come, per esempio, la frase «badando bene a non affezionarti troppo» sia impregnata di un senso di rancore per la tendenza del genitore a non dimostrare il proprio affetto; si veda poi come questa sensazione venga amplificata per mezzo di una stilizzazione lessicale dal tono vagamente sarcastico, per cui i cuccioli di cane diventano «i piccoli» mentre il viso dei bambini è «un muso bagnato».

Albinati, in ultima analisi, introduce nell'enunciato alcune deformazioni semantiche e enunciative che, pur essendo collocate nella prospettiva paterna per mezzo della focalizzazione, tradiscono in realtà l'oggettivazione dei sentimenti autoriali. Nella *Comunione dei beni*, dunque, la figura e la vicenda paterne sono il termine ultimo del lungo monologo di un figlio pieno di «amore inutilizzato»: tutta l'opera è una lunga apostrofe che, in quanto tale, «ferma il tempo empirico, narrativo e crea un tempo discorsivo, il tempo anti-narrativo della scrittura»⁴⁶⁰. Il polo narrativo è costituito dalla vicenda del genitore (e in parte dei figli); l'istanza riflessiva, vero nucleo dell'opera, è incarnata dalla voce del poeta, che opera in un continuo processo di destrutturazione diegetica e ricomposizione ragionativa. L'intento di questa “biografia funzionale al soggetto lirico” e la volontà di scoprire, per contrasto, una dimensione affettiva solida e duratura, possono essere riassunti perfettamente da questi versi:

LE COSE CHE DURANO MOLTO hanno bisogno delle cose
2 che durano poco.⁴⁶¹

III.3.6. Facendo riferimento alla biografia di Ottieri, anche per la *Corda corta* si potrebbe parlare di *autofiction*, prendendo avvio, il romanzo, dal un reale soggiorno dell'autore alla clinica *Le Betulle*.⁴⁶² Qui, tuttavia, il lettore non potrebbe mai sospettare un simile livello di

⁴⁵⁹ *Ivi*, *Ti scriverò più lettere*, vv. 1-56, p. 76-77.

⁴⁶⁰ A. MARCHESE in R. DE ROOY, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁶¹ E. ALBINATI, *La comunione dei beni, Le cose che durano molto*, vv. 1-2, p. 25.

⁴⁶² Più in generale, per l'importanza della biografia nella produzione letteraria di Ottieri: «L'autobiografia, non solo attraverso i diari, è evidente quando si constata che dai ricordi giovanili derivano *Le memorie dell'incoscienza*, dall'esperienza di Pozzuoli *Donnarumma all'assalto*, dal soggiorno a San Rossore *L'infermiera di Pisa*, dal ricovero nella Klinik am Zürichberg *Il campo di concentrazione*, dalla stagione mondana *I Divini mondani*, dai mesi trascorsi alle Betulle *La corda corta*, dagli “arresti domiciliari” *Le guardie del corpo*, dalla clausura di Via San Primo *Il Poema osceno*, dal ricovero all'ospedale di Losanna *Cery*, dalla terapia seguita a

lettura, sia per la mancanza di chiari riferimenti nel testo, sia per l'affidamento della narrazione ad una voce certamente altra rispetto a quello dell'io autoriale – cosa opinabile, per esempio, nel “romanzo in versi” di Targhetta.⁴⁶³

Soffermandoci alle informazioni testuali, in quest'opera la parola romanzesca si rifrange non solo sul protagonista e sugli altri personaggi che intervengono nella storia (in particolar modo medici, infermieri, malati) ma anche, implicitamente, sulla figura del narratore, che si è già visto essere, per alcuni aspetti, inattendibile e parziale. Per comprendere la posizione reale dell'autore rispetto al testo, bisognerà tenere conto anche dell'escursione stilistico-lessicale che lo caratterizza; come ha osservato Cesare De Michelis, le ragioni che hanno spinto Ottieri a comporre il “romanzo in versi” nascono:

dal desiderio, espressionistico si direbbe, di agire direttamente sul linguaggio per stravolgerne il dettato comune, per ottenere effetti inattesi, eccezionalmente ironici magari attingendo senza inibizioni alla tradizione alta, o facendo il verso al parlare nobile e solenne, o ancora giocando con smalzata invenzione su rime e assonanze, che si infittiscono oltre ogni attesa, su inversioni ed elisioni.⁴⁶⁴

Questo continuo gioco parodico sulla lingua e sulla poesia, fatto di repentini passaggi di stile, di lessico specialistico iniettato su uno sfondo aulico e oracolare, ha come fine ultimo un doppio livello sarcastico-parodico: da un lato il «sermone in tre tempi» rivolto a Pietro dal narratore femminile che «teneramente l'insegue, ma anche con forza lo irride»⁴⁶⁵; dall'altro un «ghigno feroce» che fa eco «ad ogni ottimismo verbale» (compreso, dunque, quello del locutore extradiegetico) e che «ride del bene e del male, del vizio e del riscatto, perché la disperazione è davvero “senza speranza”»⁴⁶⁶.

Anche nel romanzo di Ottieri, dunque, è possibile riscontrare un discorso “morale” e a trecentosessanta gradi sulla realtà o su un particolare aspetto di essa: in questo caso è la nevrosi oggetto principale della riflessione, raccontata sia dal punto di vista parziale di un narratore che ne è stato (e ne è ancora?) affetto, sia da quello esterno, distante e ironico dell'autore. La nevrosi, «ambigua malattia, dal un lato amaramente penosa, corporalmente dolente fino alla disperazione, dall'altro assolutamente ideale o ideologica, astratto frutto di

Padova con Gallimberti *Una irata sensazione di peggioramento* etc.». F. DI MAIO, *L'opera di Ottiero Ottieri*, Tesi di dottorato discussa presso l'Università degli studi di Roma “Tor Vergata”, a.a. 2009/2010, p. 15. Tratto da <https://art.torvergata.it/retrieve/handle/2108/1284/6360/TESI.pdf>, ultima consultazione 27/ 04/ 2015.

⁴⁶³ C'è autobiografia, senza dubbio, ma forse sarebbe meglio definirla antropologia, poiché Ottieri parla di sé attraverso la costruzione di numerosi alter ego (emblematico l'esempio di Vittorio Lucio nell' *Irrealtà quotidiana*) che vengono riconosciuti puntualmente dal lettore come degli uomini qualunque, quasi dei simboli di cinquant'anni di storia d'Italia. *Ivi*, p.16.

⁴⁶⁴ C. DE MICHELIS, *Introduzione* O. OTTIERI, *Tutte le poesie: con ottanta nuove poesie*, a cura di Cesare de Michelis, Marsilio, Venezia, 1986, p. 352.

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ *Ivi*, p. 354.

una mente divagante, terribile illusione di essere vivi»⁴⁶⁷, è rappresentata a più livelli nelle contraddizioni linguistiche, nella pluridiscorsività parodica, nell'ambiguità del protagonista e del narratore e, non ultimo, nel progetto generale dell'opera:

Un sermone morale, ecco, *la corda corta* è proprio questo, e tanto più rigorosamente e profondamente morale, quanto alieno ed estraneo da qualsiasi semplificante generalizzazione, da qualsiasi interpretazione sbrigativamente sociologica.⁴⁶⁸

C'è un ulteriore quesito che bisogna porsi di fronte alla *Corda corta*: l'autore, infatti, a differenza degli altri che compongono il nostro *corpus*, è generalmente conosciuto come romanziere, ed è indubbio che alla prosa abbia dedicato la maggior parte del proprio impegno compositivo. Quale ragione può averlo spinto, allora, a scrivere un "romanzo in versi"? Forse – ipotizzo – se nei casi precedenti si è parlato di una forma romanzesca come mezzo di cui si serve il poeta per rivendicare a sé un determinato ruolo o uno spazio che difficilmente può ritagliarsi altrove (al di là che questa esigenza nasca da una reale situazione o da un'idea che l'autore si è fatto delle possibilità inerenti ai vari generi letterari), qui sarebbe il romanziere, viceversa, a servirsi di un'autofinzione in forma poetica per instaurare un dialogo tra diversi generi, stili e registri linguistici (con una marcata escursione dall'aulico al volgare, dal poetico allo specialistico) allo scopo di produrre una visione della realtà e della malattia allo stesso tempo organica e contraddittoria, attraversata com'è dal ghigno ironico-sarcastico del narratore e, in ultima istanza, dell'autore.

III.1.4. A Sarajevo il 28 giugno: la parola autoriale nella struttura e nello stile

Ancora una volta, per la particolare struttura che lo contraddistingue, si è scelto di analizzare separatamente il romanzo di Gilberto Forti, benché, a ben vedere, l'istanza descrittiva e ricostruttiva che lo caratterizza non si allontani eccessivamente dallo sguardo generale sul mondo riscontrato nella *Capitale del nord*, nella *Ballata di Rudi* e nella *Forma della vita*. Qui, tuttavia, al posto di "mondo" bisognerà parlare di "oggetto" o, meglio ancora, di "persona": tutta l'opera, infatti, ruota attorno alla figura dell'erede al trono Francesco Ferdinando d'Asburgo.

⁴⁶⁷ *Ivi*, p. 352.

⁴⁶⁸ *Ivi*, p. 352.

Se per descrivere un'epoca e un ambiente sociale il poeta può collocarsi su un punto panoramico da cui osservare il complesso mondo sottostante – col rischio di appiattare, talvolta eccessivamente, le forme e le persone che ne fanno parte – al contrario, dovendo parlare di un individuo e di un fatto specifico ad esso legato, l'approccio preferibile sarà quello di analizzare l'“oggetto” scomponendolo nelle sue singole parti, come se lo si osservasse al microscopio, per proporre successivamente una sintesi organica, dettagliata e sfaccettata. È questo quello che accade in *A Sarajevo il 28 giugno*, dove l'autore ricostruisce, a partire dai resoconti degli undici osservatori, un'immagine complessa e quanto più possibile veritiera dell'arciduca e dell'attentato.

Dal punto di vista linguistico, l'opera presenta un registro generalmente medio e a limitata escursione lessicale – non si riscontra nemmeno l'uso marcato di linguaggi specialistici e settoriali, anche quando l'identità del personaggio o la sua professione lo permetterebbero; tutti i singoli narratori intradiegetici, dunque, sembrano far uso della stessa lingua, ma ciò non significa che essi non esprimano talvolta un punto di vista soggettivo sugli eventi . Si veda un esempio tratto dal cap. I:

L'Imperatore, con il viso cereo,
guarda fisso davanti a sé, lontano,
come se non vedesse e non udisse.
Una statua vivente. Si dirà
che è indifferente, che è incapace
262 di aprirsi al dolore, ai sentimenti.
Forse è così. Ma forse questo rito
Non è per lui che la ripetizione
di tutti i funerali già vissuti.
Quanti parenti ha già seppellito?
Tanti che ormai se n'è perso il conto.
A chi gli fa osservare che gli onori
resi alla sventurata Sofia Chotek
sono meno solenni del dovuto,
lui risponde: «Che altro si voleva?
Gli stessi onori li ebbe Elisabetta,
la mia Imperatrice. E anche lei,
Elisabetta, venne assassinata».
[...]
285 C'è una differenza, tuttavia,
almeno una, poiché questa volta
il funerale è tutto austro-ungarico,
senza un solo principe straniero.⁴⁶⁹

⁴⁶⁹ G. FORTI, *A Sarajevo il 28 giugno*, I, vv. 257-287, pp. 20-21.

Qui è possibile rilevare almeno tre piani enunciativi a confronto: la “parola” della gente («Si dirà...»); «A chi gli fa osservare che...»), quella dell'imperatore, e quella del narratore, situato in una posizione intermedia e tendente a giustificare le idee di Francesco Giuseppe introducendo, però, qualche riserva personale. Si è già detto come questo capitolo, per la sua natura diaristica, sia maggiormente disponibile ad accogliere una visione soggettiva degli eventi. Ma a una attenta analisi ci si accorgerà che anche nei capitoli più apertamente testimoniali l'autore fa trasparire nel discorso dei narratori un punto di vista parziale, finalizzato a convergere, poi, nella ricostruzione finale dell'“oggetto romanzesco”. Ecco, per esempio, l'incipit del capitolo VII, *Per una differenza di sei metri*:

In verità la guerra del '14
è nata essenzialmente da un minuscolo
errore tecnico, tragico e ridicolo,
è scoppiata per una differenza
di pochi metri – sei o sette metri.
Proprio così. Io posso dimostrarlo,
7 amico mio. Ascoltami e dovrai
convenire che non solo la guerra
è cosa troppo seria per lasciarla
fare ai generali: anche un corteo,
se lasci fare loro, è una catastrofe.
Non ridere, ti prego. Non mi dire
che sono un radicale o un estremista
[...]⁴⁷⁰

Qui l'istanza scientifico-argomentativa sarà incarnata, successivamente, dalle tante prove addotte dal narratore, che all'inizio, tuttavia, appare evidentemente mosso da una visione della vicenda parziale e prospetticamente limitata. Guardando al testo, infatti, ci si accorgerà che egli viene rappresentato mentre si rivolge ad un tu indefinito e apparentemente perplesso, come suggeriscono le espressioni finalizzate a richiamare l'attenzione dell'ascoltatore e l'atteggiamento difensivo del narratore (che si cura di premettere la propria imparzialità ideologica). Ma anche soltanto l'«in verità» iniziale tradisce la presenza di altre possibili interpretazioni delle cause dell'attentato, proposte, del resto, nella sezione che va dal capitolo precedente (*La causa vera della grande guerra*) a quello successivo (*Omicidio o suicidio?*). La pluridiscorsività percepibile in ogni monologo, dunque, è finalizzata a definire il particolare punto di vista dei singoli narratori allo scopo di comporre, attraverso un confronto tra tutte le testimonianze, un'immagine complessiva del protagonista e della vicenda che lo coinvolge. Ecco un esempio di questo procedimento, interessante anche per il ricorso – non solo rappresentativo – al plurilinguismo: al cap. II, Padre Adam Kowalski sta raccontando

⁴⁷⁰ *Ivi*, VII, vv. 1-13, p. 141.

l'attentato secondo la propria personale esperienza di testimone; egli descrive la scena quasi come un inferno di sangue, paura e violenza:

227 Alla festa interrotta subentravano
 lo sgomento e la collera. Cessata
 la tregua, i rancori serpeggianti
 tra le fazioni e le comunità
 tornavano a gonfiarsi ed erompevano
 in gesti di violenza. Sotto il sole,
 all'improvviso, un demone era sceso
 nella città, ed era portatore
 di sangue, di veleni, di flagelli.
 Mi vennero alle labbra i versetti
 del salmo: «*Non timebis a sagitta*
236 *volante in die,*» dissi «*non timebis*
 ab incurso et daemonio meridiano.
 Cadent a latere tuo mille, et decem
 Milia a dextis tuis; ad te autem,»
 dissi «*ad te autem non appropinquabit.*
 Quoniam tu es spes mea, Domine» dissi.⁴⁷¹

Il senso profetico e catastrofico assegnato all'evento di Sarajevo (cui contribuiscono anche le scelte stilistiche, in particolar modo la reiterazione del verbo "dissi", le ripetizioni salmistiche e il *tricolon* in climax ascendente "sangue", "veleni", "flagelli") determina una sovrapposizione, anche per mezzo del ricorso al plurilinguismo, tra il punto di vista di padre Adam e quello di un altro personaggio che appare poco dopo, don Canek: questi, infatti, dopo aver espresso la propria contrarietà sugli eventi in corso, saluta così il narratore:

287 «*Esto paratus ad omnia pericula.*
 Presto sarà imposto il coprifuoco,
 presto sarà diffusa l'ordinanza
 per la legge marziale a Sarajevo...
 Et facta est grando, et ignis mixta in sanguine»
 Un gesto di saluto, e poi: «*Et tertia*
 pars terrae» mormorò «*combusta est*».⁴⁷²

Data la concordanza ideologica tra i due personaggi, possiamo immaginare, allora, che Padre Adam non condivida affatto il punto di vista – riportato in forma di "discorso diretto libero" – dei croati e musulmani che «si erano / uniti in alleanza contro i serbi / per vendicare i morti e i feriti, / poiché i serbo-ortodossi erano tutti / diventati colpevoli e dovevano / pagare [...]»⁴⁷³

⁴⁷¹ *Ivi*, II, vv. 225-240, pp. 49-50.

⁴⁷² *Ivi*, vv. 284-290, p. 51.

⁴⁷³ *Ivi*, vv. 305-309, p. 52.

né tanto meno la legge marziale entrata in vigore a Sarajevo in seguito all'attentato («Pena di morte per i traditori, / per chi attenterà...» etc.) commentata in questo modo:

Così, una giornata che all'inizio
era sembrata a molti (e a me) una festa
della concordia e della tolleranza
291 religiosa e civile, declinava
verso una notte di desolazione
e di paura. [...] ⁴⁷⁴

La speranza in una *concordia religionum* che spingeva padre Adam a simpatizzare, in fondo, per l'arciduca, si troverà allora in attrito sia con la decisione austriaca di inviare un *ultimatum* alla Serbia – scelta accolta positivamente dall'imperial-regio consigliere aulico del cap I: «[...] i nostri ministri hanno approvato / la linea da seguire con la Serbia. Alla buon ora [...]» ⁴⁷⁵ – sia con la simpatia per gli attentatori manifestata dall'ultimo narratore:

Questa è la storia di Gavrilo Princip.
Non vorrei aver tolto o aggiunto nulla,
ma forse non posso essere imparziale.
534 Ero anche io, quel mattino, tra la gente
che aspettava Francesco Ferdinando.
Ero allo Schiller-Ecke. Lì tentai
di difendere Princip dalle sciabole
degli ufficiali dopo l'attentato.
Avevo solo un anno più di lui
e appartenevo anch'io all'associazione
541 della «Giovane Bosnia». Avrei potuto
essere l'assasino, io, Kosta Vasić. ⁴⁷⁶

L'istanza costruttiva e riflessiva riscontrata anche negli altri “romanzi in versi” – ora legata al soggetto lirico, ora ad una visione complessiva del mondo – risulta, in ultima analisi, del tutto attinente anche all'opera di Gilberto Forti, dove si realizza per mezzo di una organica composizione dei tanti punti di vista orbitanti attorno al personaggio dell'arciduca e all'evento dell'attentato. Il procedimento si articola su un confronto pluridiscorsivo a due livelli: all'interno di ogni sequenza, le tante voci convergono alla definizione della “parola” del singolo narratore intradiegetico; ad un gradino successivo, invece, ogni specifica testimonianza è accostata e confrontata con le altre al fine di produrre un'immagine allo stesso tempo unitaria e molteplice. A questa complessa totalità l'autore giunge per mezzo dell'omogeneità linguistica di fondo e – come si vedrà in seguito – delle scelte metrico-

⁴⁷⁴ *Ivi*, vv. 388-393, p. 54.

⁴⁷⁵ *Ivi*, I, vv. 566-569, p. 29.

⁴⁷⁶ *Ivi*, vv. 531-542, p. 216.

stilistiche. Ma, si noti, ancora una volta l'istanza riflessiva sull'oggetto e sugli eventi storici è affidata ad un piano finzionale, manifestato esplicitamente dalla nota introduttiva e da quelle esplicative poste in appendice: come se l'io autoriale percepisse la forma del "romanzo in versi" come unico modo per produrre un discorso letterario (probabilmente poetico) sulla realtà storica. La domanda che ci si pone, a questo punto, è: l'autore accusa un limite al romanzo, alla poesia o a entrambi? Credo, ma il discorso dovrà essere approfondito in seguito, che in questo caso la direzione non sia del tutto univoca e interessi anche una riflessione sul genere storiografico.

III.1.5. I Romanzi naturali e il percorso poetico di Giorgio Cesarano

III.1.5.1. Finora si è optato il più delle volte per una analisi separata dei romanzi di Cesarano, a causa soprattutto delle caratteristiche che li distinguono l'uno dall'altro. Eppure, dando uno sguardo più generale all'opera si ha come l'impressione che vi sia sotteso un percorso poetico dal quale, indirettamente, è possibile ricavare elementi utili anche per tracciare una linea di sviluppo diacronica di tutto il nostro *corpus*.

Nell'introduzione all'edizione del 1980, Giovanni Raboni presenta i *Romanzi naturali* il questo modo:

I racconti o romanzi in versi raccolti nella prima parte di questo volume sono gli ultimi testi poetici composti da Giorgio Cesarano prima di abbandonare la ricerca letteraria per dedicarsi a studi e scritture che dovevano sfociare nella pubblicazione, presso Dedalo, di due libri (*Apocalisse e rivoluzione*, 1973; *Manuale di sopravvivenza*, 1974) e nella preparazione di una vasta *Critica dell'utopia capitale* rimasta incompiuta [...].⁴⁷⁷

È lo stesso autore, del resto, a mettere in evidenza il legame che sussiste tra l'abbandono della letteratura e l'impegno nella «critica radicale», e lo fa in una lettera inviata nel 1974 ad Anna Banti:

Gentile signora Banti,
da molto tempo, essendomi dedicato alla critica radicale, e agli studi che essa comporta, non scrivo più versi. Gli ultimi che scrissi, fra il '68 e il '69, riletti oggi, mi sembra che da un lato non meritino la sepoltura nel cassetto, mentre da un altro forniscano un chiarimento *sui generis* intorno ai motivi per cui non ne ho più scritti. Si tratta del «romanzo» in versi che le unisco: *Ghigo vuole fare un film*. [...]⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ G. RABONI, *Avvertenza* in G. CESARANO, *Romanzi Naturali*, p. 7.

⁴⁷⁸ G. CESARANO, *Appendice*, in ID., *Romanzi Naturali*, p. 111.

Il terzo dei *Romanzi naturali*, dunque, costituirebbe il vero momento di passaggio tra l'attività poetica di Cesarano e quella puramente critico-ideologica. In realtà, come nota Diego Bertelli, si è già, a quest'altezza, «entro il nuovo dominio di interessi di Cesarano»⁴⁷⁹: a dimostrarlo sono proprio i versi iniziali, dove l'autore, o la voce narrante per lui, compiono un brevissimo discorso a carattere teorico sul linguaggio della poesia:

o il reale come lingua
in debito di rivoluzione o della lingua
come il debito, l'espropriazione.⁴⁸⁰

Come ha osservato Paolo Zublena, rispetto alla precedente opera intitolata *La tartaruga di Jastov* (di cui, secondo l'autore, i *Romanzi naturali* rappresenterebbero, «del tutto idealmente»⁴⁸¹, la conclusione) i tre «romanzi in versi» «scompigliano le carte in tavola»⁴⁸², nel senso che vi si registrerebbe un passaggio verso un tipo di «narratività schizoide» che – con poche eccezioni – rappresenta il denominatore comune della poesia narrativa del dopoguerra, almeno fino al 1976 (anno di pubblicazione di *Il disperso* di Maurizio Cucchi). Questo il percorso tracciato dallo studioso: nella *Tartaruga di Jastov* (i cui racconti risalgono alla prima metà degli anni '60) si riscontrerebbero «autentiche strutture diegetiche che, se anche non conoscono un vero e proprio intreccio, ma piuttosto una sequenza di situazioni dialogiche, sono comunque riconducibili a un'area prossima alla dominanza autobiografica del soggetto autoriale»⁴⁸³ per cui, «anche se non c'è [...] una storia, c'è però l'io (più o meno oggettivato) con i suoi coprotagonisti, c'è un tempo che trascorre, ci sono i discorsi. Talvolta appare anche l'episodio narrato, che in genere è estraneo all'area del soggetto e viene quindi visto dall'esterno»; la lingua – aggiunge Zublena:

è vicina all'uso comune, con qualche lieve macchia di aulicità, la mimesi del parlato piuttosto efficace, comunque non destrutturante, la sintassi paratattica e giustappositiva, ma non esorbitante dallo standard.⁴⁸⁴

Soltanto per esemplificare quanto detto, ecco un brevissimo estratto dell'opera:

Il pilota passo a passo s'avvia
alla curva; qui s'accoscia,

⁴⁷⁹D. BERTELLI, *Liberazione di marzo: Giorgio Cesarano*, «Samga»: <http://samgha.me/2014/03/28/librazione-di-marzo-giorgio-cesarano/>. Ultima consultazione 9 febbraio 2015.

⁴⁸⁰G. CESARANO, *Ghigo vuole fare un film*, vv. 1-3, p. 73.

⁴⁸¹Ivi, *Introduzione a un commiato*, p. 113.

⁴⁸²Ivi, *Ghigo vuole fare un film*, p. 78.

⁴⁸³Ivi, p. 76.

⁴⁸⁴P. ZUBLENA, *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 78.

dall'uno all'altro bacio ombra séguito.⁴⁸⁸

Chi darà durata alla vampa chi distenderà
il flash alla misura della storia?

32 Che d'altra parte misura illusoria

come si può capire correndo
disarmati nel rosso allacciati per le braccia
a compagni diversi divisi...⁴⁸⁹

benché, a mio avviso, sia possibile notare negli ultimi due romanzi una riduzione della sinchisi a favore di una maggiore giustapposizione frammentaria di nuclei sintattico-semanticamente internamente abbastanza saldi: in altre parole, è come se nei *Centauri* il cortocircuito linguistico fosse raggiunto attraverso una alterazione dell'ordine intrasintagmatico, mentre in *Il sicario*, *l'entomologo* e *Ghigo vuole fare un film* sia piuttosto l'alterazione della disposizione dei sintagmi (spezzati, magari, da ricorrenti incisi o da frasi attribuibili ad altri locutori) a creare quella sensazione di montaggio cinematografico non estranea anche ai "romanzi in versi" di Pagliarani.

Ma la differenza maggiore, come si è già anticipato, sta nel risultato finale, osservabile anche a livello macrostrutturale: i *Centauri*, infatti, celano e sgretolano la progressione narrativa e alludono, anche per mezzo della simulata autodiegesi del soggetto enunciante (sempre che di un unico locutore si tratti) ad una azione teatrale, la cui struttura si avvicina a quella di un "canzoniere" – dove l'attenzione è indirizzata generalmente su singoli istanti ad alta concentrazione metaforico-espressiva, mentre la macrostruttura resta assai indefinita ed aleatoria. In fin dei conti, dunque, il primo dei *Romanzi naturali* si inserisce ancora nell'ambito di quei tentativi avanguardistici, del tutto interni all'ambiente della lirica, volti ad avvicinare il linguaggio poetico alla realtà⁴⁹⁰ e a destrutturare l'ingombrante presenza dell'"io" attraverso l'introduzione di procedimenti teatrali – qui, secondo le categorie di Testa, la funzione dell'interlocutore sarebbe «di stampo più pacatamente dialogico» nel senso che «punta ad un confronto senza spingere il pedale della contrapposizione drammatica»⁴⁹¹: si tratta di una situazione ascrivibile alla tendenza "teatrale" che Zublena ha definito tipica della poesia degli anni Sessanta (e anche, per molti aspetti, della prima raccolta di Cesarano).

⁴⁸⁸ Ivi, *Il sicario, l'entomologo*, vv. 1-5, p. 50, 26.

⁴⁸⁹ Ivi, *Ghigo vuole fare un film*, d), vv. 30-35, p. 76.

⁴⁹⁰ Si veda allora quanto detto in II.1.4.1, p. 53 circa l'interpretazione dell'opera. I «versi franti» che si allineano alla Fiera del libro e la vitale e rapida entità profetica che appare nel finale possono richiamare proprio l'idea di una poesia fatta di giustapposizione e collages di *realia*, da intendersi anche come "oggetti linguistici".

⁴⁹¹ E. TESTA, *Antagonisti e trapassati*, cit., p. 26.

III.1.5.3. Al contrario, invece, un'istanza compositiva e strutturante è riscontrabile in modo esplicito in *Il sicario, l'entomologo*, dove, come si è già osservato, l'autore opera proseguendo la narrazione su un doppio binario: quello della cornice didascalica, in cui il discorso è estremamente sintetico, chiaro e narrativizzato, e quello interno alle sequenze, caratterizzate da una espansione espressiva del contenuto, dalla continua variazione della focalizzazione e dal cortocircuito linguistico che ne consegue. Qui si incontrano "parola" del romanziere e dei personaggi in una totalità caotica, frammentaria e fatta di giustapposizioni cinematografiche tale da annullare quasi ogni coordinata logico-semantiche. Per cui, in fin dei conti, la libera espressione dei due protagonisti si riduce ad un coraggioso tentativo di resistenza, di sospensione cronologica attuata per mezzo di una temporalità bergsoniana dietro la quale, tuttavia, pare che il narratore accompagni per mano i personaggi verso un inevitabile destino.

III.1.5.4. Come in un procedimento dialettico, alla "tesi teatrale" dei *Centauri* e alla "antitesi narrativa" del *Sicario, l'entomologo*, segue la "sintesi cinematografica" di *Ghigo vuole fare un film*: qui, infatti, il discorso è destrutturato in tante sequenze generalmente brevi che rispecchiano la struttura di una sceneggiatura, dove i due piani diegetici del romanzo precedente si fondono in un magma pluridiscorsivo, dialogico e antinarrativo. Qui, in particolare, è possibile riscontrare nella narrazione eterodiegetica una scissione "ideologica" tra autore e voce narrante non dissimile, per sottigliezza e ambiguità, a quella osservata nelle opere di Pagliarani. Il locutore extradiegetico, infatti, sembra talvolta essere presente nella scena come testimone, se non proprio come "agente" (a suggerirlo sono l'uso frequente della deissi e il trattamento dei personaggi, di cui si è già parlato in II.2.1.1); dal punto di vista discorsivo, invece, si percepisce un'oscillazione continua tra una vicinanza ideologica ai due "caratteri" principali (Ghigo e Stefano) e un atteggiamento ironico e derisorio. Per comprendere questo procedimento si potrà ipotizzare che già all'altezza del '69, in concomitanza, cioè, del passaggio dalla produzione poetica alla «critica radicale», Cesarano percepisse l'inadeguatezza del mezzo letterario nel compiere un discorso sulla realtà. Il film che Ghigo «intendeva realizzare» è destinato a fallire perché il linguaggio del cinema, ma ancora prima quello della poesia, non può accogliere una articolata ed efficace critica del capitale. Così, quando Ghigo chiede a Stefano: «Ma secondo te è proprio il caso di fare un film?»⁴⁹² e questi risponde:

⁴⁹² G. CESARANO, *op.cit.*, *Ghigo vuole fare un film*, h), v. 17, p. 80.

22 «Se me lo chiedi ti dirò di no, se fai che si faccia
mi darò anch'io da fare, in assenza dell'altro
che da un bel pezzo mi piacerebbe essere a fare
poiché è questo già l'altro nel dispiegato mancare»⁴⁹³

la dialogicità romanzesca riproduce la scissione interna all'io autoriale: da un lato, infatti, l'affermazione di Stefano rispecchia le assunzioni finali dell'autore, che sembra affermare, attraverso il proprio personaggio, che la poesia non può che essere un surrogato inefficace della critica più diretta della realtà, cui già da tempo guarda con speranza; dall'altro Ghigo incarna perfettamente i tentativi (falliti) di portare questa critica nell'arte. Il film, allora – come l'opera stessa – non rappresenta che un ultimo tentativo teso a manifestare il fallimento del prodotto letterario (e in special modo poetico) perché incapace di compiere un discorso concreto e politicamente efficace sul mondo. Da ciò assume un senso anche la parziale stilizzazione del personaggio di Ghigo, su cui il narratore sembra talvolta esercitare il proprio sarcasmo, e si comprendono anche i numerosi passaggi in cui è rappresentata la difficoltà, per Stefano, di inquadrare la scena secondo le pretese del regista («Ma non vedi cretino che baracchetta ho in mano / cosa vai sragionando di flash totalizzanti?»⁴⁹⁴): la realtà eccede la forma artistica. Da un lato, dunque, voce autoriale e diegetica si sovrappongono nella simpatia dimostrata per il *cameraman* – il cui marxismo, proprio perché irriducibile a prodotto cinematografico, è definito da Ghigo «volgare»; dall'altro, invece, l'ironia sul personaggio che dà il titolo all'opera proietta sul piano testuale un procedimento autolesionista imputabile all'autore, diviso tra l'amarezza per aver constatato il fallimento della lingua poetica e la stigmatizzazione – di fronte alla società ma innanzitutto di fronte a se stesso – delle illusioni che lo avevano mosso; al dubbio: «o il reale come lingua / in debito di rivoluzione o della lingua/ come il debito, l'espropriazione», Cesarano risponde con l'inevitabile espropriazione del linguaggio letterario, incapace di compiere un discorso ideologico e comunicativo (critico, dunque) sul mondo, come sembra suggerire anche la costruzione caotica del dettato. La poesia, per quanto ibridata con schemi romanzeschi e avvicinata linguisticamente alla realtà, non riesce a soddisfare l'istanza discorsiva dell'autore: il risultato di tale procedimento, a questa altezza, è una narrazione schizoide e anti-comunicativa, che necessita di didascalie o che può tutt'al più dimostrare la propria inadeguatezza:

Rinunciare all'io, denunciare il reale con furia utopistica porta allo smembramento della struttura narrativa, all'assassinio di quel romanzo che, nella sua condanna (edipica) all'ordine e all'omologazione è il volto vissuto del potere⁴⁹⁵.

⁴⁹³ *Ibid.*, vv. 18-22.

⁴⁹⁴ *Ivi*, m), vv. 5-6, p. 83.

⁴⁹⁵ P. ZUBLENA, *op. cit.*, 80.

Allora, si chiede infine Zublena:

Da questi brani di un corpo liberato dall'edipo qualcosa può nascere?⁴⁹⁶

Credo che proprio a una simile domanda abbiano cercato di rispondere, più o meno consapevolmente e in modi diversi, gli autori che dopo Cesarano si sono cimentati nella composizione di “romanzi in versi”.

III.2. ALCUNE CONCLUSIONI A VALORE EURISTICO

III.2.1. Narratività e struttura nelle raccolte poetiche

In un intervento del 2004 intitolato *Frammenti di un romanzo inesistente*, Zublena tenta di fornire delle risposte alla domanda che lui stesso si era posto («Da questi brani di un corpo liberato dall'edipo qualcosa può nascere?») analizzando alcune delle opere più importanti del panorama poetico italiano tra gli anni Settanta e i primi del Duemila. Egli osserva, innanzitutto, che a partire dal 1976, «*annus mirabilis* della poesia narrativa» la schizonarrazione in versi va incontro ad un progressivo indebolimento ed è sostituita da una generale riscoperta di strutture narrative più organiche. Giunge allora alle seguenti conclusioni:

Non posso dunque che tracciare un breve riepilogo. Perché il (ritorno al) racconto oggi in poesia (tenendo presente in primo luogo che la schizonarrazione molteplice è cosa ben diversa dai romanzi più o meno edipici della metà del secolo, ed è possibile perché anche in Italia è stata digerita la destabilizzazione narrativa post-*nouveau roman*)? Vedo almeno due motivi, oltre a quello già individuato da Meschonnic, di critica della metapoesia, azione che in altri modi era già stata condotta dalla dialogicità della poesia degli anni sessanta: 1) il racconto umanizza, rende più affabile l'allegoria, insomma la avvicina dal pericolo di un'eccessiva distanza dal mondo della vita: 2) il racconto in poesia è un'estrema reazione alla perdita dell'esperienza di benjaminiana memoria: dato che, però, l'esperienza è irrecuperabile, il racconto esprime un desiderio più che risultato. (E qui la narratività si distanzia dalla semplice dialogicità-pluridiscorsività, perché implica, pur nella coscienza infelice della sparizione di un tempo del racconto, la necessità utopica di un recupero dell'esperienza-interpretazione della nuda vita che è, in ultima istanza, fatto etico e politico).⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ P. ZUBLENA, *Frammenti di un romanzo inesistente. La narratività nella poesia italiana recente*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, a cura di Alberto Elli e Giuseppe Langella, Novara, Interlinea, 2004, p. 266.

Si tenga presente che Zublena, nei suoi interventi, analizza la categoria della narratività, che è cosa ben diversa dal romanzo, come lui stesso tiene a specificare; paradossalmente, infatti, può esservi un tasso maggiore di narratività in un singolo componimento poetico che in tutto un “romanzo in versi”. Tenendo conto anche degli aspetti analizzati fin qui, si ricorderà, del resto, che nelle opere del nostro *corpus* l’attenzione del lettore viene spesso dirottata verso un discorso estremamente “antinarrativo”.

Le affermazioni di Zublena circa le modalità diegetiche all’interno dei componimenti poetici hanno alcune implicazioni fondamentali per comprendere le peculiarità dei “romanzi in versi” post-anni Sessanta. Si consideri, nello specifico, il punto primo, in cui la tipologia del “racconto” è finalizzata strumentalmente a rendere più accettabile l’allegoria. Una simile assunzione conferma, a ben vedere, che per quante alterazioni abbia subito negli ultimi decenni il linguaggio poetico, esso mantiene ancora integra la propria intenzione di fondo: quella di mirare ad una dimensione altra dalla realtà. «Il racconto in poesia oggi vive molto e soprattutto sull’intreccio con l’allegoria», osserva Zublena; e ancora:

Con allegoria, intendo, benjaminiana, cioè con la rovina del passato che attende di farsi frammento messianico di un futuro inseparabile: con il frantume di storia naturalizzata che batte al tempo sincopato dell’utopia. Ecco dunque i nostri racconti in pezzi, ma pezzi proiettati in un ordine utopico che non possono conoscere nel reale, a cui però instancabilmente alludono. A volte i poeti si stancano, smettono di raccontare: allora i loro racconti li perseguitano come l’assenza dei rami tagliati, come un tradimento, una caduta nel mare vischioso del simbolo, nella sua falsa e comoda metafisica.⁴⁹⁸

Narrazioni frammentarie, dunque, funzionali ad un significato allegorico, a rischio di facili cadute nella dimensione simbolica e metaforica. Di qui anche una riflessione sulle macrostrutture delle raccolte poetiche novecentesche, problema cui si è già accennato e che ora, sulla scorta delle osservazioni compiute, è giunto il momento di affrontare.

Rimanendo per un momento a livello microstestuale, Ronald De Rooy ha osservato come, a partire dalla dicotomia jakobsoniana «metonimia/prosa *versus* metafora/poesia»⁴⁹⁹, la lirica sia stata studiata principalmente da una prospettiva simbolica e antinarrativa:

Il simbolo, la sinestesia e soprattutto la metafora viva vengono considerate generalmente come le figure semantiche più caratteristiche della poesia moderna. Queste figure semantiche si basano su un meccanismo che blocca il discorso e la narratività a livello

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 265.

⁴⁹⁹ R. DE ROOY, *op. cit.*, p. 61.

microtestuale: la loro sinteticità rallenta la progressione del senso in quanto l'innovazione semantica implica un capovolgimento della logica discorsiva «normale».⁵⁰⁰

Se da un lato l'identificazione della poesia con questa unica modalità compositiva è frutto di una generalizzazione troppo radicale compiuta da formalisti e strutturalisti, dall'altro è comunque innegabile che a partire dal tardo Ottocento la lirica ha manifestato evidenti intenzioni anti-narrative, con una tendenza alla frammentazione e alla discontinuità «che in ambito italiano verranno portate alla conseguenza estrema dell'incomunicabilità anti-discorsiva solo alcuni decenni più tardi, cioè negli ambienti ermetici»⁵⁰¹. Guardando al panorama poetico senza limitarci alla sola esperienza post-simbolista, si potrà notare, con De Rooy, che nella poesia italiana moderna vi è il più delle volte «uno sgretolamento dei modi semantici tradizionali»⁵⁰² piuttosto che una loro distruzione totale. In questo senso ci si può muovere tra «due poli astratti»: il primo è quello di una «discontinuità semantica irriducibile (come quella che si riscontra nell'ermetismo “forte”»); il secondo, invece, si identifica con una discontinuità meno radicale che «dal lettore può essere riportata alla continuità»⁵⁰³.

L'intuizione fondamentale, qui, sta proprio nel riconoscere il ruolo attivo del lettore, che «spesso va alla ricerca di strutture familiari, anche in testi dove tali strutture sono apparentemente assenti»⁵⁰⁴. Il procedimento è esemplificato da De Rooy sull'*Isola* di Ungaretti, componimento che contiene vari elementi tipicamente narrativi ma che, a ben vedere, per «la mancanza di chiari elementi referenziali e di chiusura narrativa»⁵⁰⁵ è difficilmente collocabile nella categoria di «racconto in versi». In questo caso, dunque, ogni possibile tentativo di ricostruzione narrativa – come quello che considera il componimento una «versione moderna di un mito di *Alcyone*», ricorrendo, così, ad un riferimento intertestuale – è frutto sempre di un processo che chiama in causa la competenza ermeneutica del lettore, il quale, di fronte a una coerenza testuale non soddisfacente, vi proietta «elementi strutturanti che nel testo non vengono esplicitati»⁵⁰⁶. Anche nei casi, assai meno frequenti, di componimenti a forte condensazione narrativa, ci si trova di fronte il più delle volte a testi frammentari, brevi, privi di un vero e proprio sviluppo diegetico. De Rooy cita, per questo caso, una poesia di Bertolucci tratta da *Fuochi in novembre* e intitolata *Pagina di diario*:

⁵⁰⁰ *Ivi*, p. 60.

⁵⁰¹ *Ivi*, p. 63.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ *Ivi*, p. 64.

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ *Ivi*, p. 89.

⁵⁰⁶ *Ivi*, p. 91.

Pagina di diario

- A Bologna, alla Fontanina,
un cameriere furbo e liso
3 senza parlare, con un sorriso
aprì per noi una porticina.
- La stanza vuota e assolata dava
su un canale
7 per cui silenziosa, uguale,
una flotta d'anatre navigava.
- Un vino d'oro splendeva nei bicchieri
che ci inebbrì;
10 l'amore, nei tuoi occhi neri
fuoco in una radura, s'incendiò⁵⁰⁷.

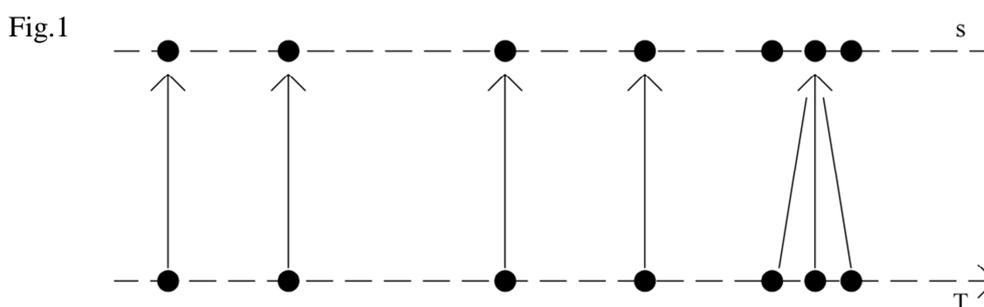
Qui, nota lo studioso, «nonostante la sua brevità, la *Pagina* bertolucciana possiede una forte unità narrativa, scandita com'è nei tre momenti successivi [...]. Metricamente questi tre momenti coincidono con le tre quartine, semanticamente con il globale andamento del *muthos* aristotelico (inizio-mezzo-fine). [...] È chiaro, però, che per molti lettori mancheranno troppi ingredienti tipici della narrativa per poter definire il testo di Bertolucci un buon racconto».⁵⁰⁸

Il “problema” della lirica moderna, anche di quella a maggior tasso di narrativa, sta dunque nella generale “incompletezza” che spinge il lettore – più o meno esperto e acuto – a compiere una ricostruzione di strutture semantiche tanto all'interno del testo (come nel caso dell'*Isola*, privo di punti di riferimento chiari) quanto a livello macrotestuale. In questo senso, è ormai condivisa e diffusa in ambito accademico la prassi di riscontrare, nelle raccolte dei maggiori lirici italiani del Novecento, un costante riferimento all'autobiografia, e non solo (o non tanto) all'interno della singola raccolta, ma anche nel progetto più ampio dell'*opera omnia*. Non si vuole certo criticare questo tipo di approccio, fondato su premesse valide e, del resto, abbastanza naturali: qualora il protagonista di una raccolta fosse lo stesso io lirico, risulterà spontaneo – salvo indicazioni opposte dell'autore – riferire i singoli componimenti a momenti particolari della sua vita. Tuttavia, bisogna sempre tenere conto di due aspetti fondamentali: innanzitutto che «le moderne autobiografie poetiche insistono su una dialettica fra aspetti tradizionali e aspetti innovativi, fra continuità e discontinuità, per cui il lettore ha un ruolo decisivo nella loro categorizzazione»; in secondo luogo che, anche quando è l'autore stesso a esibire una struttura narrativa-biografica (magari, come fa Saba, espansa anche

⁵⁰⁷ A. BERTOLUCCI, *Fuochi in novembre, Pagina di diario*, p. 64.

⁵⁰⁸ *Ivi*, p. 88.

all'intera edizione delle proprie raccolte) il fatto stesso che egli “frammenti” in tanti singoli momenti la progressione temporale della propria esperienza indica già di per sé che l'attenzione del lettore deve essere posta su qualcosa che sta oltre la biografia, la quale, a ben vedere, è solo lo sfondo, la premessa “orizzontale” per un discorso che si dispiega verticalmente. La situazione del “canzoniere” ad impronta autobiografica può essere schematizzata così⁵⁰⁹:



Dove la freccia tratteggiata in basso (“T”) rappresenta la progressione temporale, più o meno esplicita e quindi anche più o meno sottoposta alle arbitrarie ricostruzioni del lettore; i cerchi neri indicano i momenti selezionati dal poeta per compiere il proprio discorso lirico; la linea verticale stabilisce le relazione tra il piano della realtà biografica e la dimensione metaforico-soggettiva (s): qui si apre un ventaglio di possibilità assai vario, ma ciò che conta è che ogni componimento tende a sospende il flusso narrativo instaurando tra la realtà e la sua trasposizione poetica un legame verticalistico (metaforico, simbolico, allegorico etc...), e che, anche qualora vi sia una macrostruttura narrativa, questa è solitamente ridotta a pochi fondamentali momenti temporalmente circoscritti, come tanti tasselli per qualche motivo più interessanti del mosaico che li accoglie. I rapporti tra i diversi componimenti sono attuati “a distanza” (o, al massimo, per raggruppamenti o sezioni a loro volta cronologicamente disgiunte) e sono, dunque, di tipo paradigmatico. Anche il ritorno costante di alcuni personaggi (donne amate, spettri, *alter ego* del poeta e così via) rientra senza troppe forzature nel modello appena tracciato: questi infatti – quando non assumono un ruolo simbolico costante per tutta la raccolta – alludono ad una progressione temporale degli eventi o a un proprio intimo mutamento soprattutto per chiarire la funzione che interpretano in un determinato momento del canzoniere e, eventualmente, le diverse reazioni che provocano nell'animo dell' io lirico.⁵¹⁰ Tutto ciò spiega anche la fisionomia delle opere studiate da

⁵⁰⁹ Il disegno, per esigenze di immediatezza, semplifica molto le possibilità compositive; per esempio non rende conto delle frequenti anacronie nella disposizione dei contenuti biografici.

⁵¹⁰ Ciò è valido soprattutto nel Novecento, quando la lirica si fa sempre più frammentaria e autoreferenziale; ma non mi stupirei se si proponesse una lettura analoga anche del *Canzoniere* petrarchesco, dove la divisione “in

Zublena a partire dagli anni '70: ad un alto tasso di narratività interno ai singoli componenti (o a gruppi isolati di essi) corrisponde una macrostruttura lieve e frammentata, per cui, conclude lo studioso:

proprio l'obiettivo cieco di questo desiderio narrante resta inespresso, si nasconde nei *blanks*, nelle falle della narrazione. Ecco perché i buchi sono le parti più importanti di questi racconti: al poeta il coraggio e il rischio di continuare a narrare, nonostante il buio si espanda, i frantumi siano sempre più opachi e irriconoscibili, il tempo disarticolato e sfuggente.⁵¹¹

Credo che la questione sia un po' più complessa: in alcuni casi, infatti, bisognerà ammettere che sia l'autore stesso a voler porre l'accento – a scapito di una coerenza macrostrutturale – sui momenti salienti della biografia e sulla loro elaborazione poetica; ciò che afferma Zublena, invece, può essere valido nel momento in cui si sottintende un'istanza “discorsiva” che tenti coraggiosamente, senza trovare soluzione, di introdursi nella poesia.

Il ricorso alla narrazione nei singoli componenti può essere interpretato in due diverse direzioni: da un lato esso costituirebbe un veicolo efficace per il discorso allegorico (si dovrà ipotizzare, allora, una condizione sfavorevole – a livello socio-culturale – per ogni discorso poetico distante dalla narratività e, dunque, da una certa linearità logico-sintattica tipica della prosa); dall'altro, il ricorso al racconto sarebbe già di per sé conseguenza di una primaria intenzione allegorica, dal momento che l'allegoria stessa presuppone, per definizione, una costruzione più complessa e articolata (anche nel tempo) degli oggetti che la compongono. Più in generale, quello che mi pare di riscontrare è la volontà di ristabilire, da parte degli autori, una funzione poetica “riflessiva” e “compositiva” attinente soprattutto alla produzione lirica pre-novecentesca; un'istanza che, seppure espressa nell'allegoria e nella narratività più che nell'estrema verticalità simbolica, abbisogna comunque di spazi e strutture più ampie per potersi realizzare pienamente.

vita” e “in morte” di Laura fosse finalizzata più a giustificare le variazioni emotive e tematico-stilistiche dell’ “io lirico” in determinate parti dell’opera piuttosto che a far risaltare il piano narrativo vero e proprio . Ogni trasformazione della vita del poeta o dei personaggi che entrano nelle raccolte, in questo senso, sarebbe funzionale alla creazione di una biografia tutt'al più emotiva e metaforica, la cui progressione e integrità, specialmente in epoca contemporanea, tenderà a ridursi ad un insieme di frammenti. Si tenga conto, poi, che quando anche l'autore rivendicasse un progetto autobiografico nell'edizione di tutte le poesie, si tratterebbe pur sempre di una elaborazione a posteriori: un tentativo, cioè, di segnalare un percorso già di per sé implicito nel protagonismo dell'io lirico, la cui biografia sorregge, come uno sfondo, le poche privilegiate epifanie liriche.

⁵¹¹ P. ZUBLENA, *Frammenti di un romanzo inesistente*, cit., p. 266.

III.2.2. La struttura dei “romanzi in versi”: riflessione e composizione

III.2.2.1. Si vedano le seguenti affermazioni di Franco Fortini, risalenti agli anni Settanta e relative all’esperienza di «Officina»:

per un periodo, durato forse due o tre anni, alcuni autori di versi hanno creduto appassionatamente di poter fuoriuscire dalla tradizione decadentistica restituendo alla forma-verso la capacità, già perduta col romanticismo, di vestire i più diversi generi letterari, dal poemetto didascalico all’epigramma, dal dramma all’epistola e così via. Questo tentativo presupponeva un ambiente di destinatari, che non c’era; e si chiuse abbastanza rapidamente anche se con risultati (di Pasolini, Leonetti e Roversi) spesso memorabili. Lasciò intravedere un’ipotesi di rapporti fra poesia e prosa che tornerà, anzi già torna, a riproporsi.

La crisi dell’esperienza di «Officina», dunque, sarebbe dovuta, secondo Fortini, a una mancanza di un “mandato sociale”; per Zublena, diversamente, la vera causa fu «l’inadeguatezza dei mezzi formali e ideologici che portarono a un rapido esaurimento per la palese usura delle strutture narrative impiegate»⁵¹². Anche in questo caso entrambi i fenomeni devono essere tenuti in considerazione: è innegabile, infatti, che i cambiamenti socio-culturali avvenuti durante e dopo la seconda guerra mondiale abbiano modificato radicalmente il ruolo sociale del poeta, a sua volta – proprio perché in contrasto con un certo tipo di società – ritiratosi spesso, già a partire dagli anni Trenta, nelle tante torri d’avorio della lirica. Da ciò deriva tutta quella temperie anti-simbolista intenta a naturalizzare il linguaggio poetico, introducendovi moduli narrativo-prosastici al fine di riabilitare un ruolo ideologico e sociale della poesia. La disillusione, però, giunge presto, come sembrano dire i tre romanzi di Cesarano: forse per mancanza di mezzi (l’estremo e schizoide affidamento al cortocircuito espressivo del significante, per esempio) forse, altre volte, per mancanza di attenzione da parte della società, il linguaggio della poesia sembra essere ormai del tutto estraneo alla logica del reale; meglio la «critica radicale» (in prosa), sembra dirci l’autore.

Negli anni Settanta, nota Fortini, una simile istanza si fa risentire nell’ambiente letterario, ma i risultati non sono poi molto diversi: è vero che per la prima volta la poesia si narrativizza internamente, ma è vero anche che il messaggio lanciato da Cesarano sembra valere ancora: per i paradigmi letterari, per le idee degli autori o per le diffidenze del pubblico, la poesia pare discorrere sul mondo e sull’io in forma frammentaria, metaforica, simbolica o, al massimo, allegorica. Ecco allora perché comporre “romanzi in versi”: in essi si incarna, in misura

⁵¹² *Ivi*, p. 50.

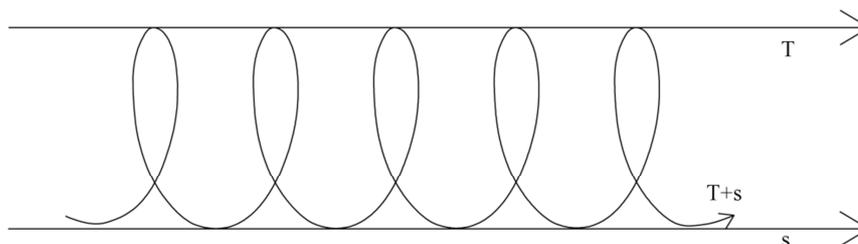
differente per ogni autore, la necessità di ristabilire, nella forma poetica, un discorso riflessivo, complesso, compatto e comunicativo.

III.2.2.2. Questa “istanza riflessiva” può essere interpretata in due direzioni: riflessione dell’io sul mondo e riflessione dell’io su se stesso. In entrambi in casi ciò che conferisce efficacia al procedimento è la possibilità di compiere un discorso coeso, ampio e strutturato che possa essere accettato e recepito dalla società. Ci si concentri per il momento sulla struttura: si è visto come nelle sillogi poetiche, anche in quelle più dipendenti dall’andamento autobiografico, manchi la possibilità di compiere un discorso riflessivo, se non, anche nei tentativi migliori, per frammenti o nuclei di frammenti. Una soluzione, in questo senso, la si può individuare nella particolare struttura dei “romanzi in versi”, che si è già visto essere tendenzialmente a gradini (per usare il termine skovskjiano): in senso progressivo è possibile individuare un intreccio di base, composto tendenzialmente da pochi ma fondamentali eventi oppure scandito da un tempo astratto e ciclico; all’interno di questa scansione narrativa si aprono delle più ampie finestre speculative riservate alla libera espressione del soggetto.

La progressione narrativa dei “romanzi in versi”, dunque, risulta in fin dei conti un’illusione finalizzata a strutturare il discorso riflessivo del narratore, che può così espandere e sospendere la cronologia lineare con una temporalità soggettiva conforme alla dimensione del pensiero e dell’elaborazione intellettuale dell’io poetico. Si tenga conto, inoltre, che la struttura parallelistica di Sklovskij, trattata nella sua forma più semplice e archetipica⁵¹³, permette al poeta di compiere dei collegamenti paradigmatici (cioè a distanza, per ripetizione, come nei “canzonieri”) e allo stesso tempo sintagmatici (lineari, in progressione) raggiungendo così una completezza e complessità discorsiva che è davvero difficile immaginare in una silloge poetica, e tantomeno nel breve spazio di un componimento. La frammentarietà e la verticalità che caratterizzano le strutture liriche più tradizionali lasciano spazio, dunque, alle categorie dell’ *estensione* e della *contiguità* (orizzontalità), in una struttura che prosegue linearmente ripiegandosi continuamente su se stessa, e che si potrebbe definire ad andamento “epicicloidale”; eccone una rappresentazione:

⁵¹³ Si ricordi, infatti, che una simile macrostruttura è riscontrabile in tutti i romanzi, anche quelli più complessi, poiché sta alla base del senso della progressione: il fatto che un elemento torni costantemente con qualche differenza rispetto alla volta precedente stabilisce il principio stesso del “prima” e “dopo”, basato su un principio di identità e trasformazione. Ciò che però si può notare è che nel “romanzo in versi” questa struttura è riportata alla sua forma più semplice e evidente.

Fig.2



dove l'intera curva rappresenta l'unità e l'organicità delle due dimensioni temporali T e s , rispettivamente i “picchi” – ovvero gli eventi della trama, e dunque tangenti la temporalità oggettiva della storia – e le “anse”, gli spazi della speculazione soggettiva.

Si tenga conto del modello appena tracciato e lo si confronti con quello proposto precedentemente per le sillogi poetiche: nel primo schema la linea temporale autobiografica è posta ad un livello separato, quasi sullo sfondo, ed è tratteggiata in quanto, il più delle volte, frutto di un atto costruttivo arbitrario e affidato al lettore – o, se suggerita dall'autore, comunque subordinata alle singole manifestazioni liriche; nel “romanzo in versi”, invece, tutto si articola sulla medesima curva: l'autore sceglie una serie solitamente abbastanza circoscritta di eventi, narrativamente concatenati e non necessariamente legati alla propria biografia, e ne fa parte integrante della struttura e del contenuto dell'opera; questa serie va poi a costituire lo scheletro su cui si sviluppano le sezioni riflessive, col risultato di produrre un discorso compatto ed esteso. Volendo fornire a questi schemi un'interfaccia tridimensionale, dove tempo biografico e tempo soggettivo/metaforico scorrono su due rotaie parallele, si potrebbe fare riferimento proprio all'immagine del binario:

Fig.3

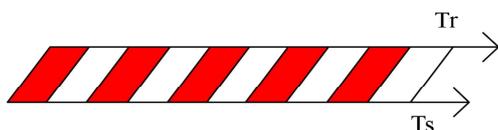
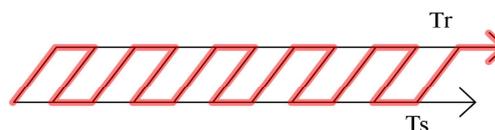


Fig.4



La fig.3 rappresenta la struttura più tradizionale della raccolta poetica: come le “traversine” delle rotaie, le liriche rappresentano autonomi momenti di unione verticalistica tra la dimensione reale (Tr = tempo reale) e quella soggettiva (Ts = tempo soggettivo), che entrano nell'opera solo implicitamente, per allusioni o per ipotetiche ricostruzioni. La fig.4, invece, mostra come il “romanzo in versi” compia un procedimento in qualche modo “cubistico”, dal momento che le due dimensioni parallele vengono scomposte e ricomposte in una sorta di serpentina diacronica: tanto il racconto quanto la riflessione, infatti, si sviluppano nella

medesima dimensione “narrativa”, nel senso che la sospensione temporale è contigua alle tappe della progressione evenemenziale; ecco allora che, come in un romanzo vero e proprio, nasce il problema del rapporto tra “tempo della storia” e “tempo del racconto” (dove il secondo, nel “romanzo in versi”, è maggiore del primo). Un simile ragionamento, in una raccolta poetica, può essere fatto all’interno dei componimenti (o di una microsezione) ma sarebbe assai difficile compierlo per l’opera intera. Infine, proponendo una fabula e un intreccio piuttosto chiari e definiti, l’autore diminuisce l’arbitrarietà ricostruttiva del lettore: non c’è bisogno di individuare dei riferimenti nascosti, perché ciò che è necessario è già fornito dalla voce narrante.

Vi è poi, dal punto di vista formale, una interessante immissione del ritmo poetico nella linea narrativa: l’andamento a gradini, infatti, da un lato legittima le ampie sospensioni temporali del soggetto, dall’altro, però, sta alla base del senso della progressione (in un complesso rapporto tra identità, ripetizione e trasformazione) e argina, con le sue tappe diegetiche, le sospensioni lirico-ragionative. L’epicicloide, dunque, è “ritmo” in quanto produce isotopie semantico-enunciative organizzate in un complesso rapporto di stasi e progressione; è “ritmo” perché evidenzia la trasformazione di un determinato contenuto nel tempo, ed è “poetico” perché, come un *refrain* o una qualsiasi altra figura di ripetizione, crea sospensione sull’oggetto. Questo, a livello più generale, quanto si può dire per la struttura dei “romanzi in versi”: un progetto ampio e complesso in cui si fondono organicamente ritmo poetico e narrazione, progressione e stasi, poesia e romanzo.

III.2.3. Finzione e autofinzione romanzesca: veicolazione delle istanze e sintomi letterari

III.2.3.1. Il problema, rilevato non solo da Fortini, della mancanza di un mandato sociale del poeta implica un’altra fondamentale questione che entra in gioco nel “romanzo in versi”: come rendere accettabile al pubblico dei lettori il contenuto riflessivo-ideologico di un componimento in versi?

L’opera letteraria – e con essa la figura dello scrittore – a partire dalla seconda metà del Novecento è andata perdendo sempre più il proprio statuto di autorevolezza; le cause che hanno portato a questa situazione sono molteplici e complesse, e non è certo questa la sede più adatta a discuterle. Ne citerò soltanto due, inerenti soprattutto all’ambito poetico: la prima, cronologicamente più alta, è da imputare alla responsabilità degli autori stessi, che, a partire

dal Romanticismo, e in seguito con il simbolismo in Francia e l'ermetismo in Italia – ma anche con il crocianesimo e «La Ronda» – hanno volutamente attribuito alla poesia una dimensione soggettivistica, autoreferenziale, simbolica o metafisica (posizione rafforzata poi dalle formalizzazioni dualistiche della critica novecentesca); la seconda, più recente, ha a che fare con lo sviluppo improvviso dei *mass media*, per mezzo dei quali «la realtà diviene un'operazione di mercato»⁵¹⁴: non solo il mandato ideologico è affidato a giornalisti e opinionisti spesso di discutibile preparazione, ma persino – in tempi più recenti – la realtà stessa è spettacolarizzata, mercificata, riservata al confessionale dei *reality show*. L'insieme di entrambi i fenomeni citati ha anche un'altra particolare conseguenza: nel momento in cui l'ideologia o anche la semplice riflessione sul mondo entrano in un'opera ad alto tasso di letterarietà, queste – l'ideologia e la riflessione – divengono inconfutabili e allo stesso tempo improduttive: inconfutabili perché, nell'epoca del pensiero libero e laico e della critica strutturalista, il valore dell'opera d'arte *deve essere* giudicato sulla base degli espedienti formali e del loro trattamento da parte dell'autore; improduttive perché, proprio l'imperante afasia sul contenuto, annulla ogni dibattito ideologico: anche chi non fosse d'accordo, per esempio, con le idee espresse nelle *Ceneri di Gramsci*, tenderà a dibattere più sul valore della poesia politica in sé che sul contenuto vero e proprio dell'opera, da considerarsi, invece, puro prodotto artistico da sottoporre a leggi diverse da quelle dell'inchiesta sociale o del manifesto politico.

A ben vedere, dunque, proprio la necessità – condivisa da molti poeti nel secondo dopoguerra – di naturalizzare internamente il linguaggio della lirica, è sintomo di per sé di una perdita del mandato sociale e dell'autorevolezza ideologico-filosofica dell'autore e del genere letterario: basterà pensare soltanto al celebre discorso pronunciato da Montale all'Accademia di Stoccolma, intitolato *È ancora possibile la poesia?*, per rendersene conto.

III.2.3.2. In tempi recenti, per mettere in evidenza il problema della mercificazione della realtà e della possibilità di compiere, attraverso l'arte, un discorso su di essa, Walter Siti si è affidato ad un espediente che nel romanzo italiano contemporaneo non era ancora stato sfruttato adeguatamente: quello della *finzione autobiografica*:

Se la realtà diventa un'operazione di mercato, il realismo, in quanto modello di narrazione, può recuperare una sua attendibilità solo se è usato in modo paradossale, ovvero come artificio, come forma di letterarietà estremizzata per far esplodere – la parola giusta sarebbe “sputtanare” – le finzioni della cattiva coscienza. Sul piano

⁵¹⁴ D. BROGI, *Walter Siti, Troppi paradisi*, in «Allegoria55»: <http://www.allegoriaonline.it/PDF/83.pdf>, p. 211. Ultima consultazione 9 febbraio 2015.

dell'espressione, questa strategia di esasperazione, fino al collasso, dell'illusione di realtà si attua riversando nel testo la massima varietà dei registri della comunicazione "sincera": dal discorso diretto, ai dialoghi, al diario, alla pagina di giornale, al ricordo familiare, all'aneddoto della moglie del tassista, alla parola lirica, al gossip, all'espressivismo dei borgatari romani (reso con una capacità mimetica di cui Siti è maestro assoluto). Ma il medesimo procedimento di contraffazione vale anche sul piano delle strutture narrative: l'autore di *Troppi paradisi*, con la precisione di un falsario, aggredisce la realtà imitandola nelle sue forme di vita apparentemente più credibili perché apparentemente meno mediate.⁵¹⁵

Troppi paradisi (2006), l'opera cui si fa riferimento, prende avvio dalle più recenti trasformazioni socio-culturali dei *mass media*, con tutte le problematiche inerenti alla realtà divenuta finzione, e tocca solo fino a un certo punto, per quanto riguarda le premesse, i "romanzi in versi". Si è visto, però, come l'espedito dell'autobiografia finzionale venga utilizzato anche da alcuni autori del nostro *corpus*, in particolare Bertolucci e Fiori. Più in generale, anche quando non si tratta di autobiografia, la creazione di una "finzione narrativa", o per lo meno di una rappresentazione verisimile della realtà, riguarda sostanzialmente tutte le opere qui analizzate, che paiono servirsi di una sorta di "correlativo narrativo" per giustificare il discorso riflessivo di un io altrimenti privo di autorevolezza ideologico-sociale. Il "romanzo in versi" del secondo Novecento e dei primi del Duemila, dunque, può essere anche inteso come una sorta di *cavallo di Troia* dell'io poetico, il cui discorso, celato sotto le false sembianze di un romanzo – genere che, per quanto in crisi, riceve ancora maggiore attenzione rispetto alla lirica – può oltrepassare le mura del pregiudizio del lettore e dei paradigmi cristallizzanti della critica.

È chiaro, già da quest'ultimo assunto, che ciò che conta davvero in questo procedimento non è tanto la reale situazione letteraria di una determinata epoca, quanto, piuttosto, l'*idea* più diffusa nella mente dell'autore, della critica, e dei lettori. Quando, infatti, si va a comporre un'opera ibrida come un "romanzo in versi", entra in gioco tutto un problema legato alla storia dei generi letterari: l'*idea* di romanzo e l'*idea* di poesia costituiscono le strutture portanti di questo peculiare edificio. Perciò, tornando per esempio alle differenze tra silloge poetica e "romanzo in versi", le semplificazioni viste sopra possono essere più facilmente accettate se si tiene conto che, per la loro natura ibrida, le opere del nostro *corpus* si fondano proprio su un processo di generalizzazione compiuto dall'autore e intimamente connesso allo stato di salute della letteratura, della critica e della società in una determinata epoca.

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 212.

III.2.3.3. Naturalmente, facendo riferimento a quanto si è già detto a proposito dell'*inconfutabilità e improduttività* dell'opera d'arte, a meno che il contesto socio-culturale non legittimi, come nel caso di Siti, una trasposizione finzionale della confessione in prima persona, il procedimento messo in atto nei "romanzi in versi" potrebbe condurre ad una non produttività della riflessione autoriale: il lettore, in altre parole, si affaccerà più agevolmente all'opera, accettandone le istanze riflessive e la forma versale, ma – sia perché pur sempre di letteratura si tratta, sia, e soprattutto, perché ogni enunciazione è affidata ad un personaggio d'invenzione, a un io proclamato come falso, o, ancor più, ad un autore autentico che si serve di situazioni e "caratteri" verosimili – egli tenderà a non concedere al contenuto l'importanza necessaria per scatenare un dibattito serio sulle problematiche discusse. Inoltre, proprio l'inevitabile ricorso alla pluridiscorsività romanzesca finisce spesso per ostacolare la compiutezza del discorso autoriale, facendo del "romanzo in versi" (soprattutto a partire dagli anni Settanta) un sintomo – più che una compiuta realizzazione – di un'istanza imputabile generalmente all'ambiente poetico. In altre parole, per riprendere quanto detto da Bachtin a proposito del genere romanzesco, anche il "romanzo in versi" è sintomatico delle necessità e delle direzioni intraprese dal panorama letterario in un determinato momento storico.

III.2.4. Alcune osservazioni di metodo

Vorrei discutere già ora alcune obiezioni che potrebbero essere rivolte al metodo utilizzato e alle conclusioni che ne sono derivate. Pur non avendo ancora effettuato una analisi esaustiva per dimostrare come e in che misura i singoli "romanzi in versi" soddisfino le condizioni poste, anticipo già che in alcuni casi ci si troverà di fronte alla tipica situazione in cui farebbe comodo parlare di "eccezione". Tuttavia, ciò sarebbe poco appropriato almeno per due motivi: innanzitutto perché il *corpus* è molto ristretto, per cui anche solo pochi casi non corrispondenti al quadro tracciato avrebbero statisticamente un peso rilevante; in secondo luogo perché sarebbe difficilmente giustificabile l'esclusione anche di una sola opera dalla dicitura "romanzo in versi", dal momento che tutto il *corpus* costituisce la premessa e la banca-dati per definire alcune caratteristiche di questo genere ibrido.

Per risolvere la questione si deve tenere conto di due postulati a mio avviso fondamentali:

1. I generi letterari sono sempre in evoluzione, per cui ogni innovazione che vi viene apportata nel tempo modifica, espande e mette in discussione la definizione stessa di un determinato "genere".

2. Perché un'opera a carattere ibrido, come è il “romanzo in versi”, possa costituire un'espressione letteraria a sé stante, è necessario che assuma una funzione “distintiva” rispetto ad almeno uno dei due generi che la compongono.

Si prenda in considerazione il primo assunto. Quando, nel primo capitolo, si è discusso il problema della definizione del genere romanzesco, ci si è dovuti affidare alla definizione di Bachtin, abbastanza elastica e ampia da poter accogliere romanzi di ogni epoca e forma. Considerando la definizione di questo stesso genere data da autori dell'Ottocento o del primo Novecento, ci si accorgerà che molte opere prodotte in tempi successivi (o anche contemporaneamente, ma nel sottobosco artistico) entrerebbero a fatica nella gabbia nomenclativa proposta; opere come l'*Ulisse* di Joyce o la *Ricerca* proustiana – per non parlare del successivo *nouveau roman* – hanno quindi messo seriamente in discussione la categoria di romanzo invalsa fino a quel momento. Di fronte a situazioni di questo tipo, o si tenta di proporre nuove categorie, o si opera una riformulazione del genere letterario in grado di accogliere un numero più ampio di testi. Ora, dal momento che lo stesso fenomeno è avvenuto ed è tutt'ora in corso anche per la poesia e per ogni altra forma d'arte, perché non accettarlo come del tutto naturale per i “romanzi in versi”? In questo senso la forma proposta, evidente, come si vedrà, soprattutto nel *corpus* più recente (dagli anni Settanta in poi) acquisirebbe validità generale se fosse in grado di accogliere, come tappe di un percorso storico e non come espressioni artistiche del tutto divergenti, anche quei testi del *corpus* che possono sembrare problematici. Ciò che ci si propone, dunque, è uno studio in senso diacronico che dia ragione anche dei casi che di primo acchito appaiono eccezionali.

Il secondo punto è fondamentale per una definizione di metodo. Qui infatti, in prima istanza, non si stanno analizzando le caratteristiche di un genere letterario di cui si è già certificata l'esistenza e l'autonomia, ma ci si sta chiedendo se il “romanzo in versi” del secondo Novecento e dei primi del Duemila possa rappresentare una forma letteraria in qualche modo autonoma rispetto a lirica e romanzo. Bisognerà dunque verificare se le opere analizzate esprimano qualche particolare istanza che non sia meramente stilistica e che non sia realizzabile – secondo l'autore – in almeno uno dei due generi che vi confluiscono: un “romanzo in versi”, ovvero, per meritare uno *status* di autonomia, non deve essere né semplicemente poesia narrativa o ad alto tasso romanzesco, né soltanto un romanzo scritto in versi. Dall'analisi compiuta fin qui si è individuata, per esempio, una particolare istanza riflessiva e ricompositiva tesa a superare le possibilità offerte dalla lirica secondo i paradigmi

novecenteschi più diffusi. Naturalmente non si potrà tenere conto soltanto della poesia, e bisognerà indagare anche la prospettiva del romanziere, per comprendere se non vi siano anche in questo caso particolari istanze che richiedono, per essere espresse, la forma versale.

Riprendendo il quesito che ci si è posti all'inizio di questo studio, perché possa manifestare una condizione di autonomia rispetto ai due generi che lo compongono, un "romanzo in versi" dovrebbe soddisfare la seguente definizione:

Il "romanzo in versi" è una forma letteraria ibrida in cui si fondono, in un componimento organico, autonomo e composto totalmente in versi, le idee di "romanzo" e "poesia" che in una determinata epoca ricorrono in almeno uno dei seguenti livelli: ambito critico, pensiero dell'autore e opinione pubblica; e in cui sono espresse una o più istanze semantico-enunciative che per i paradigmi letterari di quella stessa epoca, o per l'idea che se ne è fatto l'autore, non troverebbero sufficiente realizzazione in almeno uno dei due generi interessati, generalmente quello cui l'autore vuole rivendicare le suddette istanze.

Sulla definizione data si tornerà più estesamente nell'ultima parte di questo studio. Al momento è necessario ribadire come queste conclusioni abbiano per ora soltanto valore euristico: derivano da una analisi parziale del *corpus* ma necessitano di essere confermate ulteriormente da una sistemazione finale, articolata su una linea di sviluppo diacronica che giustifichi anche le apparenti eccezioni. Prima di fare ciò, però, bisognerà analizzare un ultimo aspetto fondamentale: la forma versale.

PARTE QUARTA

METRICA E SINTASSI NEI “ROMANZI IN VERSI”

Finora ci si è concentrati prettamente su ciò che ha a che fare con il genere “romanzo”, trascurando invece l’altro termine fondamentale della questione, ovvero quel “in versi” su cui è necessario dire qualcosa sia per completezza di studio sia per sottoporre a ulteriore verifica quanto si è visto fin qui.

Affrontando l’argomento da una prospettiva più generale, la prima domanda che ci si pone è: «perché scrivere una storia in versi?» o, ancora: «esistono storie che in versi risultano migliori di altre?». La questione nasce anche dalla sensazione che, riscritte in prosa, le opere del nostro *corpus* perdano molta della loro forza espressiva. In altre parole, eliminato il livello metrico, dei “romanzi in versi” sembra rimanere una struttura esile – si tratta proprio di quella struttura “a gradini” di cui si è già detto – insufficiente a sorreggere il prodotto artistico e a garantire una sufficiente attenzione editoriale. Una prima risposta, ancora riduttiva, potrebbe essere che si prestano meglio ad essere versificate quel tipo di situazioni altrimenti prive di un forte impianto narrativo, condizione spesso ritenuta fondamentale per produrre curiosità nel lettore e quindi una buona diffusione dell’opera. Ciò presuppone, naturalmente, un’idea di romanzo coincidente con quella di narrazione, idea che si è visto essere del tutto obsoleta già a partire dal primo Novecento e oggi più che mai: per quanto ancora si tratti della definizione più diffusa nell’opinione comune e nel romanzo di consumo, infatti, la produzione letteraria “alta” mostra che tra la fine del XX e l’inizio del XXI secolo la gamma di possibilità è sensibilmente aumentata: il romanzo si è aperto all’espressione intima dell’io, alla dimensione interna, al flusso di coscienza; ma si è aperto anche alla descrizione, alla didascalia, all’inchiesta giornalistica e storica.

Qualora l’interesse fosse già presente nel contenuto (non necessariamente narrativo) dell’opera, il trattamento della prosa e della lingua assume un ruolo per certi aspetti ancillare, può cioè rafforzare il valore letterario del testo senza costituirne la principale premessa per una buona ricezione: un romanzo come *Cristo si è fermato ad Eboli*, al di là dell’alto livello della scrittura, pur nascendo da una vicenda autobiografica e non presentando una storia dal solido impianto narrativo, suscita grande interesse per i microracconti di una società contadina sospesa in una dimensione magico-ancestrale e in grado di produrre nel lettore un effetto per certi versi analogo a quello dei racconti esotici, ambientanti in luoghi misteriosi e sconosciuti

– senza contare, poi, tutti i grandi temi storici e politici che vi sono trattati. Ma se il soggetto di un romanzo fosse la storia di un giovane precario senza speranze di riscatto, cui tutto sembra andare a rotoli, o anche semplicemente un'intima riflessione su alcune vicende famigliari mal decifrabili, o la vicenda di un regista incapace di immortalare alcune rivolte operaie – e se, più in generale, ciò che si vuole esprimere è un senso di immobilità e di vuoto esistenziale – il solo contenuto potrebbe risultare insufficiente, ed entra in gioco, in primo piano, il livello stilistico. È questa una tendenza notata da Mazzoni già in alcune opere di Flaubert, per quanto con istanze particolari:

Tolstoj rafforza l'autorità filosofica del narratore, mentre Dostoevskij moltiplica le voci riflessive – ma, per quanto divergenti, le loro opere hanno un effetto comune: rafforzano l'impressione che, per dire l'essenziale sulla vita, non bastino più i racconti, che sia necessario ricorrere alle idee.

Esiste però un altro modo di ispessire la mediazione senza servirsi dei concetti: usare lo *stile*. È Flaubert a inaugurare questa nuova possibilità. I lettori delle sue opere rimasero colpiti dall'effetto di filtro che la scrittura esercitava. Nelle intenzioni dell'autore, quando il romanzo o il racconto aveva per trama la vita delle persone comuni (*Madame Bovary*, *L'educazione sentimentale*, *Un cuore semplice*), la bellezza della forma doveva riscattare la miseria della vita ordinaria, il “nulla” della materia raccontata. Molti lettori novecenteschi hanno interpretato queste riflessioni alla luce della storia letteraria successiva, come se le parole di Flaubert preludessero al romanzo dell'inaccadere quotidiano che si diffonde in epoca modernista. In realtà la trama di *Madame Bovary*, come quella dell'*Educazione sentimentale* e di un *Cuore semplice*, è scossa da avvenimenti. [...] Flaubert non vuole alludere all'assenza di peripezie, ma esprimere un giudizio sul valore esplicito dell'argomento: nelle sue parole sopravvive la radiazione di fondo della *Stiltrennung*, la traccia fossile di una gerarchia classicista che persiste in epica romantica [...].

Se in Flaubert, come si è visto, lo stile può sopperire alla presupposta inadeguatezza di una data tematica a farsi letteratura, quando il contesto cambia e la questione stilistica diventa essenziale per definire l'interesse e l'originalità dell'opera stessa, ecco che il verso diviene *una* delle possibili soluzioni che un autore può adottare. Se lo scrittore è un poeta e vuole rivendicare, attraverso un'opera romanzesca, qualche particolare funzione o possibilità espressiva alla poesia, il motivo della scelta risulta abbastanza chiaro – ed è quello che muove, come si è detto e come si mostrerà distesamente in conclusione, la maggior parte delle opere del nostro *corpus*. Ma per compiere uno studio più esauriente bisognerà porsi per un momento anche dalla parte del romanziere.

Volendo caratterizzare stilisticamente la propria opera, un autore non è obbligato a scegliere la forma versale; più spesso, infatti, lo sperimentalismo nel romanzo avviene proprio agendo sulla prosa. Sperimentare con la prosa, tuttavia, significa in termini più estremi minare le basi

logiche e sintattiche del linguaggio, andare cioè a disgregare le strutture che sorreggono l'enunciazione fino a privare il testo di comunicabilità e chiarezza. È ciò che accade in alcuni romanzi italiani a partire dagli anni Sessanta, dove, come afferma Tellini:

Le strutture sono esposte a spinte eversive sempre più forti, fino alla destrutturazione, alla sintassi combinatoria, all'antiromanzo che disgrega la coscienza del personaggio e dell'ambiente, annulla l'indagine psicologica, la riflessione sulla coerenza e l'eticità dei comportamenti [...].⁵¹⁶

Ciò avviene specialmente nell'ambiente della neoavanguardia (Pizzuto, Porta, in misura diversa Sanguineti, che nel romanzo «rifiuta il descrittivismo frenetico e l'accumulo di materiali assemblati come mimesi "passiva" della società dei consumi»⁵¹⁷) e il modello principale è da individuare nel *nouveau roman* francese, in particolar modo nelle opere di Robbe-Grillet e Butor; si veda, a tal proposito, un commento personale di Landolfi su un romanzo di Robbet-Grillet che sembra corroborare quanto affermato fin qui (il corsivo è mio):

Da un mese la mia lettura di gabinetto (di W.C.) è sempre uno smilzo libretto di Robbe-Grillet, che non riesco a finire. Libro esemplare: nessun altro forse mi ha mai tanto, non dirà annoiato, ma al contrario divertito, considerando la totale mancanza di presa (su me almeno) dello scrittore e l'impossibilità fisiologica di leggere più di due o tre frasi per "seduta", *del resto incomprese per metà. Al punto sbadigliosa e per questa via esilarante la tecnica che la fascetta definisce "allucinante"*.⁵¹⁸

Scelte di questo tipo, lo si può dedurre facilmente, non possono certo affiancarsi ad una efficace istanza riflessiva e compositiva, sia essa rivolta al mondo o all'autocoscienza dell'autore. Inserendo un discorso in una gabbia prosodica indipendente, invece, può anche accadere che, pur agendo il metro espressivamente sul contenuto, le strutture logiche del linguaggio e della comunicazioni rimangano ben solide. La prosodia, infatti, agisce come un livello altro rispetto a quello sintattico, e lo si vede anche in linguistica, dove una delle condizioni d'esistenza della *fonologia frasale* è proprio che i costituenti prosodici non coincidano necessariamente con quelli sintattici⁵¹⁹. Se la prosa, dunque, è *nel* discorso, la prosodia può stare anche *oltre* ad esso, e utilizzare la metrica, in altri termini, può significare *aggiungere* un livello stilistico a quello della discorsività più lineare senza che si debba rinunciare a quest'ultima; il *significante* altera, deforma il contenuto, ma non ne impedisce la possibilità di significare e comunicare. Per certi versi è un po' un ritorno a quella concezione antica di poesia schematizzata da Barthes come:

⁵¹⁶ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 421.

⁵¹⁷ *Ivi*, p. 453.

⁵¹⁸ T. LANDOLFI in G. TELLINI, *op. cit.*, p. 450.

⁵¹⁹ M. NESPOR, L. BAFILE, *I suoni del linguaggio*, Il Mulino, Bologna, 2008.

poesia = prosa + a + b + c

concezione che con la lirica moderna e contemporanea, specialmente quella più vicina alla teorizzazione jakobsoniana, è andata sempre più trasformandosi in “poesia = non prosa”, o, meglio, “poesia = autoreferenzialità, non comunicabilità”. Si capisce allora come, se è vero che anche il romanziere può servirsi dei versi per produrre un’opera stilisticamente marcata, è ancora una volta il poeta a trarre da questi espedienti un massimo guadagno, e specialmente quel poeta che volesse riscoprire alcune possibilità discorsive, comunicative e ricompositive che nella lirica moderna gli paiono scomparse o del tutto irrealizzabili. Ancora una volta, dunque, si torna al caso a mio avviso maggioritario per il nostro *corpus*, quello che vede il “romanzo in versi” come una zona ibrida dove esprimere alcune istanze prettamente poetiche. Le possibilità che si aprono possono essere ridotte, con estreme semplificazioni, a due poli estremi (A e C) e una vasta area intermedia (B):

- A) Il verso produce una patina stilistica “esteriore” capace di conferire valore ma soprattutto “dignità” stilistica all’opera, nel senso che agisce come un riferimento a una tradizione o a un codice espressivo senza però determinare una reale alterazione del contenuto e della discorsività: si tratta di casi di “metrica fossile”, che possono in qualche modo innalzare il contenuto dell’opera attraverso un ricorso meramente culturale a una determinata forma.
- C) Il verso agisce in modo avanguardistico ed estremamente sperimentale sulla struttura stessa della lingua, che si oggettiva così in frammenti privi dei collegamenti logici primari che stanno alla base della prosa. È una soluzione che si può riscontrare, in parte, e per ragioni storico-letterarie intuibili, nelle opere del periodo della neoavanguardia.

I due poli appena descritti si prestano facilmente a interpretare istanze puramente stilistiche, ma non è da escludere che possano esprimere anche esigenze autoriali più profonde – condizione necessaria, come si è visto, affinché un “romanzo in versi” possa costituire davvero una forma autonoma rispetto ai generi che lo compongono.

Queste istanze trovano più facile realizzazione in una zona intermedia e di compromesso (B) che accoglie una vastissima gamma di possibilità e gradazioni: si tratta, allora, di una forma metrica capace di agire espressivamente sulla lineare discorsività della prosa, producendo attriti sintattico-intonativi o prosodici che tuttavia non vanno a minare la possibilità di compiere un discorso ampio, articolato, ragionativo e narrativo. Come si vedrà, le opere qui analizzate si muovono tendenzialmente entro i confini di questo blocco intermedio, senza mai toccare, per esempio, gli esiti radicali di certa poesia neoavanguardistica – con eccezione, forse, per alcuni passi dei *Romanzi naturali* e della *Ballata di Rudi*.

Le osservazioni fatte fin qui vogliono chiarire, fin da subito, quale sarà l'approccio adottato nello studio della prosodia: non ritenendo possibile, e forse neppure troppo necessario, svolgere in questa sede una analisi metrica dettagliata dei singoli romanzi, mi preoccuperò piuttosto di osservare quali siano i rapporti tra il livello prosodico e quello sintattico-discorsivo, andando a verificare in che grado l'uno alteri o si accompagni simbioticamente all'altro. Le opere saranno analizzate secondo una suddivisione in due blocchi diacronici: "anni '50 e '60" e "dagli anni '70 ai giorni nostri"; è una divisione funzionale a suggerire e anticipare la scansione diacronica di base che sarà ripresa anche in sede conclusiva. I romanzi di Bertolucci e Pagliarani saranno eccezionalmente analizzati per primi e separatamente dagli altri: questo perché credo sia possibile intravedere in essi lo scheletro dei due principali paradigmi metrici che caratterizzano i blocchi storico-letterari individuati; se le opere composte tra gli anni Cinquanta e Settanta, infatti, si avvicinano più alle soluzioni adottate nella *Ragazza Carla* – e, parzialmente, nella *Ballata di Rudi* – per gli autori successivi al 1970 è possibile parlare, invece, di istanze discorsive e soluzioni prosodiche più simili a quelle della *Camera da letto*. Ma con ciò non si vuole certo eliminare l'identità dei singoli testi, e tantomeno presupporre un riferimento consapevole o ricercato ai due paradigmi indicati: i romanzi, anche per questo motivo, saranno analizzati singolarmente e in ordine cronologico, così da metterne in evidenza le molte peculiarità; ancora una volta, dunque, si tratta di schematismi utili a fini metodologici che non devono essere presi eccessivamente alla lettera.

IV.1. LA FLUIDITÀ FORMALE DELLA *CAMERA DA LETTO*⁵²⁰

IV.1.1. Compiere un'analisi prosodica della *Camera da letto* non è cosa facile, essenzialmente per due motivi: la variabilità metrica indotta dalla fedeltà di Bertolucci ad un sistema versoliberista – scelta che pone già di per sé alcuni problemi metodologici – e la reticenza dell'autore ad esprimersi dettagliatamente sulle tecniche versali messe in atto nelle proprie opere. Relativamente all'ultima questione, un intervento fondamentale, ma dal carattere estremamente metaforico, è quello apparso in due parti su «Paragone» tra il 1951 e il 1966 e

⁵²⁰ Per questo primo capitolo ci si servirà massicciamente dello studio metrico compiuto recentemente da Giacomo Morbiato sulla *Camera da letto*: G. MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Padova nell' a.a. 2013-2014. Questo, oltre che per ovvie ragioni di comodità, poiché il livello di approfondimento nella ricerca è tale da includere valide soluzioni per tutti i nostri tentativi di analisi. Naturalmente, in seguito, una simile dipendenza da altri studi sarà evitata.

intitolato *Poetica dell'extrasistole*⁵²¹. Qui, per indicare le basi della propria poetica, l'autore si affida all'immagine fisiologica dell'extrasistole o aritmia, patologia caratterizzata da una sincope del ritmo cardiaco, per cui a un battito prematuro – che causa una lunga sospensione nella serie regolare delle pulsazioni – succede, per compensazione, un «fortissimo *ictus* di recupero»⁵²² con conseguente accelerazione del ritmo. Bertolucci affronta il tema in maniera aneddotica, riportando inizialmente il resoconto di un viaggio in treno a Milano (quando, per l'appunto, assalito da una di queste sincopi perde la percezione dell'itinerario dall'«ultimo tratto del ponte metallico» fino alla «prima, tenera riva milanese»⁵²³) per poi concentrarsi su alcuni ricordi d'infanzia, in particolare sul momento dell'insorgenza della tachicardia, di cui le extrasistoli rappresentano una fase successiva: esse, infatti, «sono venute dopo, si sono inserite nel ritmo accelerato, quasi a volerlo rallentare di frodo, e segnano il passaggio dall'adolescenza alla prima giovinezza»⁵²⁴. I ricordi proseguono poi negli anni della giovinezza e si concentrano sulle prime esperienze di lettura dell'autore: inizialmente Pascoli e Carducci – ispiratori della musa «consapevolmente minore» del primo Bertolucci, «improntata a un realismo paesista di matrice tardo ottocentesca»⁵²⁵ – poi Whitman e D'Annunzio, modelli – opposti ma complementari – dell'esperienza versoliberista.

Ma in che cosa consiste il verso libero di Bertolucci? Al di là delle singole scelte formali, l'idea più generale che si desume dalla *Poetica dell'extrasistole* è quella di un ritmo costantemente sincopato, composto da lunghe e inattese sospensioni cui seguono improvvise accelerazioni; un ritmo che, a ben vedere, sembra riflettere nel proprio microcosmo la più ampia struttura dell'opera, articolata su un continuo intrecciarsi di due temporalità e sull'organica alternanza di progressione narrativa e *rêverie* soggettiva. Perché ciò avvenga a livello prosodico, tuttavia, è necessario che rimanga presente nel lettore l'allusione ad una misura regolare, ad una serie costantemente richiamata e deviata con conseguente produzione e trasgressione di attese. Il verso libero bertolucciano, dunque, lungi dall'essere una totale liberazione dalla forma, si propone come un organismo mobile e fluente, funzionale ad una progressione narrativo-riflessiva e strutturato su alcune costanti di fondo sia, parzialmente, a livello sillabico, sia, e soprattutto, a livello retorico e sintattico. Più che sulla ripetizione di una determinata misura versale, la metrica della *Camera da letto* si fonda sull'iterazione di un

⁵²¹. Ora in A. BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1997, pp. 951-958.

⁵²² *Ivi*, p. 151.

⁵²³ *Ivi*, p. 952.

⁵²⁴ *Ivi*, p. 955.

⁵²⁵ G. MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Padova nell' a.a. 2013-2014, p. 9.

modus scribendi conforme ad una più profonda istanza discorsiva. Nella prosodia, allora, «cessa di essere attiva la soggezione a una serie di norme astratte e atemporali»⁵²⁶ con il subentrare di una dimensione più intima e soggettiva, riflesso, se si vuole:

di una nuova antropologia che colloca il senso e la dimensione della scelta individuale nella sola sfera privata [...] a fronte di una vita pubblica e di uno scenario collettivo che svuota di significato l'azione del singolo, ormai ridotto a spettatore inerme e spossessato; si tratta della stessa visione che permea il romanzo modernista europeo [...].⁵²⁷

Di fronte ai problemi metodologici che può comportare una metrica di questo tipo, si è deciso di adottare la prospettiva di Giacomo Morbiato, che nel suo preziosissimo studio metrico sulla *Camera da letto* ha fornito valide soluzioni di approccio. A Morbiato, dunque, si farà costantemente riferimento per l'analisi prosodica, con qualche lieve deviazione o osservazione aggiuntiva solo a livello interpretativo, e in particolar modo per ciò che riguarda i messaggi autoriali impliciti nel livello metrico. Detto ciò, per individuare una costante prosodica nel "romanzo in versi" in questione bisognerà tralasciare lo studio delle singole misure versali e concentrarsi piuttosto sulle relazioni instaurate tra le varie unità costitutive del discorso; bisognerà tenere conto, in sostanza, dei più ampi rapporti ricorrenti tra struttura versale e costituenti sintattici e intonativi.

Ancora una volta è necessario suddividere l'opera in due sezioni, che del resto coincidono con quelle già individuate per la tipologia del narratore: una prima parte comprendente i capp. I-XI, e una seconda che include i capp. XII-XLVI.

IV.1.2. I capp. I-XI, coincidenti con la sezione intitolata *Romanzo familiare [al modo antico]*, hanno a che fare con quei momenti della storia che precedono l'esperienza diretta e memoriale dell'autore, fattore che influisce in modo consistente sulle scelte prosodiche: la sezione, infatti, è caratterizzata da una prevalenza della misura endecasillabica, prevalenza che in seguito scomparirà. Per fornire un riferimento in termini percentuali, l'endecasillabo rappresenta complessivamente – nella sua forma canonica (46,66%) e nelle sue formulazioni non tradizionali (con accenti diversi dall'appoggio di quarta o sesta) – il 56,66 % del totale dei versi. Se a questa percentuale si aggiunge, poi, quella delle misure immediatamente contigue, ci si troverà di fronte a un «blocco centrale compatto (10-12 sillabe) di misure

⁵²⁶ *Ivi.*, p. 12.

⁵²⁷ *Ivi.*, p. 13.

paraendecasillabiche in grado di esaurire da solo l'84,38% del totale dei versi»⁵²⁸, con un rarefarsi delle misure in maniera direttamente proporzionale alla distanza rispetto al centro appena individuato. L'interpretazione di questi dati può valersi ancora una volta delle affermazioni autoriali:

La *Gerusalemme* personale lasciata in dono al figlioccio [da don Attilio], lasciata dal figlioccio nell'oblio per tanti anni [...] riaperta nel dare avvio al romanzo in versi, l'endecasillabo ricominciando a battere più come un pendolo che come un metronomo.

Di nuovo un'immagine concreta, presa dal mondo fisico e musicale, per parlare di una scelta metrica; ma cosa intende l'autore distinguendo tra il pendolo e il metronomo? La spiegazione è fornita in modo esauriente da Morbiato, che cito:

In fisica, una proprietà del pendolo è l'isocronismo, ovvero il fatto che le oscillazioni, se di piccola ampiezza, si svolgono tutte nello stesso tempo a prescindere dalla loro ampiezza. Il metronomo invece, pendolo composto che funziona tramite un meccanismo a molla, ha la funzione di battere il tempo in musica. Inoltre, sul piano delle impressioni o della connotazione, il metronomo batte il tempo con il suo ticchettio caratteristico, con un che di percussivo e scattoso che amplifica la perfetta regolarità del movimento; l'oscillazione del pendolo potrebbe invece connotarsi per un più di dolcezza. Fuor di metafora, traducendo il discorso in termini metrico-ritmici, il passaggio dal metronomo al pendolo può forse significare che l'endecasillabo potrà essere soggetto a minime variazioni sillabiche senza che venga compromesso il tempo del discorso versificato.⁵²⁹

L'isocronia va individuata, dunque, nella continua allusione all'endecasillabo senza che ne vengano rispettate *in toto* la forma sillabica e l'accentuazione tradizionale; la distinzione che bisogna operare, dunque, è tra il concetto di *metron* e quello di *rythmòs*, il primo da intendersi come la «stilizzazione di un insieme di fatti linguistici» cui è assegnato valore normativo e cui l'autore deve sottomettere la propria dizione poetica; il secondo, invece, comprendente «una serie di fenomeni relativi al disporsi del discorso versificato nel tempo»⁵³⁰, il che equivale, in un testo poetico, a considerare il complesso dei rapporti che si instaurano tra il piano del ritmo linguistico (composto a sua volta da un piano prosodico e uno sintattico reciprocamente combinati) e quello della segmentazione versale. Ne consegue una struttura più complessa e fluida, dove l'endecasillabo non è proposto in partenza come misura tradizionale di riferimento passibile di maggiori o minori infrazioni, ma è il risultato della lettura del testo, unico vero parametro con cui è possibile determinare «quali siano attese suscettibili di essere soddisfatte o frustrate»⁵³¹. Dunque, per concludere con Morbiato:

⁵²⁸ *Ivi*, p. 19.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 10.

⁵³⁰ *Ivi*, p. 11.

⁵³¹ *Ivi*, p. 13.

È grazie a questo incarnarsi della periodicità seguito all'indebolimento del carattere istituzionale del metron che l'endecasillabo può venire riconfigurato da modello rigido e astratto a «respiro», a «passo» dove regolarità e variazione sono complementari se entrambe rispondono a una congruenza profonda con l'essere della poesia e del corpo nel tempo.⁵³²

Tenendo conto del gruppo versale maggioritario (10-12 sillabe), si vedano ora alcuni degli espedienti principali messi in atto da Bertolucci nei capp. I-XI; riporto un estratto dal cap. I, da intendersi come un campione testuale su cui verificare le prossime osservazioni:

	I cavalli s'erano allontanati, il fratello	quattordici	3 5 10 13
	più giovane li trovò, abbeverati	endecasillabo	2 7 10
	e sazi, nella frescura d'un botro;	decasillabo	2 7 10
	risalendo incontrò gli altri attorno	decasillabo	3 6 7 10
55	a un bel fuoco, dove a mezza costa	decasillabo	3 5 7 9
	una radura pianeggiava, ardente	endecasillabo	4 8 10
	d'un mattino già caldo e d'una fiamma	endecasillabo	3 6 10
	domestica: un sito riparato	decasillabo	2 5 9
	dai venti, ricco d'erba legna e acqua,	endecasillabo	2 4 6 8 10
	esposto al sole in modo conveniente.	endecasillabo	2 4 6 10
	Qui era tempo di fermarsi,	ottonario	1 3 7
	una terra per viverci, cavalli	endecasillabo	3 6 10
	e uomini, a lungo: forse l'arduo passo	dodecasillabo	2 5 7 9 11
	che la sera li colse in dubbio, pena	endecasillabo	3 6 8 10
65	e inconfessata speranza, aveva avvolto	dodecasillabo	4 7 9 11
	altrove meno duri pastori	decasillabo	2 4 6 9
	di questi che una piana aperta e molle	endecasillabo	2 6 8 10
	ma insidiata da febbre barattavano	endecasillabo	3 6 8 10s
	con l'ignoto dell'alpe più scoscesa,	endecasillabo	3 6 10
	confabulando in pace attorno a un fuoco	endecasillabo	4 6 10
	spengentesi, a due pietre annerite	decasillabo	2 6 9
	e tiepide, a una cenere propizia.	endecasillabo	2 6 10
	Il sonno pomeridiano che li colse,	dodecasillabo	2 7 11
	ma il più giovane preparava lacci	endecasillabo	3 8 10
75	allegramente sveglia nella macchia,	endecasillabo	4 6 10
	in quel giorno di giugno imprecisato, dopo	tredecasillabo	3 6 10 12
	tanto vagare lontano,	ottonario	1 4 7
	segnò il principio di un destino misto	endecasillabo	2 4 8 10
	di gioie e di miserie, se più miserie	dodecasillabo	2 6 11
	o più gioie non è facile distinguere,	dodecasillabo	3 7 11
	mentre l'una succede all'altra come	endecasillabo	3 6 8 10
	nel cielo estivo sull'alto Appennino	endecasillabo	2 4 7 10
	nuvole e sole in vittoria alterna.	decasillabo	1 4 7 9
	Si svegliarono prima i più vecchi e scrutavano	tredecasillabo	3 6 9 12s
85	con occhio riposato il punto dove	endecasillabo	2 6 8 10
	alzare una capanna, a una capanna	endecasillabo	2 6 10
	far seguire una casa in pietra altre nascendo	quattordici	3 6 8 10 13
	più giù nel lento declivo secondo la mappa	quattordici	2 4 7 10 13
	disegnata in sogno. Poi una torre	endecasillabo	3 6 (8) 10
	campanaria e una chiesa appartate	decasillabo	3 6 9

⁵³² *Ibid.*

	nel più ridente pianoro, vicino	endecasillabo	4 7 10
	all'acqua dove i cavalli s'erano spinti	tredecasillabo	2 (4) 7 9 12
	vagolando la notte, e destinata	endecasillabo	3 6 10
	a una mola per frumento,	ottonario	3 7
95	castagne e mele, per farine e sidro	endecasillabo	2 4 8 10
	di cui nutrirsi ogni giorno e ubriacarsi	decasillabo	4 7 10
	la domenica e i giorni consacrati. ⁵³³	endecasillabo	3 6 10

Morbiato ha notato come, sotto l'aspetto accentuale, i versi strutturati su tre e quattro tempi forti esauriscano la quasi totalità dei capitoli in questione. Minoritaria, invece, è la soluzione costituita da una forte densità accentuale (cinque *ictus*) e quella, opposta, dei versi a «*ictus radi*», contraddistinti, cioè, o da un ampio spazio atono o da accenti che colpiscono parole semanticamente o sillabicamente deboli. L'opposizione strutturale di queste soluzioni rispecchia anche una diversa funzione ritmico-discorsiva: i versi a *ictus radi*, per esempio, appaiono molto spesso all'interno di un periodo più complesso, e svolgono talora una funzione di raccordo tra due frasi e periodi; più in generale, essi sono spesso composti da «un rigetto e innesco faticosamente tenuti assieme [...]» oppure sono aperti o chiusi «da un segmento inarcato, o almeno bipartito da una pausa di scansione»⁵³⁴ ricoprendo, così, una funzione relazionale, conforme ad una progressione narrativa, come «agili passerelle tra zone più dense e lente verso le quali spingono con moto accelerato»⁵³⁵. Al contrario, per quanto riguarda i versi ad alta densità d'accenti, l'impressione è quella che costituiscono delle «stazioni di sosta nel corpo del romanzo»:

Grazie alla loro composità ritmica spesso combinata all'attivarsi di dispositivi retorici essi frenano un percorso narrativo in sé continuo e incalzante, rallentando un discorso continuamente rilanciato in avanti dall'incontro-scontro delle due segmentazioni metrica e sintattica.⁵³⁶

Proprio nell'incontro-scontro tra il piano sintattico e prosodico è possibile riconoscere il ruolo portante dei versi a tre e quattro *ictus*. Semplificando un po', si hanno quattro principali combinazioni: a) un verso su tre o quattro accenti metrici che isola un segmento sintattico autonomo; b) un verso veloce con funzione di rilancio sintattico, segnato da una cesura *a maiore* (dopo due/tre dei tre/quattro tempi forti) e dall'apertura a destra tramite allontanamento metrico o vero e proprio *enjambement*; c) una struttura speculare a quella appena vista, dove il verso consta di un *rejet* o di un costituente metricamente separato da una fu inarcatura lessicale, seguito da una pausa di scansione che lo divide in due emistichi; d) una

⁵³³ A. BERTOLUCCI, *La camera da letto*, I, vv.51-97, pp. 470-472.

⁵³⁴ G. MORBIATO, *op. cit.*, p. 22.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ *Ivi*, p. 25.

soluzione valida per i versi a quattro *ictus* e ottenuta tramite una pausa sintattica, che bilancia in due tronconi d'egual peso la misura, con l'unica ma fondamentale differenza che tutte e due palesano la propria compromissione in un fenomeno, più o meno intenso, di dialettica metrico-sintattica.⁵³⁷

Il primo modulo, a), è quello in assoluto minoritario, ed è ravvisabile, nell'estratto riportato più sopra, ai vv. 60, 61, 73, 74-75, 95-97. I vv. 61 e 74 segnalano l'inizio di un nuovo nucleo sintattico, che nel secondo caso è subito spezzato (vv. 74-77) da un inciso introdotto con un distico di versi sintatticamente autonomi e completi: più in generale, la distensione iniziale, più o meno ampia, va via via incrinandosi nei versi successivi, articolati proprio su inarcature medie o lievi che prolungano narrativamente il discorso. I vv. 95-97, organizzati in un respiro sintattico tripartito, funzionano come clausola distensiva – in questo caso concludono la lunga unità strofica che inizia al v. 1 – e un ruolo analogo è affidato al v. 60. Più in generale:

Complessivamente sono versi d'aspetto composto, frequenti in posizione calda di chiusa di periodo o sequenza, dove possono disporsi in coppie o terne da soli o alternati a realizzazioni similari su quattro ictus, talvolta con il sostegno ulteriore dell'omofonia. Dalla loro posizione finale essi si palesano luogo testuale della distensione, del necessario scioglimento di una tensione protrattasi a lungo: il ritmo si adagia nello spazio lasciato aperto dal verso liberando l'energia accumulata giusto un momento prima di arrestarsi, la calma del respiro ritrovata dopo un lungo sforzo.⁵³⁸

Guardando sempre al brano riportato si noterà come le soluzioni b) e c), e in particolare la prima, siano quelle in assoluto più ricorrenti. Ad evidenziare la partizione accentuale concorrono anche tutti quei casi in cui forti pause sintattiche incidono internamente il verso – si vedano, per esempio, i vv. 45, 58, 63, 89. A proposito di queste due strutture speculari, osserva Morbiato che b), introducendo un elemento dopo un emistichio *a maggiore* e continuandolo nel verso successivo con un *rejet* solitamente abbastanza esteso, assumerebbe nella serie discorsiva un valore narrativo di rilancio,⁵³⁹ mentre il complementare c) contribuirebbe a produrre «un faticoso e momentaneo riassetto del ritmo, con la relazione metro-sintassi che ritrova un transitorio accordo dopo l'avvenuta rottura»⁵⁴⁰; quando b) e c) si danno l'una di seguito all'altra, invece:

⁵³⁷ Le definizioni delle varie modalità sono mutuare da G. MORBIATO, *op. cit.*, pp. 25-36. La soluzione qui denominata d) corrisponde, nello studio di Morbiato, a g).

⁵³⁸ *Ivi*, p. 30.

⁵³⁹ Nei casi di incisione a destra, più numerosi, l'elemento isolato dalla pausa quanto più è sillabicamente ridotto tanto più appare forzato ad inarcarsi: la sosta è così sbilanciata che il discorso, sospinto dalla gravità che lo trascina verso il basso, è costretto a ripartire immediatamente. *Ivi*, p. 37.

⁵⁴⁰ *Ivi*, p. 33.

la specularità è evidente e ne deriva un'impressione caratteristica di equilibrio nella sfasatura, di ripartenza brusca cui segue una sosta il cui valore riequilibrante per l'organismo metrico è accresciuto proprio dal dislivello che precede.⁵⁴¹

Nei versi a quattro *ictus* le due ultime combinazioni viste realizzano una più marcata asimmetria, essendo il rapporto tra i nuclei accentuali e/o sintattici non più 2:1 ma 3:1; inoltre, in questo contesto, si realizza anche una quarta possibilità, d), di cui riporto alcuni esempi ripresi da Morbiato:

I, 26	[se altri /] mandriani più miti già vi avevano [/ cresciuto]	2 5 7 9
I, 194	[con fucina /] da fabbro e maniscalco, sega e pialla [/ da falegname]	2 6 8 10
II, 198	[in cucina /] senza requie, abbandonati rosario [/ e tabacco]	1 3 7 10
III, 71	[dolcezza /] vera di figlio, devozione vera [/ di piccolo cristiano]	1 4 8 10
IV, 152	[bagnata /] da nebbie e mosto sino dentro i vicoli [/ cittadini]	2 4 8 10"
V, 98	[le pupille /] stanche di lagrime, il vino fiorisce [/ di rose]	1 4 7 10

Questa struttura avrebbe, similmente a quanto visto in precedenza per i versi a *ictus* radi, una funzione connettiva e narrativa, opererebbe ovvero come una sorta di transizione tra segmenti altrimenti distinti – in questo caso, sul piano sintattico e non solo ritmico-versale.

Più in generale, da quanto si è visto per i capitoli I – XI, pare che nel “romanzo in versi” di Bertolucci vi sia una tendenza a superare l'autonomia del verso sillabico e degli istituti metrici tradizionali; in altre parole, gli espedienti analizzati finora mostrano chiaramente «la rilevanza accordata nella *Camera da letto* al flusso temporale, alla durata, contro la valorizzazione del singolo e scolpito individuo»⁵⁴²: l'endecasillabo è richiamato frequentemente come cellula fondante di una oscillazione pendolare fluida e regolare nel suo complesso di rapporti relazionali.

IV.1.3. A partire dal cap. XII l'esperienza memoriale coinvolge direttamente e consapevolmente il soggetto lirico, che può, così, rievocare i propri ricordi e le sensazioni del se stesso narrato: qui, infatti, avviene il passaggio vero e proprio dal “romanzo familiare” all'autobiografia finzionale. Dal punto di vista metrico ci si trova di fronte a un cambiamento di direzione piuttosto netto, rappresentato da un significativo aumento delle misure lunghe (13-16 sillabe) e da un rarefarsi del nucleo endecasillabico, sia in termini di presenza, sia, e soprattutto, in termini di capacità attrattiva: la forma si fa più aperta, fluida, prosastica, in altre parole diviene lo strumento autoriale con cui modellare una materia sottoposta a maggiori

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ivi*, p. 36.

variazioni perché estremamente soggettiva⁵⁴³. È lo stesso autore a confermare questa sensazione:

avvicinandomi nel racconto al tempo che sentivo più mio, l'endecasillabo mi sembrava una forma un po' antiquata; invece col verso libero ho potuto esprimermi, appunto, con più libertà.⁵⁴⁴

Dal punto di vista strettamente metrico, si possono individuare due possibilità maggiori, evidenti anche visivamente: l'oscillazione tra versi lunghi e brevi e l'isocronia (in termini ritmici e non metrici) di alcune sezioni più compatte.

Per quanto concerne il primo caso, si dovrà precisare che, in un contesto di metrica libera come questo, l'oscillazione mensurale si presenta come fenomeno "regolare" nel momento in cui l'alternanza tra versi brevi e lunghi si ripete con moduli pressappoco costanti, evidenti più a livello visivo e ritmico che attraverso un computo sillabico. Il verso, in altre parole, si costituisce come lungo o breve solo in relazione agli altri versi della serie, per cui, nel momento in cui l'oscillazione risulterà momentanea o incostante, si dovrà parlare di metrica libera e non di alternanza regolare.

Ci si concentri per il momento su quest'ultima: qui di seguito riporto un passo tratto dal cap. XVII:

163 Nella città non si avvertiva il vento
che qui scarmiglia i capelli neri
e castani
delle sorelle,
tutte belle,
più belle nel lutto delle camicette
e delle sottane
indossate con furia e lagrime quando
lo portarono a casa
a metà del mattino,
172 morto
come un vitello macellato
e così caldo, tenero, spruzzato.⁵⁴⁵

Si tratta del primo periodo di un'unità strofica che prosegue nella stessa direzione; la disposizione strutturale delle alternanze breve-lungo è stata messa bene in evidenza da Morbiato, che ha proposto il seguente schema (X = versi lunghi; y = versi brevi): 2X 3y 1X

⁵⁴³ «A colpire non è tanto l'ulteriore apertura del ventaglio sillabico, già molto ampio nei primi undici capitoli, quanto la dispersione e frammentazione cui vanno incontro i versi, non più trattenuti e costretti a gravitare attorno a un centro medio». *Ivi*, p. 55.

⁵⁴⁴ A. BERTOLUCCI, P. LAGAZZI, *All'improvviso ricordando – conversazioni*, Guanda, Milano, 1997, p. 113.

⁵⁴⁵ A. BERTOLUCCI, *La camera da letto*, XVII, vv. 162-174, p. 590.

ly 1X 3y 2X. L'episodio in questione narra la morte di un giovane ad opera di una scorribanda fascista e l'atrocità delle immagini introduce già di per sé al senso di angoscia, lutto e violenza che continua nei versi successivi. Ma un trattamento metrico simile del tema dell'angoscia, della separazione e della morte lo si ritrova anche in altre sezioni della *Camera*: esso, in particolare, appare per la prima volta al capitolo XII (*In collegio*) (vv. 57-87) dove si consuma il trauma della separazione del piccolo «A.» dai propri famigliari nel momento in cui viene portato al collegio Maria Luigia di Parma. In questo caso l'angoscia è tutta interna al protagonista, ed è quindi rivissuta e indicata dal narratore attraverso la forma; qualcosa di analogo avviene anche in altri passi, per esempio al cap. XVI, *In città*, dove «A.» si trova per la prima volta a contatto con la realtà urbana (vv. 118-131, 151-159, 160-195):

La città e la vita dei suoi abitanti sono descritte dal generale (le numerose allocuzioni rivolte a Parma stessa) al particolare (la «ruffiana» Adelina al v. 107, il commesso del negozio di scarpe dalla mano «troppo dolce» al v. 165), come sottomesse all'imperio del demone sessuale, prigioniere d'una schiavitù o, meglio, con parola cara all'autore, di un vizio con cui l'ignaro A. ha qui il suo primo contatto.⁵⁴⁶

Se nei casi appena citati è possibile ipotizzare una trasposizione, nell'oscillazione ritmica, tanto dell'angoscia del protagonista quanto di quella intravista da «A.» nelle figure che gli stanno attorno, qualche verso dopo lo stesso modulo versale caratterizza un momento apertamente focalizzato su un personaggio esterno al protagonista:

Al commento-descrizione del comportamento dei cittadini in una visione dall'alto segue ora lo sprofondamento dell'occhio del narratore nell'interno di una bottega parmense, dove si consuma il confronto a tu per tu del fanciullo A. con un individuo concreto capace di incarnare nei suoi gesti e sguardi quella corruzione irresistibile, la quale da descritta che era viene infine mostrata. Il turbamento dell'adulto viene avvertito in parte dal ragazzo che sente «addensarsi la pena» (v. 184) nell'altro, e da lui forse rimbalza a sua volta sul narratore.⁵⁴⁷

A ben vedere è quello che accade anche nel primo esempio, dove l'angoscia per la morte del giovane, per quanto possa riguardare anche il protagonista, è da attribuire più alla dimensione emotiva delle sorelle, di cui la voce narrante rappresenta, sia metricamente che lessicalmente, le sensazioni. Sembra quasi, dunque, che nel momento in cui la forma si apre alla dimensione soggettiva, essa si configuri anche come strumento fondamentale per definire un certo tipo di focalizzazione o di messaggio autoriale: in questo senso le eccezioni al rapporto metro-contenuto instaurato dalle alternanze possono essere interpretate, senza ricorrere a

⁵⁴⁶ G. MORBIATO, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴⁷ *Ivi*, p. 66.

giustificazioni forse troppo astratte⁵⁴⁸, come un segnale del narratore, o, meglio ancora, dell'autore che regola il piano formale: dopo aver stabilito un certo tipo di trattamento per determinati momenti o tematiche, egli ne fa uso in situazioni apparentemente del tutto diverse per far emergere un particolare livello di significazione. Così, sempre al cap. XVII, prima del passo riportato, il seguente incipit strofico stagionale – dove, non a caso, l'autore si rivela esplicitamente in prima persona – può già anticipare, *in nuce*, il senso di morte che seguirà:

69 Lascio, io, umile estensore di annali,
copista di giornate, che maturi e muoia l'anno,
che ne
nasca un altro. Ecco, marzo
ha speso il suo patrimonio febbrile
di violette,
fiori di passaggio fra inverno e primavera
che hanno assorbito
nel gambo vacillante e nel volto
ombrato
gli umori delle nevi ultime, di
79 giorni dubitosi, di una stagione incerta.
Sta per cominciare
un bel tempo deciso –
sulle torrette delle ville aperte
è aspettato
come nei nidi del cucù
o nelle
86 umiliate colombaie dei famigli da spesa –
gli occhi già cercano fiaccati dall'attesa
i suoi cieli di seta azzurra e bianca.⁵⁴⁹

Si produce, in definitiva, una sensazione di contrappunto tra un'anticipazione dell'angoscia introdotta dall'autore nella segmentazione formale e la serena rinascita stagionale aleggiante nella voce del narratore.

⁵⁴⁸ Questa l'interpretazione data da Morbiato, condivisibile ma forse non del tutto esauriente: «È possibile operare almeno due slittamenti sull'asse semantico aprendo per il metro una significazione di tipo allegorico. Da un lato l'oscillazione e il coinvolgimento sul piano dell'enunciazione che essa rappresenta possono alludere, in senso più generale, al bertolucciano pathos dell'esistere, alla pendolarità cioè tra gli opposti stati d'animo della meraviglia e e del dolore di fronte a una realtà trafitta dal tempo, secondo una visione che finisce per equiparare tra loro tutti gli oggetti senza tener conto della loro densità narrativa o antropologica. Dall'altro il ritorno della stessa dispositio versale in punti tematicamente difforni riporta il lettore a una particolare idea che B. ha del romanzo e dell'atto di narrare, idea che egli stesso (e noi con lui) fa derivare in buona misura dalla lezione del modernismo europeo (Joyce, Proust; Woolf in particolare). Il principio di selezione che governa, assieme a quello di combinazione, il discorso del racconto non orienta la scelta in direzione del solo *fait divers* e si fa, al contrario, massimamente inclusivo. All'interno di un simile atteggiamento trovano spazio le “scoperte che una passeggiata per la città può miracolosamente presentare» e tutti quei « fatti minimi come la prova di una pelliccia da parte di una signora, una mattina qualsiasi della sua vita”. Così, la stessa opzione formale può farsi carico dei frammenti di realtà più eterogenei senza contravvenire alla logica del romanzo in versi». *Ivi*, pp. 76-77.

⁵⁴⁹ A. BERTOLUCCI, *La camera da letto*, XXVII, vv.68-88, p. 667.

Questo *surplus* di informazioni imputabile alla forma versale è riscontrabile in qualche maniera anche nei casi di oscillazione non strutturata. Trattandosi, qui, di verso libero, sarà difficile, se non persino insensato, cercare dei moduli costantemente ripetuti e latori di specifici contenuti: queste, infatti, sono le zone della libera espressione del soggetto, dove la forza espressiva del metro si esprime proprio nella possibilità di sottomettersi di volta in volta liberamente alle intenzioni autoriali; a mio avviso, però, internamente ai singoli casi in cui questo tipo di oscillazione si realizza, è possibile individuare alcune costanti che, nel contesto specifico, si fanno portatrici di indicazioni prospettiche. Si veda questo esempio tratto dal cap. XIII, *La« rêverie»*:

Coricato nell'erba, tutti gli altri
vicini in pose diverse
che rompono la notte...
E parlano quieti, là
o sembra a lui che non intende
le parole perché ha gli occhi fissi
alle stelle, la prima volta
da che è nato, con capacità
d'interrogarne il mistero: paurosa,
10 inebriante esperienza, non proibita
ai suoi otto anni già in via,
volgendo amaramente l'estate
oltre la metà,
d'avviarsi al loro finire. Così
stando sull'erba, una
le mani allacciate alle ginocchia,
uno puntato col gomito a terra, un altro
a indolenzirsi la schiena appoggiandola
al tronco ruvido d'un tiglio
20 ormai senza profumo, e continuando
a discorrere in pace, non avvertono più
la presenza di lui che condussero
attraverso la notte chiudendolo
fra i propri corpi per proteggerlo.
Seduto il tempo al limite
di perdizione
che tocca a chi sta sveglio oltre
i dodici rintocchi,
temeranno troppo
30 ammollite dalla rugiada
le sue ossa, ignorando,
per il buio in cui procedono uniti
nel ritorno, l'eccessivo luore
che la contemplazione degli astri
ha lasciato sulle pupille ingenue.⁵⁵⁰

⁵⁵⁰ *Ivi*, XIII, vv. 1-35, p. 556-557.

Guardando al testo ci si accorgerà di come l'incipit, subito frammentato da due versi brevi (vv. 2-3), introduca già i due poli principali della narrazione: il piccolo «A.» disteso sull'erba, e tutti gli altri famigliari. Il v. 4 costituisce un momento di raccordo tra la narrazione esterna e la focalizzazione sul protagonista (v. 5): il passaggio è ancora una volta scandito da un verso breve e uno un po' più lungo (un novenario). Poi la focalizzazione rimane variabile, il narratore si concentra su «A.», compiendo però una descrizione esterna fino al v. 9, dove la pausa sintattica scandisce anche un passaggio alle sensazioni del bambino che ammira le stelle, momento racchiuso in un distico endecasillabico (vv. 9-10); in seguito si torna alla narrazione esterna, concentrata sul personaggio ma non focalizzata internamente su di esso. Il senario tronco «oltre la metà» indica sia il ritorno ad una realtà fisica e naturale sia un cambio di prospettiva: i vv. 14-24 vedono rappresentato il resto della famiglia, ma la misura medio-lunga (sempre in relazione al contesto specifico) e la distensione discorsiva sembrano continuare il momento della contemplazione di «A.»; e proprio di questo, infatti, si tratta: mentre i genitori discorrono, il bambino rimane con gli occhi fissi alle stelle. L'autore pare allora suggerire, attraverso un richiamo formale, una prospettiva alternativa rispetto a quella del narratore, in modo tale che mentre noi vediamo la famiglia distesa sull'erba sappiamo anche che il piccolo Attilio sta continuando, indifferente, la sua contemplazione celeste. Poi, dopo una chiusura di periodo marcata da tre versi a rima ritmica, con l'ultimo che rallenta lo slancio anapestico dei precedenti, si passa ad una nuova prospettiva: la famiglia intera, fattosi tardi, torna a casa; lo sguardo del narratore si fa più ampio e per un po' sembra riunificare nella dimensione fisica della realtà i personaggi prima separati. Ma i genitori ignorano l'*imprinting* lasciato dalle stelle nella mente del bambino: così, dopo aver isolato il verbo "ignorare" alla fine del v. 31, l'autore introduce una quartina di versi più lunghi, chiusa da un distico sintatticamente autonomo, dove ribadisce l'estraneità di «A.» da ciò che lo circonda.

Un caso più estremo, evidente proprio per la sua rarità, è quello in cui una sequenza versale è marcatamente isolata dal contesto; ciò avviene, nella seconda parte del romanzo, non tanto con la riattivazione dell'endecasillabo, che si dissolve tendenzialmente tra le altre misure, quanto, piuttosto, con un ricorso ai versi brevi:

163 O pacifica attesa
 cuore che rallenta la corsa
 sguardo che s'abbandona posandosi
 su altre ragazze del '30
 con blanda condiscendenza.
 O subitanea trovata
 della bibita presa

dal secchio faticoso
 dell'ambulante incurvato
 da stanchezza e da spiccioli,
 lieto imbarazzo alle mani
 per le bottigliette imperlate,
 brindisi senza parole
 173 alle atlete fregiate
 dal sigillo del sole⁵⁵¹

La sequenza riportata chiude il cap. XXVII (*Le sorelle*), fondamentale poiché narra il momento dell'incontro tra «A.» e «N.», sua futura moglie. È un capitolo particolare, «diviso tra i poli dell'euforia e della disforia»:

Nella prima parte (vv. 1- 159), il «lungo, filato “recitativo”» si racconta degli inizi lenti, quasi impercettibili e costituiti di gesti minimi, del rapporto fra i due giovani; il protagonista si ritrova ad aspettare N. e la sorella minore partite per una nuotata, custodendo l'orologino da polso che gli è stato affidato in un crescendo di ansia dovuta al fatto che da un certo punto egli le ha perse di vista, scomparse in lontananza tra le onde. A rompere l'inquietudine di A. sarà un venditore ambulante di camparisoda, indicandogli le ragazze già riemerse dei flutti e avvicinantisi a lui; è giusto allora dedicare a questa figura di «uomo irsuto, abbronzato e biancastro» (v. 150) l' «allegra, improvvisa “cabaletta”» che chiude il canto (vv. 160-174).⁵⁵²

Opponendosi al recitativo che precede, caratterizzato, per esigenze drammatiche e narrative, da versi lunghi post-endecasillabici, la “cabaletta” che si ritrova nel finale⁵⁵³ agisce «da surplus connotativo rispetto alla “tregua” gioiosa che è la fine del capitolo»⁵⁵⁴. Tuttavia Morbiato nota come lo schema alluda all'ode-canzonetta tradizionale senza ricalcarne fedelmente tutti gli elementi strutturali; in particolare:

bisogna dire che la forma tradizionale non viene restituita integralmente, come testimonia lo schema imperfetto delle rime dove larga parte hanno le variazioni di posizione e di sostanza fonica. Questo è significativo perché certifica un rapporto dialettico dell'autore con il patrimonio di forme consegnato dalla storia letteraria, all'insegna del conflitto costruttivo fra elementi tradizionali e innovativi; ed è la prova che il metro istituzionale, materiale ormai parzialmente inerte perché inutile a «razionalizzare la realtà soggettiva, trasformandola in immagini e in concetti» deve passare attraverso il filtro della soggettività e uscirne mutato se vuole recuperare almeno in parte il proprio potere di dicibilità.⁵⁵⁵

Per quanto riguarda le sezioni più omogenee, invece, l'aumento consistente delle forme versali lunghe conferma le combinazioni metrico-sintattiche b) e c) viste precedentemente,

⁵⁵¹ *Ivi*, XXVII, vv. 160-174, p. 670.

⁵⁵² G. MORBIATO, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁵³ Questo lo schema metrico individuato da Morbiato: a₇ (b)x₉ c₁₀ s b₈ (c)x₈ //d₈ a₇ x₇ d₈ s₇ // x₈ d₉ e₈ d₇ e₇.

Ivi, p. 115.

⁵⁵⁴ *Ivi*, p. 116.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

con un valore aggiunto di sbilanciamento dato proprio dalla prosasticità di queste misure; in particolare, quando l'unità sintattica si conclude incidendo internamente il verso, la pausa forte o debole collocata nei pressi della chiusa versale genera un attrito intenso fra metro e sintassi orientato in senso propulsivo, obbligando «una voce divisa tra sospensione intonativa e successiva caduta a ripartire immediatamente»⁵⁵⁶. Riporto alcuni esempi di questa struttura proposti da Morbiato:

XXI, 188	cenere e ombra, non meno dei corpi distesi. Sarà	1 4 7 10 13 16
XXII, 23	ormai irraggiungibili nelle città illuminate e precluse. Ma	2 5 11 14 17 19
XXII, 194	per i sentieri battuti, più dolci perché più pesti. Lei	4 7 10 13 15 17
XXI, 63	a fiori: vestizione che le serve disapprovano,	2 6 10 14
XXI, 128	(e famiglie), col ristoro dei canali nei giorni svarianti	3 7 11 14 17
XXII, 97	purgatoriali): una nuova disposizione alla virtù e alla salute	
	[sembra	4 7 12 16 19 21

In generale, dunque, la seconda parte del libro conferma la tendenza “relazionale” della metrica di Bertolucci, amplificandone da un lato la spinta narrativa e valorizzando, contemporaneamente, una maggiore adesione della forma ad istanze soggettive: la scelta di privare l'endecasillabo della propria forza prosodica segnala la volontà, da parte dell'autore, di adeguare il flusso della narrazione ad una più fluida esigenza riflessiva e memoriale al fine di poter realizzare, nel complesso dell'opera romanzesca, un percorso terapeutico che possa ricostruire l'identità di un io nevrotico e frantumato.

IV.2. LO SPERIMENTALISMO METRICO DI PAGLIARANI

IV.2.1. Trattando della crisi poetica degli anni Cinquanta e delle soluzioni tentate dagli autori per rinnovare profondamente il linguaggio della lirica, Fausto Curi giudica in questo modo le scelte bertolucciane:

La narrazione, e il dialogo, giungono, si sa, soltanto con *La camera da letto*, “romanzo in versi”, per usare la definizione dell'autore, che incomincia a comparire in rivista nel 1958. C'è però da chiedersi se la novità più fertile di questo poeta sia da cercare nella scelta di un'ampia struttura architettonica e nell'articolazione narrativa del testo, quali vengono offerti nella *Camera da letto*, e non piuttosto nella sintassi scucita e abrupta di certe poesie reperibili in *Viaggio d'inverno* (1971), che sembrano testimoniare una vigile attenzione alle prove più incisive della Nuova avanguardia⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ *Ivi*, p. 105.

⁵⁵⁷ F. CURI, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in *Gli stati d'animo del corpo – Studi sulla letteratura italiana dell'Otto e del Novecento*, Pendragon, Bologna, 2005, p. 169.

Proprio il linguaggio della neoavanguardia sembra costituire il polo d'interesse maggiore per Curi, che nel resto dell'intervento si soffermerà in particolar modo sullo stile di Pagliarani, suggerendo implicitamente il contrasto che qui si vuole rilevare: rispetto all'ordine compositivo della *Camera da letto* – ordine ravvisabile anche a livello discorsivo – la *Ragazza Carla* e la *Ballata di Rudi* tendono ad una maggiore destrutturazione del discorso, ad una oggettivazione, anche visiva, del dettato poetico secondo modi più vicini allo sperimentalismo metrico degli anni Sessanta.

Per quanto riguarda la metrica della neoavanguardia, alcune linee di fondo sono state indicate in piena stagione novissima da uno degli osservatori più interessati alla questione, Alfredo Giuliani:

Oggi disponiamo [...] di un verso “dinamico” o “aperto” dominato della spinta semantico-strutturale, non legato né dal numero delle sillabe né dall'isosincronismo degli accenti: un verso che possiamo chiamare “atonale”, dove, cioè, l'accento è *servo* dei moduli che di volta in volta formiamo con la frase; dove le sillabe “deboli” (o *atone*) non vivono ritmicamente a riasco delle “forti”, giacché le une e le altre non sono che giunture, snodi, maglie del discorso.⁵⁵⁸

Al di là di alcune contraddizioni terminologiche⁵⁵⁹, come nota Giovannetti «la nozione di atonalità e le (imprecise) indicazioni di tonicità stanno a indicare una volontà di rottura delle gerarchie linguistiche attese»: con il suo intervento, Giuliani proclama «la centralità del discorso, della frase, secondo una dinamica “semantico-strutturale” lontana sia dal sillabismo sia dalla metrica accentuale»⁵⁶⁰; a fondare le nuove misure versali possono essere – in linea del tutto teorica – tutt'al più delle unità di discorso, quelle che Hrušovski⁵⁶¹ ha definito «gruppi semplici» o *cola*, se si vuole prendere in prestito una terminologia greco-latina. Si tratta, per farla breve, di una scansione sottoposta «all'azione di veri e propri *contorni intonativi*, culmini accentuali che dipendono assai meno dalla prosodia e persino dalla sintassi, che non dalla “voce che nel testo parla”»⁵⁶². Ciò naturalmente comporta una serie di problemi legati all'arbitrarietà del critico nel definire questi “contorni”, soprattutto perché spesso e volentieri, nei testi della neoavanguardia, i gruppi semplici sono spezzati da inarcature che isolano «unità

⁵⁵⁸ P. GIOVANNETTI, G. LAGAZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010, p. 262.

⁵⁵⁹ In particolare, sembra impossibile definire una sillaba “debole” se non proprio pensandola “a riasco” di sillabe forti.

⁵⁶⁰ P. GIOVANNETTI I in P. GIOVANNETTI, G. LAGAZZI, *op. cit.*, p. 262.

⁵⁶¹ B. HRUSOVSKI *I ritmi liberi moderni*, in AA.VV., *La metrica*, a cura di Renzo Cramente e Mario. Pazzaglia, Il Mulino, Bologna, 1972, pp. 169-176.

⁵⁶² P. GIOVANNETTI, in P. GIOVANNETTI, G. LAGAZZI, *op. cit.*, p. 262.

S'è sposata pulita
anche se s'era spinta un poco **avanti**
e il viaggio di nozze è restato una *promessa*
10 per più buoni anni **avanti**.

Ma Nerina non è stata fortunata
Nerina non ha fatto un buon affare
[...] ⁵⁷⁵

A fronte di una compattezza strofica e contenutistica, ancora una volta si noterà – oltre all'utilizzo della spaziatura per evidenziare dove il discorso prosegue la narrazione di un episodio e dove invece torna a riflettere sulla situazione di Nerina – come sul piano enunciativo l'ambiguità rimanga sempre massima: a chi appartiene la voce giudicante che apre la sequenza? È quella del narratore o è la voce della gente? E i vv. 2-5 riflettono il sarcasmo di chi narra o mescolano nel dettato anche il punto di vista di Nerina?

Da tutto ciò si può comprendere come Pagliarani, attraverso il “romanzo in versi”, riesca a conciliare sia l'avanguardistica oggettivazione del linguaggio – che nella *Ragazza Carla* giunge anche ad esiti figurativamente significativi, come variazioni tipografiche che riproducono la *facies* di un testo scritto, sia esso un documento d'ufficio (II, 6) o sia anche soltanto una semplice iscrizione su una porta («UFFICIO A UFFICIO B UFFICIO C») – sia la plurivocità di matrice romanzesca, privando in qualche modo l'io autoriale di forti ambizioni parenetiche, oratorie ed egotistiche.

Anche la lirica finale, segnalata metricamente e in corsivo, non sfugge, come si è già visto, all'ambiguità enunciativa determinata dal contesto. Qui in particolare agisce anche un riferimento intertestuale: Luigi Ballerini, infatti, ha osservato che il primo verso – «quanto di morte noi circonda e quanto» richiama la ballata di Cavalcanti *Quando di morte mi convien trar vita*, producendone, però, un totale ribaltamento:

l'interrogativo di Cavalcanti («Quando di morte mi convien trar vita / e di presenza gioia, / come di tanta noia / lo spirito d'amore d'amar m'invita?» [...]), infatti, può essere parafrasato in questi termini: “come è possibile che Amore ancora mi adeschi, proprio adesso che mi riduco a vivere di morte e gioire dei miei abbattimenti, proprio ora che il mio stato è così doloroso?”. Quello che in Cavalcanti è solo un gioco concettoso – anticipo di ridde d'ossimori che verranno in voga molto tempo dopo – nella *Ragazza Carla* è effettiva possibilità di opporsi alla *morte* che *noi circonda* e trarne, dunque, *vita*.⁵⁷⁶

⁵⁷⁵ *Ivi*, I, 5 p. 128, vv. 1-12.

⁵⁷⁶ A. CORTELLESA, *La parola che balla*, in E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946 – 2005)*, Garzanti, Milano, 2006, p. 13.

compositiva perseguita nella *Ragazza Carla*: assieme ai già incontrati versi a gradino che isolano parti discorsive, specialmente dialogiche⁵⁸¹:

Come vive?
E chi lo sa, ma è sicuro che non ha una paga
Hai febbre mi sembra che scotti
23 Scotto sì scotto ma non ho la febbre
Allora cos'hai
sta zitta niente
perlamadonna lasciami scottare
Armando cosa c'è?⁵⁸²

convivono, infatti, lunghe colate versali o blocchi strofici piuttosto estesi dove le tante voci che compongono il romanzo si fondono senza soluzione di continuità, come è tipico, del resto, nello *stream of consciousness*:

Il primo mese è andato molto bene tre per cento, c'è un guadagno di trentamila lire
il tuo stipendio zia, il tuo vecchio stipendio o quasi, ha detto Marco
e se li mettevi tutti e dieci ne beccavi trecentomila che nemmeno l'Agha Kahn.
10 Sì, ce n'ha buttato la metà, ma è più nervosa com'è sta storia che non dorme più
No preoccupa con gli interessi delle azioni a giungno ti farai la tivvù
e chi se ne importa del sonno se c'è la televisione la sera e chi se ne importa
del cinema più.⁵⁸³

Ci si accorgerà, tuttavia, che è sufficiente introdurre qualche segno di punteggiatura (trattini, virgolette etc.) perché, in questo come nel caso precedente, il discorso risulti del tutto integro e comprensibile dal punto di vista logico-sintattico:

«Come vive?».
«E chi lo sa, ma è sicuro che non ha una paga».
«Hai febbre? Mi sembra che scotti».
«Scotto, sì, scotto ma non ho la febbre».
«Allora cos'hai?»
«Sta zitta, niente...»
perlamadonna lasciami scottare!»
«Armando cosa c'è?»

Il primo mese è andato molto bene: «tre per cento, c'è un guadagno di trentamila lire. Il tuo stipendio zia! Il tuo vecchio stipendio, o quasi» ha detto Marco, «e se li mettevi tutti e dieci ne beccavi trecentomila, che nemmeno l'Agha Kahn!». Sì, ce n'ha buttato la metà, ma è più nervosa: com'è sta storia che non dorme più? «No preoccupa! Con gli interessi delle azioni a giungno ti farai la tivvù –

⁵⁸¹ Si noti però, nell'esempio, come la distribuzione dell'enunciato nei segmenti versali non sia regolare e comporti, perciò, un continuo senso di disorientamento.

⁵⁸² *Ivi*, XV, vv. 22-24, p. 296.

⁵⁸³ *Ivi*, XIX, vv. 7-13, p. 310.

e chi se ne importa del sonno se c'è la televisione la sera e chi se ne importa del cinema più → etc.

Si osservi come l'ultimo inciso (vv. 12-13) sia ambiguo sul piano del locutore: nell'esempio lo si è interpretato come un "a parte" teatrale di Marco, ma nulla vieta di attribuirlo al narratore extradiegetico, come se si trattasse di un commento sarcastico sulle parole del personaggio o di un discorso indiretto libero; e non si può nemmeno escludere che Marco rivolga queste parole direttamente alla zia. In questo senso l'estensione del verso, la compatta colata strofica, la mancanza di punteggiatura intonativa e la composizione magmatica degli enunciati – uniti alla mancanza di eccessiva stilizzazione – concorrono a realizzare quella plurivocità romanzesca che sta a fondamento anche della *Ragazza Carla*. Dal punto di vista strettamente logico-sintattico si può notare come la gabbia metrica non comporti mai, se non in alcuni casi più estremi (il già citato *Un cervo nel Massachusetts*, o il *Trittico di Nandi*, sulla cui funzione ci si è già soffermati) un'esplosione delle strutture profonde della lingua: a differenza di quanto avviene in molte altre esperienze neoavanguardistiche, nell'opera di Pagliarani il piano del significante produce un attrito che sovraccarica espressivamente il livello testuale, mettendone magari in risalto, ritmicamente e visivamente, alcuni elementi, senza condurre mai, però, ad una totale incomprensibilità. In particolare, a partire dal cap. XXIV è possibile osservare un aumento della chiarezza discorsiva (a tratti rasente il tono didascalico) che va di pari passo ad un tendente accorciamento della misura versale e all'incremento della punteggiatura:

3 Nel 1953 con la scoperta della struttura del DNA,
la lunga molecola filamentosa che contiene i «geni»
responsabile di ogni nostra caratteristica fisica,
si è aperto un campo di intervento di dimensioni gigantesche:
in pratica la possibilità di manipolare gli esseri viventi.⁵⁸⁴

Si tratta, a ben vedere, di quella zona in cui svaniscono i monologhi in prima persona dei personaggi e il racconto è compiuto da un locutore "esterno", forse proprio il narratore extradiegetico, anche se, per l'ambiguità con cui si presenta la voce narrante lungo tutta la *Ballata*, non ci è possibile trarre conclusioni definitive – allo stesso modo, di fronte alla confusione delle voci che percorrono il romanzo, è difficile comprendere quale sia il reale punto di vista dell'autore o del narratore. Ambigue risultano anche le zone più soggette ad una stilizzazione sarcastica, spesso isolate da versi brevi e rimati che richiamano parodicamente ariette melodrammatiche o ritmi di canzonette popolari:

⁵⁸⁴ *Ivi*, XXV, *Nel 1953*, p.333, vv. 1-5.

Sonno tu che sonno anch'io
 grande sonno sei il mio dio.
 Cent'anni di sonno sono niente
 4 ne dormì settecento un pastore dannunziano
 che stava fermo lì col cazzo in mano
 impietrito, come gli fosse preso un accidente.⁵⁸⁵

Nell'esempio riportato, per quanto non si possa escludere che l'autore condivida il sarcasmo nei confronti del tema e dei personaggi, l'operazione è imputabile direttamente al narratore, che successivamente non manca di giudicare ironicamente "caratteri" e situazioni; altre volte, invece, il dubbio è che queste "ariette" scherzose appartengano ai personaggi stessi:

[...] c'è il Toro ora in Borsa, non c'è l'Orso, spiegava l'altra sera Rudi al night [...]

C'è il toro e non c'è l'Orso
 avanti a tutto spiano
 chi seguirà il mio gioco
 20 sarà il re di Milano
 come Sindona, Calvi
 e tutta la compagnia
 la più bella che ci sia
 la più ricca che ci sia⁵⁸⁶

È una canzoncina di Rudi o è la trasposizione sarcastica che il narratore fa delle sue parole? Il dubbio è avvalorato ancor più da un caso analogo ravvisabile al cap. III:

[...] Ma Rudi consiglia piuttosto
 i tavoli più redditizi, pilota dove c'è donne
 spiega come stanno le cose.
 10 O bài-
 bài-
 néss
 tu m'hai mangiato il cuore!
 La zitella che soffia, il labbro leporino
 solletica l'ascella, risate
 a garganella, il sudore che cola
 il ballo della mattoncella
 i brividi della fanciulla
 20 la mezza cartuccia che evapora
 Penitenza!

Rudi spiega le cose con la scopa [...] ⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ *Ivi*, XXV, Dalla «Bella addormentata», p. 328.

⁵⁸⁶ *Ivi*, XIX, p. 311, vv. 14-24.

⁵⁸⁷ *Ivi*, II, vv. 7-21.

al punto che, ancora una volta, la sovrapposizione dei potenziali locutori genera la bivocità della “parola”: davvero, allora, si può dire che con Pagliarani affiorano nel linguaggio poetico «le contraddizioni presenti nel linguaggio di classe».⁵⁸⁸

Volendo compiere un raffronto conclusivo, è possibile osservare come la *Ragazza Carla* e la *Ballata di Rudi* operino formalmente in due direzioni opposte e complementari: da un lato una messa in rilievo, visivamente e metricamente, di nuclei sintattico-discorsivi autonomi in un contesto narrativamente unitario; dall’altro una macrostruttura a mosaico – composta di capitoli indipendenti e uniti da legami deboli e per lo più paradigmatici – in cui, per mezzo di una fusione spesso disorientante dei blocchi enunciativi, è raggiunta una maggior compattezza all’interno delle singole parti. Entrambe le opere, inoltre, evidenziano la possibilità di preservare l’integrità logico-sintattica del discorso all’interno di una forma metrica avanguardistica, a patto che la parola del poeta si confonda, o persino si nasconda, nella plurivocità romanzesca.

Come anticipato, proprio a partire dagli esempi di Pagliarani e Bertolucci, e con alcune generalizzazioni, è possibile individuare due principali poli di riferimento per lo studio degli altri “romanzi in versi”:

- 1) Una metrica che si presenta come un flusso versale fluido, compatto ed esteso dove può realizzarsi un discorso narrativo e riflessivo nel complesso armonico e articolato.
- 2) Una metrica di matrice avanguardistica, dove l’enunciato è scomposto in nuclei ristretti e visivamente limitati, il linguaggio è oggettivato e il discorso è strutturato per mezzo della tecnica del *montaggio*.

Naturalmente queste modalità compositive, nelle singole opere, sono sottoposte ad un vasto ventaglio di variazioni, e in più di qualche caso ci si troverà di fronte ad una mediazione e mescolazione tra le due spinte, piuttosto che ad una scelta netta nell’uno o nell’altro senso; d’altro canto, però, una eventuale concordanza di massima con i due modelli tracciati potrebbe confermare la presenza di alcune costanti di fondo caratterizzanti, anche diacronicamente, la scrittura dei “romanzi in versi”.

⁵⁸⁸ PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, p. 465.

IV.3. GLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA

IV.3.1. *La capitale del nord*

Quanto si è visto circa la stilizzazione di personaggi e situazioni nel romanzo di Majorino sembra trovare conferma anche nella forma versale, che, orbitando attorno ad un centro endecasillabico non eccessivamente tradizionale ma retoricamente sostenuto, si sviluppa in una varietà di misure lunghe e brevi finalizzate a marcare le istanze espressive dell'autore. Gli esempi che riporterò – e che non esauriscono, si badi bene, tutte le possibilità del romanzo – evidenziano come il *modus scribendi* del primo Majorino si avvicini, nelle sue linee essenziali, a quello del contemporaneo Pagliarani e della più moderata neoavanguardia: giustapposizione di blocchi metrico-sintattici ben distinti, disposizione “visiva” dei nuclei enunciativi e oggettivazione della lingua poetica sembrano, infatti, fondare la premessa stilistica della *Capitale del nord*. Ciò non impedisce, tuttavia, che i risultati e le istanze che vi sottendono siano poi piuttosto differenti.

Una distinzione fondamentale va fatta, innanzitutto, sul piano dei sistemi metrici: se in Pagliarani e in molti autori della neoavanguardia ci si trova di fronte ad una sovrapposizione di diversi schemi prosodici, qui le misure si attestano generalmente attorno ad un impianto sillabico tradizionale, che può assumere tutt'al più un marcato profilo accentuale o colico a fini puramente espressivi. Ecco, per esempio, come inizia il romanzo:

	<i>O mia città vedo le porte gli archi</i>	4 (5) 8 10
	<i>che un tempo limitavano il tuo cauto</i>	2 6 10
	<i>intrecciarsi di case strade parchi</i>	3 6 8 10
	<i>oggi spezarti come una frontiera</i>	1 4 6 10
5	<i>o come una catena di pontili</i>	2 6 10
	<i>coniungere le tue zone più vili</i>	2 6 7 10
	<i>ai box del centro dove grandi banche</i>	2 4 6 8 10
	<i>rivali o consociate in busta chiusa</i>	2 6 8 10
	<i>da vita o morte in crediti d'usura</i>	2 6 8 10
10	<i>legate col cordone ombelicale</i>	2 6 10
	<i>del capitale e in loro trasformate</i>	4 6 10
	<i>e quelle in questa ritmica simbiosi</i>	2 4 6 10
	<i>le sedi razionali dell'industria</i>	2 6 10
	<i>con l'asino alla mola e in nuovi impianti</i> ⁵⁸⁹	2 6 8 10

L'estratto è breve ma sufficiente a rappresentare le scelte prosodiche che caratterizzano tutta la sezione introduttiva (pp. 5-6): una lunga serie di endecasillabi sciolti, tutti riportabili, senza eccessive forzature, a schemi accentuali canonici, racchiude un unico periodo sintatticamente

⁵⁸⁹ G. MAJORINO, *La capitale del nord*, *O mia città...*, vv. 1-14., p. 5,

esteso e paratattico (anche se dal v.1 al v. 4 la frase principale è spezzata da una subordinata relativa) e retoricamente sostenuto – si noti, in particolare, il ricorso a *dicola* o, più raramente, a *tricola* («le porte e gli archi», «case strade parchi», «rivali o consociate», «di vita o morte» etc.) la cui struttura e funzione si estende fino a riempire tutto un verso (v. 14), disposti, magari, chiasticamente (vv.4-6). Ad innalzare il tono poetico del dettato concorrono anche le frequenti inarcature, il più delle volte soltanto sintagmatiche ma non di rado anche di intensità medio-forte (come quelle tra sostantivo e aggettivo ai vv. 2-3 e 7-8, la prima delle quali risulta più forte per il fatto di essere anaforica) cui si deve aggiungere il folto apparato di rime e assonanze distribuite in posizioni liminari e intermedie. Ciò che ne risulta è un discorso stilisticamente elevato, ricco di *pathos* – basti pensare all’attacco “vocativo” del primo verso – e ammiccante ai modi più espliciti della poesia civile; e basterà pensare all’incipit della canzone *All’Italia* di Leopardi («O patria mia, vedo le porte e gli archi...») per comprendere come in questo primo passo la voce del poeta non sia affatto sarcastica: l’elezione a poesia della realtà post-bellica, infatti, è qui del tutto funzionale ad un’istanza politico-ideologica che sembra costituire la vera premessa del romanzo. Lo segnala anche la scelta di riportare questi primi versi in corsivo – se è vero, come ha notato Alessandro Carrera, che nel corso del poemetto si registra una alternanza tra “voci pubbliche” in carattere tondo e “voci private” in corsivo⁵⁹⁰. Infine, si noterà come, pur in presenza degli elementi tradizionali appena visti, la non coincidenza di piano sintattico e metrico e una certa varietà accentuale contribuiscano ad allontanare il dettato dall’eccessiva cantabilità e cristallizzazione, preservandolo, così, dal rischio di apparire parodico o sarcastico.

Le scelte sintattico-versali individuate in sede introduttiva ritornano abbastanza fedelmente anche per dare voce al personaggio di Gianni, a confermare ancora una volta l’identità di punti di vista tra il giovane poeta e l’autore :

	ed ora qui una barca sopra l’acqua	2 4 6 8 10
	un pino contro il cielo pitturato	2 4 6 10
47	<i>albero immune dallo scambio i tuoi</i>	1 4 6 8 10
	<i>rami proiettano ombre diseguali</i>	1 4 6 10
	<i>da un lato dorme fuori dalla guerra</i>	2 4 6 10
	<i>un disertore dall’altro si muove</i>	4 7 10
	[...]	
	<i>Così inceppati trattenuti ̂arsi</i>	2 4 8 10
	<i>dal fuoco lento d’una società</i>	2 4 (6) 10

⁵⁹⁰ A. CARRERA, *La capitale del Nord*, in «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e arti europee», Guida, Anno II, I quaderno, 2004, pp. 105-106. Ma parlerei, piuttosto, di una contrapposizione tra “momenti narrativo-descrittivi” e “momenti lirici”.

72	<i>che muore incatenando ancora pali</i>	2 6 8 10
	<i>di costruzione e battezzando navi</i>	4 8 10
	<i>al ritmo di duecento per cantiere</i> ⁵⁹¹	2 6 10

Proprio dal confronto con questa base ritmico-stilistica di matrice endecasillabica è possibile individuare anche i tanti passi del romanzo esplicitamente parodici o derisori. La stilizzazione, infatti, avviene innanzitutto per mezzo di una versificazione «più ironicamente cadenzata»⁵⁹²: può essere, per esempio, ridotto quasi al minimo il conflitto tra limite versale e sintattico, magari con una riattivazione del ruolo demarcativo della rima che produce un effetto di aria d'opera o canzonetta (cui contribuisce anche l'accorciamento delle misure); ecco alcuni esempi, tratti da zone piuttosto ravvicinate dell'opera, in cui lo stesso procedimento può essere osservato in diversi contesti, misure e gradi d'applicazione:

	«torna a casa va dai tuoi	1 3 5 7
13	dice un socio – mille lire	1 3 5 7
	dice – fa quello che vuoi ⁵⁹³	1 (3) 4 5 7
	E con piede di ladro finalmente	3 6 10
	la veranda freschissima del cesso	3 6 10
47	dove uomini fumano tra vetri	3 6 10
	o parlano a coppiette nell'ingresso ⁵⁹⁴	2 6 10
	Guardando le inserzioni	2 6
	il laureato va	4 6
108	come una bella barca	1 4 6
	traversa la città	2 6
	posteggi piazze tram	2 4 6
	in biblioteca stop ⁵⁹⁵	4 6
	Carlo ordinava preciso paziente	1 4 7 10
	lo zucchero in azzurri sacchetti	2 6 10
121	la pomice nei pacchi d'olio in latte	2 6 8 10
	il miele in vasi e in alto i mandarini ⁵⁹⁶	2 4 6 10

Oppure, più semplicemente, può essere l'exasperazione retorica e lessicale, contrastante con il contenuto basso e quotidiano del testo, a erodere quegli equilibri tra forma, tono e contenuto che è possibile rinvenire, invece, nelle zone autoriali più liriche (come quella incipitaria):

	Vittorio prende fugge un taxi e non	2 4 6 8 10
	rotondo sa dove più aguzzo andare	2 4 5 8 10

⁵⁹¹ G. MAJORINO, *op. cit.*, III, vv. 45-74, p. 40.

⁵⁹² M. CUCCHI, *Introduzione*, in G. MAJORINO, *La capitale del nord*, p. 3.

⁵⁹³ G. MAJORINO, *op. cit.*, I, vv. 12-14, p. 7.

⁵⁹⁴ *Ivi*, vv. 45-48, p. 8.

⁵⁹⁵ *Ivi*, vv. 106-111, p. 10.

⁵⁹⁶ *Ivi*, vv. 119-122, p. 11.

	[...]	
15	<i>Vittorio magna domus magna quies</i>	2 4 6 8 10
	oh muri di finestre oh musicali	2 6 (7) 10
	fuoriserie oh ragazze	3(4) 6
	di ricchi dolci amare	2 4 6
	per tutti per nessuno avendo sete	2 6 8 10
	bar di bibite fredde avendo fame ⁵⁹⁷	1 3 6 8 10
	Tu che ieri non eri alla notturna	1 3 6 7 10
	Gala di San Siro di che cosa godi?	1 5 9 11 (6+6)
	se l'Inter gioca contro la Sampdoria	2 4 6 10
	come col Milan lo scudetto-pazzo!	1 4 8 10
54	coll'Inter noi di Genova due volte	2 4 6 10
	abbiamo vinto – fu la malasorte	2 4 6 10
	e l'una e l'altra volta fu pagata	2 4 6 10
	con l'interesse di 12 reti	4 7 10
	tu che la festa non Sali gli spalti	1 4 7 10
	tra centomila di che cosa godi? ⁵⁹⁸	4 8 10
	«io niente paragono al vuoto esangue	2 6 10
	di Amelia con il pelo sulle gambe»	2 6 10
	dove andiamo stasera?	3 6
302	Dove le vie conducono ai piazzali	4 6 10
	silenziosi nel vento? O alle frontiere	3 6 10
	dei prati tra le macchine degli altri?	2 6 10
	il cinema collega	2 6
	a orario continuato	2 6
	«Ava vidi, fatta a guisa di liuto,	1 3 5 7 10
	sotto i miei occhi cedere a un uomo	1 4 6 9
309	Io vidi questo e quella nel tumulto	2 4 6 10
	d'un simbolico mare spuma unirsi.	3 6 8 10
	Io no, ma lui le tolse la sottana ⁵⁹⁹	2 4 6 10

Talvolta è sufficiente agire parodicamente su un modello ormai consolidato, come può essere quello pascoliano: si vedano i seguenti esempi – non a caso in novenari dattilici – dove la liricità dell'epanalessi si scontra con la vanità delle chiacchiere della gente; e si noti, inoltre, come il detto popolare rimanga qui saldamente ancorato alla sua natura di luogo comune e facezia, senza subire alcuno slittamento in senso magico-simbolico:

	<i>Lamberti che ore saranno? –</i>	2 5 8
	<i>Ridendo Carrelli domanda –</i>	2 5 8
43	<i>Le ore di ieri – si ride</i>	2 5 8
	<i>si ride si ride – a quest'ora⁶⁰⁰</i>	2 5 8

⁵⁹⁷ *Ivi*, vv. 10-20, p. 7

⁵⁹⁸ *Ivi*, vv. 50-59, pp. 8-9.

⁵⁹⁹ *Ivi*, II, vv. 299-311, p. 33.

⁶⁰⁰ *Ivi*, I, vv. 41-44, p.8.

L'effetto di contrappunto stilistico avviene non solo in sincronia, nel rapporto tra forma e contenuto, ma anche nel succedersi diacronico di nuclei metrici e testuali ben distinti. Ciò è visibile soprattutto in un luogo preciso della seconda parte, dove ad una sequenza in versi brevi in forma di canzonetta segue una zona testuale vasta in versi lunghi e composti. A marcare il contrasto è anche l'utilizzo del corsivo per la seconda sequenza, che separa un momento più sinceramente lirico da uno giocoso e parodico:

84 «E quando sarò vecchia?
mi daranno due lire
e quando sarò morta?
e quando sarà morta?
dovrà tutto finire
quando sarò morta?»
*era una calda notte un uomo morto pareva sparito
nel vuoto dell'estate il bar con ferme strisce
e un vecchio a bere stracco uscito dall'ufficio
era una calda notte e l'uomo morto continuava a morire
[...]*
*giudicano ondeggia retrocede avanza
per tentativi e per errori l'uomo vento che balli*
108 *ormai con i panni sui tetti delle case i figli
un po' giocando un po' ascoltando domani
partiranno più avanti i conflitti
con i padri saranno e con le madri aspri ma necessari*⁶⁰¹

Il passo scandito in versi lunghi risulta prosodicamente complesso anche per la simultanea operatività di diversi sistemi metrici; per fare un solo esempio, si potrebbero risegmentare – sulla base di marche foniche, pause sintattiche e piedi ritmici che concorrono nel medesimo luogo – i vv. 106-111 in una serie di misure brevi e sillabiche che agiscono, più o meno visibilmente, come strutture sotterranee in attrito con la forma superficiale⁶⁰²:

giudicano ondeggia	senario	
retrocede avanza	senario	
per tentativi e per errori l'uomo	endecasillabo	
vento che balli	quinario	
ormai coi panni	quinario	U – U – U
sui tetti delle case	settenario	U – U – U – U
i figli un po' giocando	settenario	U – U – U – U
un po' ascoltando	quinario	U – U – U
domani partiranno	settenario	
più avanti i conflitti	senario	
con i padri saranno e con le madri	endecasillabo	

⁶⁰¹ *Ivi*, II, vv. 83-111, pp. 26-27.

⁶⁰² La segmentazione proposta, tuttavia, non è l'unica possibile: si potrebbe, per esempio, segmentare il v. 111 come 7 + 5 + 7 sulla base della rima *partiranno-saranno*.

Altre volte, similmente a quanto avviene nei “romanzi in versi” di Pagliarani, il metro è funzionale a distinguere due situazioni ricorrenti nella stessa zona testuale: è il caso dei versi a gradino o, più generalmente, strutturati con rientri e spazi bianchi, che si incontrano in alcune sezioni dedicate a Virginia, e in particolar modo nel momento della sua prima apparizione (il grassetto è mio):

	ogni sera per molte belle estati	3 6 8 10
	il padre riceveva	2 6
	Virginia allontanata	2 6
6	il suo compenso	4
	eravamo felici se ci penso	3 6 10
	il mestiere dannato dei denari	3 6 10
	il piccolo commercio	2 6
	un gatto in mezzo ai cani	2 6
	faceva il babbo	2 4
	è strano	2
	grande e allegro	1 3
	com'è dolce serbare un corpo umano	3 6 8 10
	[...]	
20	Virginia	2
	il padre in casa	2 4
	andò impiegata	2 4
	il padre aveva ormai quarantun anni	2 4 6 10
	dattilografa ben considerata	3 6 10
	non per lo spacco della veste	1 4 8
	Telefoni alla stipel Panettoni	2 6 10
	di motta Magazzini standa/upim	2 6 8 10
27	quanta pioggia è caduta sopra i tetti	3 6 8 10
	com'è dura la voce di Virginia	3 6 10
	potrebbe finir qui ma c'è dell'altro ⁶⁰³	2 6 8 10

In grassetto si sono evidenziati quei frammenti metrici adiacenti che, sommati insieme, formano endecasillabi con accenti canonici. Anche volendo limitare la ricomposizione delle misure brevi ai soli versi a gradino, ci si accorgerà che l'escursione versale si riduce a endecasillabi e settenari. Qui credo si possa assegnare alla “forma” anche una funzione semantico-espressiva: è un momento di passaggio fondamentale per Virginia, che viene introdotta nel mondo del lavoro probabilmente per sopperire ai falliti progetti commerciali del padre; l'oscillazione pendolare tra padre e figlia compiuta dalla voce narrante attraverso la spezzatura e le rientranze del verso, sembra in qualche modo rallentare questo passaggio e sospendere il tempo della storia con il montaggio di sequenze distinte, come se l'autore, in ultima analisi, cercasse di preservare Virginia da un destino di alienazione e sfruttamento.

⁶⁰³ *Ivi*, II, vv. 3-29, pp. 23-24.

Al di là di queste ultime supposizioni, del resto difficilmente verificabili, ciò che conta è l'aver individuato nel romanzo di Majorino una strutturazione dei contenuti basata sulla costante giustapposizione di blocchi metrico-stilistici nettamente distinti, cui si accompagna, se non una evidente oggettivazione della lingua, per lo meno una oggettivazione ritmico-intonativa delle istanze autoriali, oscillanti tra il polo del sarcasmo e quello del *pathos* ideologico. Per dirla con Pagnanelli:

Majorino passa (e passerà fino a *Provvvisorio*) per l'emotività primitiva dei "salti" ritmici, per nominalismi senza fine, cadute di sensi e nessi, farrago di *personae* e deittici, in sequenze ingolfate e iterate, sfrangiate da una violenza espressionistica assai efficace, che non può non registrare l'alienazione e la degradazione del "paesaggio" umano-urbano, ridotto a suburbio, a incubo, tra il bla-bla dell'alta società e borborigmi vagamente gaddiani⁶⁰⁴.

IV.3.2. I Romanzi naturali

Una versificazione di matrice neoavanguardistica è riscontrabile anche nei *Romanzi naturali* di Cesarano, che segnano, come si è già visto, un netto cambio di direzione rispetto alla *medietas* discorsiva della precedente *Tartaruga di Jastov*. Il livello metrico, inoltre, rispecchia la dialettica evolutiva dei tre "romanzi in versi" già segnalata nel capitolo precedente e riguardante le possibilità enunciative della poesia.

IV.3.2.1. Nei *Centauri*, ad una frammentazione strutturale che avvicina l'opera alla forma "canzoniere", corrisponde, internamente alle sequenze, una estesa articolazione sintattica e mensurale. L'escursione varia da versi molto brevi (tre sillabe) a versi lunghi eccedenti l'endecasillabo e spesso non riportabili alla composizione di misure tradizionali. Questi ultimi, in realtà, prevalgono nettamente e accolgono al loro interno nuclei sintattico-retorici abbastanza complessi, senza, tuttavia, che vi sia una meccanica coincidenza tra limiti prosodici e discorsivi: ciò che conta, piuttosto, sembra essere la compattezza del periodo, la possibilità di accogliere, all'interno di blocchi estesi, una densità di proposizioni, sintagmi, figure retoriche (dittologie, ripetizioni a distanza o a contatto, inversioni etc.) che spesso sconfinano anche dagli spazi interstrofici fino ad assorbire, come in *Stube*, tutta la sequenza; eccone un esempio:

⁶⁰⁴ R. PAGNANELLI, XX., [Ancora su Majorino], in ID, *Studi critici: poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1991, p. 149.

- La curva acqua ha luci intestine.
 Intatta, tra le sibilline
 ombre che le vegetali
- 4 altre luci per visceri violati di macchie, con una
 radente corsa immobile, concentrica, da tutti i lati
 fulminano stampano [...].⁶⁰⁸
- Ma se accetto d'udire, allora è chiasso,
 si confessano a perdifiato tutti e dalle alte vetrine
 dai ghiacci della notte che ci sovrastano, dall'ala
 dei figli
- 28 le trombe del giudizio distorte nei serpentini
 singulti grondano scrosciano sopra di noi lo scherno, ridono,
 di disprezzo argentino.⁶⁰⁹
- Erompe, si sprigiona la vampa, la fiamma dalle
 crêpes suzette e in altra lustra pagina
 rosola nel suo fuoco s'indora lambito un
 bonzo ancora
- 5 in nuove gabbie (le più eleganti) grafiche s'allineano
 i corpi non sai più se di pesci di vittime
 di prodotti di stermini d'atroci buongusti
 di lampeggianti esauste verità⁶¹⁰
 [...]

IV.3.2.2. Un primo brusco cambio di direzione in *Il sicario, l'entomologo* è determinato da un generale prevalere di misure versali medio-brevi – uguali o minori all'endecasillabo – dal cap. 1 fino al cap. 27; da questo momento in poi – con l'eccezione dell'epilogo – le misure si ampliano considerevolmente e i versi lunghi tornano a giocare un ruolo determinante, se non assoluto. Questi dunque i due poli estremi dell'escursione metrica nel romanzo:

- Steli flessi pensili
 lanceolate seni
 di cuoriformi curve
 spatolate spioventi
- 5 acicolari e tutti
 teneri verdi; le composte
 costole guaine nervature e
 di là dal vetro
 trasperse e nette ghiaie
- 10 (un cadavere vuoto di
 scricciolo) un occulto
 fiato di fiera.⁶¹¹

⁶⁰⁸ *Ivi*, (*Convito*), p. 16.

⁶⁰⁹ *Ibid.*

⁶¹⁰ *Ivi*, (*Buchmesse*), p. 18.

⁶¹¹ G. CESARANO, *Il sicario, l'entomologo*, 6, vv. 1-12, p. 26.

- 2 Cielo di ferro (nella quadrata finestra) nubi saracinesche
e un muro che così lordo alto è cielo e ferro.
[...]
12 Lordo muro così alto dentro del cielo di ferro inferriato
ma nel profondo tonfi che non vede e suoni e scalpiccii
qualche Yah! grido aspro raspante e giovane (pesante
non passa muro, smuore nello sprofondo).⁶¹²

Dal punto di vista ritmico-sintattico vi è però una costante di fondo che accomuna misure anche molto distanti tra loro, ed è la generale nominalizzazione della lingua, l'estrema riduzione, ovvero, del verbo (spesso coniugato al participio o all'infinito) e con esso della complessità e compattezza sintattica. In altre parole, ad una ipotassi complicata dalle figure retoriche – come quella intravista nei *Centauri* – si sostituisce, qui, una paratassi nominale. Confrontando gli esempi tratti da *I Centauri* con quanto segue, ci si accorgerà, infatti, di come anche le misure più lunghe si riducano a semplici contenitori di *cola* e *ritmemi*, conformandosi a quanto già avviene nei versi brevi, per loro natura tendenti alla nominalizzazione:

- [...]
32 Crepuscoli diluvi dogane confini
catene di montagne – compagni, catene –
canneti cataste di legna campagne castagne
montagne compagni catene catastri calere⁶¹³

- 9 Scorre nel vetroso riquadro la parata
(impettito solennemente scorrente punta di sigaro
mano bocca nel nero nel cuoiovetro a spicchi
nel flusso roteante di specchi vetri)
di tre quattro specie regnanti moltiplicate
inesauribili, innumerevoli, uniche, ripetute⁶¹⁴

- Nell'erba.
Rasoterra.
3 La bestia di due dorsi, di falso manto.
Appiattita. Convessa. Mutante.
Dai ritmi regolari e veementi.⁶¹⁵

- 5 Psicotropi. Psicometri.
Sistemi binari.
Per favore.
Elettrodi innestati.
Presto.
Encefalogrammi. D'ibernati.

⁶¹² *Ivi*, 31, vv. 1-14, p. 57.

⁶¹³ *Ivi*, 1, vv. 30-33, p. 21.

⁶¹⁴ *Ivi*, 28, vv. 5-10, p. 53.

⁶¹⁵ *Ivi*, 20, vv. 1-3, p. 44.

Più presto.
LSD. DNA. Bionica.⁶¹⁶

La sensazione che ne deriva è che l'escursione metrica ravvisabile tra i capitoli 1-27 e 28-30 sia in qualche modo annullata dal trattamento della sintassi, e che al verso lungo sia affidata, invece, una funzione "semantica": gli ultimi capitoli, infatti, rappresentano il momento dell'incontro e della fusione delle *persone A e B*; le identità esplodono e la nevrosi destruttura il mondo e la psiche in tanti frammenti che l'autore cerca di ricomporre accostandoli in una superficie metrica estesa, che più che produrre una fusione compatta sembra generare un agglomerato eterogeneo di parole-oggetto destinate ad incorrere nell'ultima – comune – deflagrazione:

svellono premendo
energia in direzione contraria
le fattezze con colpi
 parti ossee in parte
5 i tessuti le beanti
 degli occhielli di più
 sopra i denti
finché i denti stessi,

occhi globi luogo⁶¹⁷

In altre parole, se nei *Centauri* Cesarano rimane ancora legato ad una possibilità discorsiva ampia e complessa, optando per una difficoltà elocutoria e retorica, nel *Sicario*, *l'entomologo* si realizza pienamente la naturalizzazione e l'oggettivizzazione del linguaggio, privato, ormai, delle sue strutture logiche fondamentali e rasente la pura giustapposizione di significanti. Questo, del resto, sembra essere uno dei maggiori paradossi di molta poesia degli anni Cinquanta e Sessanta: cercare una fuoriuscita dal linguaggio lirico-simbolico non solo inglobando tutti i livelli della realtà, ma materializzando la lingua stessa in tanti oggetti lessicali, sintattici e fonici giustapposti l'uno all'altro, giungendo così a ribadire, per vie diverse, lo stereotipo jakobsoniano dell'autoreferenzialità poetica; qui, assieme al significato simbolico della poesia, si perde anche la possibilità stessa di comunicare, e nei casi più estremi la lingua tende a ridursi quasi a puro significante.

IV.3.2.3. Il problema è che in Cesarano la sentita necessità di rinnovare il linguaggio poetico convive con la volontà di comunicare un messaggio ideologico-politico. Il compromesso

⁶¹⁶ *Ivi*, 11, vv. 1-8, p. 34.

⁶¹⁷ *Ivi*, 40, vv. 1-9, p. 69.

raggiunto tra comunicazione e cortocircuito espressivo nei *Centauri*, per esempio, sembra biforcarsi nel romanzo successivo tra le prosastiche didascalie e lo stile avanguardistico delle sequenze, per giungere infine ad un tentativo di sintesi, destinato a fallire, in *Ghigo vuole fare un film*. Qui fin dall'inizio si manifesta l'istanza riflessiva dell'autore, che proprio sulle possibilità della lingua, come si è visto, concentra la propria attenzione. I periodi tornano ad essere complessi: lasse coese di versi o chiare spaziature verticali e rientranze distinguono i contenuti del romanzo, compattano le enunciazioni, e persino l'ordine sintattico, per molti aspetti, pare ritrovare quella *medietas* discorsiva che già a livello dei *Centauri* era andata via via scomparendo. Eppure permane, a complicare la leggibilità del testo, un'alta densità lessicale, realizzata per mezzo di dittologie, *tricola*, riprese inter e intraversali, così da rappresentare, a livello formale, quel conflitto tra lingua della poesia e istanze autoriali che è al centro della riflessione dell'ultimo dei *Romanzi naturali*. La necessità di introdurre nel linguaggio la realtà, con i suoi oggetti materiali, si scontra con la necessità di comunicare un messaggio limpido e chiaro, poiché la materia è troppo vasta per essere esaurientemente racchiusa nella forma metrica, così come la realtà è troppo complessa e debordante per poter essere immortalata in una inquadratura:

- Si sente quello che dicono? Mah.
 Forse niente, fa freddo. Guardano,
 poniamo, assi che bruciano, annusano,
 16 ascoltano scarpe che battono (proprie) sul posto,
 potrebbero avere ritorni di neve d'infanzia,
 incedendo, sul posto, tutto al passato il presente,
 stop! Stop-storia, sul posto, anche personale, ed entro
 limiti nulla se non pertinente. [...] ⁶¹⁸
- «Vuoi dire che li hai in casa tu?» «E non fare il coglione:
 14 intanto prima o dopo il falò, o nel mezzo,
 visto che 'sto picchetto-fuoco-carica-palazzodispeccchio
 vien su la cosa imprevedibile di lì non si va avanti.» ⁶¹⁹
- Mondi di tutto il Proletariato unitevi, non
 avete che da concatenare le vostre perdite (ribalta
 vecchio ribalta i predicati i genitivi brucia
 4 ragazzo brucia il sostantivo,
 annichilisci il Verbo!). Sarà che siamo a zero
 con questa maledetta
 politica che ti scheda a vista d'occhio. ⁶²⁰

⁶¹⁸G. CESARANO, *Ghigo vuole fare un film*, e), vv.13-20, p. 76.

⁶¹⁹*Ivi*, h), vv. 13-16, p. 80.

⁶²⁰*Ivi*, i), vv. 1-7. p. 81.

L'analisi dei "romanzi in versi" di Cesarano apre ancora una volta la strada allo studio del *corpus* rimanente. La serena accettazione dimostrata da Pagliarani della "necessità" di naturalizzare la lingua poetica e di celare la voce dell'io lirico dietro un travestimento romanzesco, sembra trovare un riscontro solo parziale (limitato al primo aspetto) nella *Capitale del nord* e nei *Romanzi naturali*. E se il poeta civile Majorino si affida al *medium* straniante della stilizzazione ironico-sarcastica, il «critico radicale» Cesarano sembra non voler rinunciare ad una forma d'espressione diretta, cui non riesce tuttavia a fornire un corpo ritmico-versale soddisfacente; dopo il tentativo – per certi versi già in forma di congedo – di *Ghigo vuole fare un film*, Cesarano preferirà allora dedicarsi alla saggistica e alla critica del capitale.

Più in generale, ciò che sembra mancare, nelle opere degli anni Cinquanta e Sessanta, è una composta e armoniosa introduzione della realtà nella forma versale, la possibilità, in altri termini, di realizzare un'istanza discorsiva con uno stile lirico rinnovato senza che si debba giungere alla pluruidiscorsività di Pagliarani – sentita come estremamente limitante da parte di quegli autori ancora interessati ad esprimere direttamente il proprio punto di vista. Questa possibilità sarà realizzata da molti poeti a partire dagli anni Settanta, sia attraverso la frammentaria narratività dalle finalità allegoriche osservata da Zublena nei canzonieri⁶²¹, sia, nei più estesi e fluenti "romanzi in versi", con l'attivazione di un flusso metrico malleabile e compatto: più vicino, con le dovute specificità, al modello bertolucciano.

⁶²¹ Si veda P. ZUBLENA, *Frammenti di un romanzo inesistente. La narratività nella poesia italiana recente*, in *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, a cura di Alberto Elli e Giuseppe Langella, Novara, Interlinea, 2004. Quivi, III.2.1. pp. 180-181.

IV.4. DAGLI ANNI SETTANTA AI GIORNI NOSTRI

IV.4.1. *La corda corta*

Analizzando la voce narrante nella *Corda corta*, si è visto come essa si caratterizzi per il tono sibillino, a tratti parodicamente epico e stilizzato, con evidenti conseguenze sulla credibilità del dettato e, indirettamente, sul rapporto pluridiscorsivo tra parola ideologica del narratore e quella doppiamente ironica e sfuggente dell'autore. Si vedrà ora in che modo la forma metrica può contribuire ad accentuare, se non a produrre, le caratteristiche osservate.

Innanzitutto, dal punto di vista sillabico i versi si attestano generalmente su misure medio lunghe (tra le otto e le quattordici sillabe) senza che vi siano schemi rigidi che ne regolino l'alternanza: qualsiasi deformazione parodica del discorso, dunque, non avviene tramite riprese fossili di metri tradizionali. I versi, inoltre, si dispongono all'interno di lunghe colate, separate di tanto in tanto da spazi bianchi che segnano un cambio tematico ed enunciativo, accentuando così la sensazione di una compatta progressione narrativa. Dal punto di vista sintattico, è possibile notare frequentemente una corrispondenza tra limiti dei costituenti logico-intonativi e confini versali, variata talvolta, nella serie, da soluzioni di pausa e rilancio sintattico interni (es. "a"). Quando ciò non avviene, le inarcature, tendenzialmente non troppo forti (Sogg.\Verbo, Sintagma nominale\sintagma preposizionale) isolano – spesso prolungando il *rejet* fino alla fine della linea versale, e quindi di fatto annullandolo – costituenti semanticamente e retoricamente completi (es. "b"), oppure convergono a strutturare parallelisticamente i periodi, come mostrano le sottolineature in "c":

a)
403 Ma il tuo cervello era un cancro di contraddizioni
o un ordinato, nell'acuto disordine, fastigio?
Faceva, il tuo cervello, lo sgambetto
a se stesso? Diveniva
simile al mostruoso e grigiastro bugno
attaccato a una betulla.⁶²²

Invece ti raccontò la sua vita.
S'alzava con lui, diretto a Rho
per un export-import, e che cosa
faceva lei durante il giorno?
917 Faceva la casa e non subiva tregua.
L'idraulico, la moquette, le lenzuola,
le tapparelle, gli infissi, ancora

⁶²² O. OTTIERI, *La corda corta, Alle betulle*, vv. 401-406, p. 118.

la moquette, qualche serata fuori, fiori
nella casa, l'idraulico, la moquette.⁶²³

b)

[...] Aveva
il mito dell'adulto, dei timonieri
di se stessi. Combatteva il bambino
330 nel ventenne, trentenne, quarantenne,
ottantenne. [...] ⁶²⁴
[...] Volevi baciare
tra i feudi moderni, principati
del fuoco, della gomma e del ferro.⁶²⁵

c)

“Ma io amo mia moglie!” “Per amarla
ami prima se stesso. Lei si ama
meno di quanto io amo Lei”.[...] ⁶²⁶
543 Poi tutti nella hall vivevano d'attesa
della vita e del pasto. Tacevano
alcuni i segreti problemi, parlavano
eccessivi altri. Esprimeva
solo a noi due il vero l'energica
baronessa Fini [...]. ⁶²⁷

I tre tipi di soluzioni viste, passibili di contaminazione e molteplici variazioni, mostrano già come a marcare stilisticamente il dettato e a conferire una sensazione di difficoltà, di inciampo, nella scorrevolezza enunciativa, sia soprattutto il livello retorico. In strutture del tipo “a”, per esempio, la coincidenza di limiti prosodici e sintattici è talvolta corrugata internamente da inversioni piuttosto forzate e scelte lessicali tendenti al registro aulico:

757 Ma io non godei il romanzo tutto
della tardo-novecentesca eroina
perché mi dimisero d'un subito.
M'avevi tu guarita?
Tremarono le betulle tutte
763 mentre s'udiva il fragoroso scroscio
della calcolatrice ora a me tutta dedita:
qual cosa sarebbe stata di te senza me?⁶²⁸

[...] Si batteva lo stomaco
e il gran muscolo del ventre
727 giovanil, risonante quale tamburo,
alzando il pollice in secco segno di bene
e d'ardimento, abbassandolo secco verso terra

⁶²³ *Ivi*, vv. 913-919, p. 135.

⁶²⁴ *Ivi*, *Gli altri...* vv. 327-331, p. 155.

⁶²⁵ *Ivi*, vv. 633-635, p. 165

⁶²⁶ *Ivi*, vv. 325-327, p. 155

⁶²⁷ *Ivi*, *Alle betulle*, vv. 542-547, p. 123.

⁶²⁸ *Ivi*, vv. 757-764, p. 130.

in segno di sfortuna o di condanna.⁶²⁹

Il verso-frase, in questo senso, contribuisce ad innalzare lo stile dell'opera, proponendosi in tutta la sua solennità, alla stregua di quanto avviene, per vie diverse, nel versetto biblico e whitmaniano: il dettato è fluido, sì, ma allo stesso tempo internamente sospeso, al punto che il lettore – pur proseguendo lungo la serie metrica – è costretto a soffermarsi sulla pienezza retorica del verso. Ad accentuare il rallentamento contribuiscono, in tutte e tre le soluzioni, anche gli incisi, le parentetiche, l'inserzione di avverbi o le enumerazioni ridondanti che diluiscono la separazione dei costituenti sintagmatici, al punto che non è più possibile parlare di vere e proprie inarcature⁶³⁰:

1046 proponevi l'uguale passeggiata
alla nuova, **discreta e come segreta**
compagna. [...] ⁶³¹

1125 Non le telefonasti. Nel **limbo o inferno**
di Milano non v'era luogo di chinotto
o crodino. Doveva cominciar la vita nuova.
Ma tua moglie dov'era? Non osavi
nemmeno cercarla. Temevi un **ancora**
più chiaro rifiuto, una **tua ribadita**
disperazione. Non telefonavi a nessuno. ⁶³²

515 **Il Monumentale, il Verano,**
il centro, i residenziali quartieri
sono intasati. Ora **i finanziari,**
le attrici gli artisti cercano l'amore
nel letto dei tuoi contadini o dei tuoi nonni ⁶³³

Una marcata stilizzazione, inoltre, è determinata «dalla smalzata invenzione su rime e assonanze»⁶³⁴ o ripetizioni di altro tipo, che si può già osservare nei passi citati fin qui ma di cui si fornirà, per maggiore chiarezza, qualche altro esempio:

⁶²⁹ *Ivi*, *Il gusto del disgusto*, vv. 725-730, p. 199.

⁶³⁰ «La forza di una inarcatura va sempre valutata in rapporto al contesto sintattico in cui cade; per esempio, una sintassi "accidentata", con una disposizione innaturale delle parole, come in presenza di iperbatì o di anastrofi, può mascherare e persino annullare gli effetti di quella che, in altro contesto, sarebbe una sprezzatura efficace e, anzi, l'inversione può avere un suo preciso ruolo nell'attenuazione di *enjambement* altrimenti violenti [...]. Nel testo poetico l'*enjambement* avrebbe luogo allora quando i legami verticali risultano più forti dei legami orizzontali; non ha luogo se i legami verticali sono – rispetto a quelli orizzontali – di forza eguale o inferiore». L. LOMIENTO, *Introduzione* in AA.VV., *Enjambement – teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi... [et al.], ETS, Pisa, 2008, p. 18.

⁶³¹ *Ivi*, *Alle betulle*, vv. 1045-1047, p. 139.

⁶³² *Ivi*, vv. 1122-1128, p. 142

⁶³³ *Ivi*, *Gli altri...*, vv. 513-517, p. 161.

⁶³⁴ C. DE MICHELIS, *I tre tempi della poesia di Ottieri*, in O. OTTIERI, *Tutte le poesie: con ottanta nuove poesie*, a cura di Cesare de Michelis, Marsilio, Venezia, 1986, p. 352

[...] Che il flebo
rende lento e penoso il riflesso
del sesso non sapeva. Non sapeva
259 che avevi le pur giovani reni
rese caute. Come di per se stesse
esse mungevano se stesse ruminando
ritmando un poco distaccate.⁶³⁵

[...] Maledette betulle, nemiche dell'adulto,
voi, cuna dell'astensione, copertura
859 della coscienza di distruzione
unica arma contro la distruzione
falsa costruzione, della
responsabilità fate poltiglia.⁶³⁶

Ad un livello più estremo di parodia, invece, si possono individuare sequenze con inarcature medio forti, attacco e *rejet* brevi, accorciamento della misura versale, forti incisioni interne al verso con conseguente effetto claudicante: si tratta di momenti notificati come tragici dalla voce che li riferisce, caratterizzati da prove ardue per il protagonista o spesso coincidenti con una apostrofe, una maledizione o una qualche forma di invocazione solenne del narratore; in questo caso l'ironia è prodotta da un accentuarsi del paradossale rapporto tra forma e situazione rappresentata: viene messo in evidenza, più ancora di quanto altrove fa il solo livello retorico, il contrasto tra un codice afferente la *gravitas* di certa tradizione alta e poetica e un contenuto basso, quotidiano, estremamente contemporaneo, come sono la nevrosi e la psichiatria o come possono essere, nei momenti a focalizzazione interna, le grette vanaglorie dei personaggi. Eccone alcuni esempi:

Oh, bella alternativa ai bersagliani
appartamenti! Oh, diversità
dalle londoniane case per crisi!
43 Lontananza dai freudiani
collettivi e dall'inconscio
strutturato come un linguaggio!
Tu ascoltavi pensoso.⁶³⁷

O notte da Milano a Parigi,
2 ultima spiaggia! Notte nel vagone
letto dove non ti spogliasti e il
dottorino ti dava un barbiturico l'ora.⁶³⁸

A larghe braccia e sottile bacchetta
levavi nel pianissimo lentissimamente
795 come una lumaca il velo dell'orchestra

⁶³⁵ O. OTTIERI, *op. cit.*, *Alle betulle* vv. 256-262, p. 113.

⁶³⁶ *Ivi*, vv. 857-862, p. 133.

⁶³⁷ *Ivi*, vv. 40-46, p. 106.

⁶³⁸ *Ivi*, *Gli altri...*, vv. 1-4, p. 145.

o lo scatenavi bucando l'occhio del
ciclone del coro [...]⁶³⁹

272 ti tenevi aperte le palpebre
con le dita come stecchi, perché
orribile è la vendetta di Morfeo
quando ti lascia alle quattro
e Coscienza comincia i suoi
andirivieni tortuosi sopra la
lastra del petto di piombo
(visto che ancora non s'era
Manifestato il Behaviour).⁶⁴⁰

Gli espedienti visti finora contribuiscono a definire il tono ironico e sarcastico di tutto il romanzo, che proprio per il contrasto tra forma e contenuto stenta a definirsi semplicemente poemetto: piuttosto, si tratterà di una parodia romanzesca del poemetto. L'effetto, come si è già visto, è duplice: da un lato l'ironia del narratore – teoricamente guarito dalla nevrosi a partire dalla fine della prima parte – che smaschera e ridicolizza la visione del mondo dei personaggi e dello stesso protagonista proponendosi come demistificante guida morale; dall'altro il sarcasmo autoriale che traspare proprio nello stile – giusta l'assunzione che lo squilibrio retorico della narrazione tradisca un retaggio di squilibrio mentale del narratore. Sicuramente quest'ultimo espediente contribuisce a fare del locutore esterno un moralista esagerato e fuori luogo, estremamente impositivo sui personaggi e quindi, specialmente in tempi moderni, una voce di cui diffidare. Di qui la pluridiscorsività romanzesca e di qui anche l'incandescente attrito tra “prosa del mondo” e stile letterario che, attuandosi specialmente per il tramite della retorica (ma anche di alcune arcaizzanti scelte linguistiche) non destruttura mai le basi logiche più elementari della lingua, limitandosi a farne la parodia.

Le ragioni di esistenza di questo tipo di operazione, e le istanze che vi sottendono, saranno approfondite nel capitolo conclusivo, dove Ottieri ricoprirà un posto a sé stante per il fatto di essere, come suggerisce la sua produzione e ricezione, più romanziera che poeta.

IV.4.2. A Sarajevo il 28 giugno

Contemporaneo per pubblicazione al primo libro della *Camera da letto*, il “romanzo in versi” di Gilberto Forti si caratterizza per una ripresa quasi totalmente canonica dell'endecasillabo

⁶³⁹ *Ivi*, vv. 793-797, p. 170.

⁶⁴⁰ *Ivi*, *Il gusto del disgusto*, vv. 268-276, p. 187-188.

sciolto⁶⁴¹. E tuttavia, nonostante la griglia metrica tradizionale, la sensazione che si ha durante la lettura è che il verso sia ridotto al minimo delle sue potenzialità ritmiche e strutturanti. Si veda, per esempio, l'incipit del cap. I:

	SABATO 27. Non volevo	1 6 10
	accettare l'invito, ma ho dovuto	3 6 10
	cedere all'insistenza e sono andato	1 6 8 10
	a pranzo col cugino di mia moglie,	2 6 10
5	il capitano conte Max von Lenbach.	4 6 8 10
	Sospettavo che fosse un pretesto	3 6 10
	per chiedermi quattrini. Così è stato.	2 6 (9) 10
	Nessuno è più disposto a fargli credito,	2 6 8 10
	né in famiglia né fuori. Per le donne	3 6 10
10	e il gioco si è mangiato troppi soldi.	2 6 8 10
	Tutto il suo stipendio di ufficiale	1 3 6 10
	è prenotato già dai creditori,	4 6 10
	chi sa per quanti anni. In ogni caso	2 4 6 8 10
	da me non avrà più neanche un centesimo. ⁶⁴²	2 5 6 7 10

I primi tre versi presentano le inarcature maggiori, con un ricorso anche al parallelismo in attacco e *rejet*: il verbo servile, infatti, è diviso dall'infinito che regge, con la separazione, in questo modo, di un nucleo grammaticalmente coeso. Il parallelismo è poi accentuato dalla pausa forte al centro del secondo verso, struttura ripetuta poi al v.3, dove, in sede di inarcatura, si trova un verbo al passato prossimo ("sono andato") a sua volta speculare a "ho dovuto" del verso precedente. Quest'ultima inarcatura, tuttavia, è molto più lieve di quelle precedenti, sia per la lunghezza del *rejet* (di fatto inesistente) sia per il rispetto dei costituenti sintagmatici; la separazione, infatti, avviene solo a livello intonativo:

[ma ho dovuto cedere all'insistenza] [e sono andato / a pranzo] col cugino di mia moglie...

Poi anche queste forzature piuttosto lievi scompaiono. Le inarcature si fanno molto più rare, e anche quando separano nuclei sintatticamente e retoricamente coesi lo fanno in forma anaforica, senza che vi siano, dunque, aspettative da parte del lettore; ne deriva la sensazione di trovarsi di fronte ad una appendice, a un naturale proseguimento al verso successivo (vv. 9-

⁶⁴¹ Vi sono alcune eccezioni rispetto agli schemi canonici: in alcuni contesti, infatti, l'endecasillabo è ricostruibile con dialefi abbastanza arbitrarie e forzate, come accade al v.11 del primo esempio, e al v. 494 dell'es. "a". Più vistoso è il caso del v. 3 all'es. "c", ipermetro. Si tratta però di situazioni del tutto minoritarie nell'opera, che più che inficiare la generale regolarità del metro paiono evidenziarne l'artificiosità. In un contesto che evidentemente suggerisce una riattivazione dello sciolto, infatti, i casi riconducibili con forzature alla misura endecasillabica, più che rivendicare la libertà della forma, ne accentuano la natura fossile ed esteriore. Il caso dell'ipermetro all'es .b), inoltre, mostra come, rispetto al ritmo dell'endecasillabo, prevalga spesso quello dei costituenti sintattici: nell'esempio, infatti, la sillaba eccedente è giustificata dal ripetersi di parole sdrucchiole, stilema che caratterizza l'eloquio del personaggio, come si vedrà.

⁶⁴²G. FORTI, *A Sarajevo il 28 giugno*, I, vv. 1-14, p. 13.

10). In generale si noterà come la linea versale, al suo interno, sia incisa da pause sintattiche di intensità medio forti: si tratta di un espediente già visto per la metrica di Bertolucci, e utilizzato – oltre che per minare l’unità ritmica dell’endecasillabo – anche a fini narrativi e discorsivi; qui la pausa cade spesso in coincidenza della cesura metrica, con la conseguenza di indebolire l’attrito tra struttura prosodica e livello sintattico e, in secondo luogo, di produrre inarcature con attacco e *rejet* coincidenti, quando non con un verso intero – che assumerà allora una funzione transitoria – con l’emistichio *a maggiore* o *a minore*, così da produrre transizioni intersversali mai troppo sincopanti. La sensazione di cadenza prosastica è inoltre accentuata dall’alternanza di versi con ampi spazi atoni all’interno (vv.1-4; 6; 9; 10; 12) e versi a marcata densità accentuale, talvolta con *ictus* ribattuti e evidenti effetti di sfasamento ritmico – il caso più lampante è rappresentato dal v.14. Più in generale, dunque, si può parlare di una tendenza a rifuggire dal cantabile.

Soprattutto in questo primo capitolo l’autore sembra prediligere una generale naturalità dell’ordine discorsivo, cosa del resto comprensibile se si tiene conto della natura diaristica dell’intera sequenza. Si vedano ora alcuni estratti in cui il livello prosodico sembra contribuire in qualche modo alla caratterizzazione dei personaggi e delle situazioni:

	a)	
	Quella notte, tra il giorno di San Vito	1 3 6 10
49	e’ il giorno dei Santi Pietro e Paolo,	3 6 8 10 o (Pietro e Paolo) 2 5 7 10
	in quella notte, mentre mi affacciavo	4 6 10
	a guardare dall’alto Sarajevo	3 6 10
	e ad aspettare l’alba, mi sembrava	4 6 10
	di udire un rullare di tamburi	2 6 10
	che battevano la «Generalmarsch»,	3 7 10
500	a lungo, un rullare soffocato	2 6 10
	di tamburi abbrunati, a lungo, a lungo,	3 6 8 10
	a lungo, e l’alba non spuntava mai. ⁶⁴³	2 4 8 10
	b)	
	Signore stimatissimo,	
	rispondo	2 6 10
	alla pregiata Sua del 4 scorso	4 6 10
	con cui Ella mi ha chiesto di trascogliere	3 6 10
	e sottoporLe in copia i documenti	4 6 10
5	che riassumono più efficacemente	3 6 10
	la vita di Francesco Ferdinando	2 6 10
	d’Austria Este. Nel mentre mi lusingo	1 3 6 10
	[...]	
	IL PRIMO ALLEGATO: A mio avviso	2 6 8 10 ⁶⁴⁴

⁶⁴³ *Ivi*, II, vv. 493-502, p. 57.

⁶⁴⁴ La scansione però è dubbia, la proposta fornita è l’unica che permette una ricostruzione dello schema canonico dell’endecasillabo.

	gioverà ricordare la temperie	3 6 10
	nella quale Francesco Ferdinando	3 6 10
10	dovette prepararsi a ereditare	2 6 10
	il trono degli Asburgo. In questo senso	2 6 8 10
	[...]	
	IL SECONDO ALLEGATO: È questo l'atto,	3 6 8 10
	noto col nome di <i>Renunziation</i> ,	1 4 10
	il documento che l'erede al trono	4 8 10
162	Francesco Ferdinando sottoscrisse	2 6 10
	dopo avere prestato giuramento	1 3 6 10
	davanti alla famiglia radunata	2 6 10
	nella Hofburg di Vienna, nella sala	3 6 10
	del consiglio segreto, quella in cui ⁶⁴⁵	3 6 8 10
	c)	
	In verità la guerra del '14	4 6 10
	è nata essenzialmente da un minuscolo	2 6 10
	errore tecnico, tragico, ridicolo,	2 4 7 11
4	di pochi metri – sei o sette metri.	1 4 7 10
	[...]	
	Né odio né passione. In questo caso	2 6 10
	vorrei lasciare fuori la politica,	2 4 6 10
	l'antimilitarismo e il pacifismo,	(1) 6 10
	per ragionare solo sulle cifre	4 6 10
	e sui dati di fatto. Ti ripeto:	3 6 10
23	una guerra mondiale è cominciata	3 6 10
	perché un generale era distratto,	2 6 10
	pensava ad altro e non immaginava	2 4 10
	che quella differenza di sei metri	2 6 10
	fosse così essenziale per il mondo. ⁶⁴⁶	1 4 6 10

Nel primo dei tre esempi è riprodotto un momento carico di *pathos*: il rullo dei tamburi (v. 498 e ss.), ma più in generale le ripetizioni a breve distanza, contribuiscono ad incrementare la tragicità della situazione e a sottolineare le sensazioni che turbano, come un monito profetico, l'animo del sacerdote-narratore. Tuttavia, l'effetto descritto è prodotto non tanto da una deformazione del livello discorsivo da parte della struttura prosodica, quanto, piuttosto, dalla disposizione strategica dei nuclei lessicali, che possono sia coincidere con gli emistichi, sia produrre pause e iterazioni interne al verso: il verbo "rullare" si posiziona sempre in corrispondenza dell'accento in sesta sede; "a lungo" – ripetuto ben quattro volte, isola sempre le prime tre sillabe del verso oppure occupa lo spazio intero di un emistichio (v. 501). Non si può certo dire, allora, che il ruolo della prosodia sia del tutto annullato, ma è evidente come esso resti ancillare ad esigenze già espresse a livello lessicale e sintattico. Anche riportato in prosa, infatti, il passo analizzato risulterebbe carico di liricità:

⁶⁴⁵ *Ivi*, V, vv. 1-11; 159-166, pp. 105-111.

⁶⁴⁶ *Ivi*, VII, vv. 1-27, p. 141.

Quella notte, tra il giorno di San Vito e il giorno dei Santi Pietro e Paolo, in quella notte, mentre mi affacciavo a guardare dall'alto Sarajevo e ad aspettare l'alba, mi sembrava di udire un rullare di tamburi che battevano la «Generalmarsch», a lungo, un rullare soffocato di tamburi abbrunati, a lungo, a lungo, a lungo, e l'alba non spuntava mai.

Qualcosa di analogo si può dire anche per il secondo esempio, tratto dal cap. V: qui, in particolare, l'eloquio risulta maggiormente frammentato, telegrafico, formale. Ancora una volta si tratta di una caratterizzazione legata al contesto: il narratore, infatti, accingendosi a fornire dei documenti storici e ufficiali, utilizza nei confronti del destinatario un registro burocratico, con le usuali formule e inversioni sintattiche («alla pregiata Sua del 4 luglio», v.2). Il metro agisce soprattutto in due direzioni: una più marcata separazione dei costituenti intonativi e una accentuazione costante su un certo numero di *ictus* (si veda, per esempio, l'articolazione su tre accenti nel caso dei vv. 160-165); si tratta, però, di scelte momentanee, che marcano le introduzioni ai vari allegati e che sono presto destinate a scomparire; ma si tratta, soprattutto, di una soluzione che ancora una volta rafforza caratteristiche già implicite nella forma del discorso e che emergerebbero, seppure più debolmente, anche in forma prosastica. Infine, l'ultimo esempio, tratto dal cap. VII, e già analizzato in precedenza per altri aspetti, corrobora quanto detto finora: qui le rime ritmiche, i rimandi fonici di altro tipo, le ripetizioni e le inarcature interne ai sintagmi verbali (che rappresentano uno dei gradi più forti di *enjambement* in tutta l'opera) concorrono a rafforzare quella sensazione di ritmo martellante e in qualche misura ridondante che caratterizza l'istanza dimostrativa del narratore, intento a non lasciare alcuno spazio alle confutazioni dell'incredulo interlocutore.

Ciò che accumuna tutte le sequenze, al di là delle specifiche caratteristiche delle voci narranti, è un generale rispetto dei costituenti sintattici. A fronte di una misura tradizionale cui l'autore resta fedele costantemente, manca nel "romanzo" di Forti quella sensazione di forzatura che accompagna spesso, nel Novecento, i tentativi di riabilitazione di forme chiuse e canoniche. Non è possibile, infatti, né affermare che la griglia versale sia stata calata in un secondo momento sul testo (le inarcature forti sono rarissime, e anche quelle intrasintagmatiche già viste si dispongono il più delle volte in maniera simmetrica e parallelistica, a dimostrare un'intenzione strutturale da parte dell'autore), né, al contrario, che la sintassi si adatti incondizionatamente a schemi ritmici precostituiti, mancando quelle inversioni retoriche e forzature dell'ordine naturale del discorso che caratterizzano situazioni di questo tipo. La presenza del verso è evidente fin dall'inizio, ma più per una disposizione visiva del contenuto che per una immediata percezione ritmica che se ne ricava alla lettura: la sensazione, dunque, è che il livello prosodico rispetti l'andamento prosastico del discorso, e che anche le

inarcature, necessarie per delimitare i confini metrici, siano sempre ridotte al minimo della loro intensità, contribuendo a produrre una agevole transizione al rigo successivo o, tutt'al più, a rafforzare sfumature espressive già presenti a livello enunciativo. Se fossimo in regime di metro libero si potrebbe parlare di una prosodia articolata su costituenti sintattici, e in questo senso evidente e marcata; trattandosi però di una forma canonica e tradizionale, ciò che ne risulta è una riduzione della forza ritmica e strutturante dell'endecasillabo, che, assumendo un aspetto "fossile", si presenta più come latore di un messaggio stilistico e di una motivazione poetica che come una scelta espressiva vera e propria. L'autore, del resto, sembra suggerire proprio questo livello interpretativo quando afferma, nell'introduzione al *Il piccolo almanacco di Radetzky*⁶⁴⁷, in endecasillabi ben scanditi:

Non abbiate paura. A prima vista
può sembrare poesia, ma sono storie
di due guerre, raccolte da un cronista
che si è perduto tra vecchie memorie.
Il testo, anche se ha righe diseguali,
non differisce in nulla da una prosa,
con nomi, date e luoghi ben reali –
sia documento o cronaca o altra cosa.⁶⁴⁸

Versi da intendersi come "righe", dunque, riportabili, talvolta con qualche artificiosità indotta dal contesto metrico, a endecasillabi canonici, ma privi di una reale consistenza ritmica: si tratta, piuttosto, di una allusione al codice poetico («può sembrare poesia»). Quale sia l'istanza contenuta in questo "riferimento versale" è un problema che ha a che fare proprio con il "romanzo in versi" come forma letteraria autonoma, e che, anche per non ripeterci inutilmente, si tenterà di risolvere al capitolo conclusivo tracciando un quadro interpretativo dell'intero *corpus*. Ciò che in generale si può dire è che, nella stessa direzione delle scelte linguistiche, anche la prosodia contribuisce a produrre quel senso di omogeneità stilistica che percorre dall'inizio alla fine l'opera in versi di Gilberto Forti.

⁶⁴⁷ "Romanzo in versi" precedente a quello qui analizzato, identico per forma e tematica storica, e simile, anche se meno problematico, in quanto a macrostruttura.

⁶⁴⁸ G. FORTI, *Il piccolo almanacco di Radetzky*, Adelphi, Milano, 1983, p. 11.

IV.4.3. *La comunione dei beni*

Si è già visto come, rispetto al *corpus* dei “romanzi in versi” più recente, l’opera di Albinati risulti difficile da decifrare dal punto dei vista dei contenuti. Ciò però non implica che la metrica abbia un profilo sperimentale e avanguardistico: come si vedrà, infatti, la forma versale adottata appare per certi aspetti in linea con alcuni espedienti sintattici bertolucciani e contribuisce solo indirettamente a offuscare la chiarezza contenutistica.

Innanzitutto si dovrà notare una netta prevalenza di misure lunghe (con escursione, in media, dalle quattordici alle diciotto sillabe) non riconducibili a composizione regolare di versi più brevi. Questi ultimi, quando appaiono, non si distanziano mai troppo da misure paraendecasillabiche, finendo così per corrispondere, approssimativamente, alla metà o poco più dei versi lunghi. Ecco un esempio, con riportato a destra il computo sillabico:

	Gli oggetti sono sacri a prescindere dall’uso. Ora io non so	18
	se avesse senso accendere lampade dove c’era già luce	18
7	e piegare il giornale in quattro per leggere meglio le notizie	19
	da cui dipendono il buonumore o le lacrime.	12
	Qualsiasi sentimento è un foglio per incartare una pietra	17
	dopo non siamo più sicuri se valeva qualcosa	16
	possiamo solo battere e rompere, con quella, altre pietre	17
	e vedere se valevano qualcosa. I ragazzi mostrano con orgoglio	22
13	le fratture al polso che impediscono di fare i compiti	16
	restano sulla piattaforma con le compagne	14
	mentre gli altri si tuffano, a palla, di pancia	13
	pronti a spaccarsi, e a gemere, e a essere imitati:	14
	tu pensi che incontrerai tutto nella vita	13
	poi il sole che tramontava nella sabbia	12
19	assorbito alla maniera di un rumore dentro le confezioni di uova	21
	con cui insonorizzavi la stanza delle prove, be’, venne giù	16
	come un d’io piumato e impallinato ⁶⁴⁹	11

La sensazione è che, più che ad una regolarità sillabica, qui ci si trovi di fronte ad un verso fondato sulla disposizione di costituenti sintattici e ad una combinazione di respiri prosodici solamente allusi: nell’alternanza di versi molto lunghi e altri più brevi, per esempio, si potrà intravedere quel complesso sistema di pause, rilanci, collegamenti intraversali e transizioni lungo la serie metrica già osservati nella *Camera da letto*. Nel caso citato, ad esempio, si noterà come le misure paraendecasillabiche racchiudano blocchi sintattici abbastanza completi, producendo così un rallentamento, una leggera sincope finalizzata a produrre una

⁶⁴⁹ E. ALBINATI, *La comunione dei beni, Le cose che durano molto*, vv. 5-21, p 25.

transizione più che un ostacolo: il verso, infatti, è sintatticamente autonomo ma allo stesso tempo passibile di proseguimento, e l'effetto che ne deriva è quello di una pacata e riflessiva narrazione.

Le stesse misure più brevi, però, inserite in un contesto differente, possono produrre delle serie paratattiche di veri e propri versi-frase, con tanto di punteggiatura forte in coincidenza dei confini metrici. Spesso, in questo modo, vengono espresse rapide sentenze della voce narrante o sono stilate enumerazioni di oggetti talvolta irrazionalmente giustapposti:

- VA' VIA CON IL MUCO DEL SUO NASO.
Va' via con il sudore delle sue membra.
3 Va' via con la febbre che lo fa bruciare.
Va' via con la tua voce cupa che lo fa tremare.⁶⁵⁰
- Sono strani mestieri. Sei trasformato.
Lei ti cavalca e tu hai voglia d'erba.
81 Prima non era e tra poco sarà.
Così ti affiderai nell'onda di pensieri che vengono in poltrona
[...]⁶⁵¹

Ma anche, in contesti più ampi, questo tipo di versi-frase può assumere una funzione di clausola, espressa magari in forma di distico, per scandire il passaggio tra due sequenze tematicamente differenti – nell'opera, del resto, all'interno dei singoli capitoli mancano spazi strofici divisorii. Nell'esempio che segue, i quattro versi finali possono essere distinti in coppie con scopi differenti: la prima continua le modalità discorsive dei versi lunghi rallentando però il dettato e preparando così il lettore alla chiusura finale; la seconda e ultima coppia, invece, composta da versi sintatticamente completi, ha funzione di clausola:

- È normale a diciassette anni che le frasi di Cicerone
facciano ridere, ma la sensazione rimane la stessa
a trent'anni o a qualsiasi età, poiché non c'è niente
17 **di più banale della saggezza, come del resto
sostengono proprio loro, i grandi saggi
inaugurando con sublime scetticismo
i loro elenchi di massime inascoltate.**⁶⁵²

Le serie di versi lunghi, invece, proprio per la possibilità di accogliere periodi sintattici più complessi, svolgono una funzione determinante nel produrre un flusso narrativo e ragionativo. Tra gli espedienti principali vi sono l'utilizzo di versi che contengono la fine di un periodo

⁶⁵⁰ *Ivi*, *Va' via con il muco del suo naso*, vv. 1-4, p. 68.

⁶⁵¹ *Ivi*, *Le macchie sulla tovaglia*, vv. 79-82, p. 100.

⁶⁵² *Ivi*, *C'erano luci bellissime*, vv. 14-20, pp. 14-15.

sintattico o intonativo e l'attacco di un secondo costituente inarcato al rigo successivo, con *rejet* e attacco variabilmente estesi e con diverse possibilità di posizionamento e intensità delle pause interne; la separazione – con effetto di *variatio* oltre che di progressione – di strutture bipartite, sia lessicali (*dicola*, endiadi etc...) sia logiche (parallelismi sintattici, per esempio); la ripresa – nell'alternanza di misure lunghe e brevi – di versi paraendecasillabici seguiti, sulla stessa linea, da una appendice sintattica inarcata (tra parentesi quadre nei passi riportati), al fine di produrre un effetto di sospensione e rilancio. Negli esempi si sono evidenziati in grassetto gli elementi che evidenziano tutte queste caratteristiche:

ogni mille anni. Ma non è detto che sarai tu
 a riuscirci, potrebbe essere un desiderio più comune
 di quanto pensi, nutrito ben prima del tuo arrivo, allora
 11 **perché le cose sarebbero** arrivate a questo punto, **perché la muffa**
ricopre i cristalli e non si vede ormai più quasi niente
 all'interno della piccola vasca? Del resto
 è la luce stessa a produrla. Un fenomeno incantevole.⁶⁵³

Il cuore arde per cose che raggelano.
Non si riesce a respirare per un mese. [E dire che era
 10 un solo bacio] e con la confusione **tra chi sceglieva e chi**
era scelto nel gioco della bottiglia. Nelle sottigliezze
 perdi ossigeno. E tutto gira, gira, e non si arresta
 finché non ti senti leggero come l'Uomoragno.⁶⁵⁴

ma devi attendere che siano asfaltate. Un lavoro
 che va per le lunghe, mentre tu hai fretta di lasciare la scena
 201 e infilarti qualcosa di più pesante del vestito coloniale
 che andava bene per l'attraversamento del deserto. **Ora**
piove, tra poco nevicata, domani sarà la solita giornata storica.⁶⁵⁵

pensando **che la vita era perduta, che al suo posto**
ne era stata messa una uguale ma falsa
 77 per non **allarmare i vicini e poter continuare a uscire**
la sera, senza patemi d'animo, mostrando a tutti
 gli altri spettatori di essere uno spettatore normale⁶⁵⁶

Ma il verso lungo può riprodurre anche le strutture paratattiche già incontrate per le misure più brevi, talvolta raddoppiandole al suo interno, con un effetto salmodiante che ricorda il versetto biblico-whitmaniano:

Onorali con una chiamata che non dice nulla
 battendo i tacchi e saltellando nel gelo della cabina.
 93 Onora il padre e la madre, le sorelle

⁶⁵³ *Ivi*, *È una casa che sembra un acquario*, vv. 8-12, p. 7.

⁶⁵⁴ *Ivi*, *C'erano luci bellissime*, vv. 8-13, p. 14.

⁶⁵⁵ *Ivi*, vv. 200-204, p. 21

⁶⁵⁶ *Ivi*, *Non è la forza che conta, ma la durata*, vv. 75-79, p. 71.

la loro pelle liscia o vecchia e piagata
 onora i maestri e i geni silvestri e i grandi ladri
 che trascinano via il piccolo ladruncolo, onora
 e onora i tuoi migliori amici, onora i diversi e i perversi
 onora quelli che mostrano la loro fame di gloria
 attraverso i buchi nel cappotto
 100 onora i limoni, i cedri, il bergamotto profumato
 le scaglie che hanno avvolto il suo cuore
 le pagine dove ha buttato giù i suoi sogni
 le lenzuola di Orange dove non ha dormito bene⁶⁵⁷

Sequenze di questo tipo sono quelle maggiormente predisposte a produrre effetti di libera giustapposizione di immagini e situazioni, di oggettivazione della lingua, se si vuole, in contesti più radicali e avanguardistici; eppure, nella *Comunione dei beni*, esse ricoprono un ruolo minoritario: non sono rare, ma non rappresentano nemmeno la prassi; l'autore, infatti, pare maggiormente disposto a sviluppare il contenuto in maniera estesa e ragionativa.

La difficoltà registrata nella comprensione del dettato, dunque, risiede soprattutto nel contesto, perché la metrica tende a svilupparsi in ampie strutture capaci di accogliere periodi complessi, momenti narrativi, sentenze, dubbi del narratore e domande retoriche. Come afferma Flavia Giacomazzi, riferendosi alla poetica di Albinati:

L'autore romano vuole trasfondere la precisione, il ritmo e l'organicità del verso nel racconto e contemporaneamente dare alla poesia ciò che non le appartiene, a cominciare dalla durata e dall'argomentazione, perché i versi possano raccontare a loro volta. L'essenza della sua poesia è in questa vicinanza e trasmigrazione di codici che trova la sua forma privilegiata nel poemetto.⁶⁵⁸

Il problema, quindi, è che l'autore sembra sbilanciarsi prevalentemente sull'aspetto riflessivo, senza mai preoccuparsi di contestualizzare le vicende, le quali, per quanto appaiano fondamentali per lo sviluppo del discorso poetico, rimangono spesso indecifrabili. In questo senso la griglia metrica, ampia, estesa, aperta alla prosa e al ragionamento, produce un effetto contrario a quello didascalico-esplicativo che ci si aspetterebbe, risultando il collante di temi e vicende che, per il lettore, non hanno motivo di stare insieme. La fedeltà estrema alla dimensione intima spiega anche le oscillazioni versali tra volute sintattiche ampie e scorrevoli serialità anaforiche e paratattiche: quella di Albinati è una poesia che, pur riproducendo il passo e le strutture della prosa, non rinuncia mai ad un'intima segretezza, ad un mistero nascosto nella coscienza del poeta; è una discorsività in cui si aprono facilmente, per dirla con Giuseppe Conte, «spazi di soggettivismo onirico» e di «gioco surreale»⁶⁵⁹.

⁶⁵⁷ Ivi, *Cercavi di suonare*, vv. 91-103, p. 45.

⁶⁵⁸ F. GIACOMAZZI, *Campo di battaglia - poeti a Roma negli anni Ottanta*, Castelvechchi, Roma, 2005, p. 173.

⁶⁵⁹ G. CONTE in F. GIACOMAZZI, *op. cit.*, p. 173.

IV.4.4. *La forma della vita*

Nelle *Note* che chiudono l'edizione Einaudi della *Forma della vita*, Cesare Viviani parla così, in modo succinto e limpido, delle proprie scelte metriche:

Il verso lungo, che ho già incontrato altre volte nel mio lavoro, è spesso un endecasillabo eccedente; ma qui, il più delle volte, è composto dall'unione di due versi tradizionali.

Una prima osservazione, innanzitutto: parlare di verso lungo come verso composto dall'unione di due misure tradizionali può risultare un po' forzato di fronte a situazioni, piuttosto frequenti nell'opera, come le seguenti:

- | | |
|---|-------------|
| a) Cercavano un primato di conoscenza; o di altri ⁶⁶⁰ | 7+7 |
| b) e la conseguente emarginazione, innervosisce e attrae ⁶⁶¹ | 11+7 |
| c) A sostenere l'urto dell'imperscrutabile, e che la finzione ⁶⁶² | 14+6 o 7+12 |
| d) vede soltanto le proprie cose travestite, ⁶⁶³ | 5+9 |

È difficile interpretare questi quattro casi come endecasillabi eccedenti, andando la misura oltre il tredecasillabo; eppure, guardando alla scomposizione, ci si accorgerà che anche una divisione in due versi tradizionali può risultare ambigua: infatti ci si trova nella situazione in cui o si pone una cesura anche dove non vi è una pausa sintattica forte che la giustifichi, oppure le misure isolate non sono immediatamente percepibili come tradizionali. Il primo verso, per esempio, è scomponibile in due misure canoniche solo ponendo una divisione laddove la lettura farebbe tutt'al più una pausa intonativa lieve, isolando due emistichi fortemente legati l'uno all'altro – con tanto di incorporazione, nel secondo, di un elemento estraneo inarcato e separato dalla punteggiatura. In b), invece, è l'endecasillabo a risultare non tradizionale, presentando uno schema accentuale [5 10]; in c) si verificano entrambe le situazioni viste: una cesura forzata e un endecasillabo con accenti non canonici [5 10]. Il caso di d), invece, è forse meno discutibile, anche se il quinario rimane difficile da percepire come tradizionale, e il verso, di per sé, si presta ad essere considerato nella sua totalità. La sensazione che si ricava da una analisi di questo tipo è che, malgrado la somma di versi tradizionali abbia forse guidato l'autore come criterio compositivo, la nota metrica riportata non esaurisca le finalità del verso lungo – cui si alternano, talora, anche versi molto brevi – che caratterizza la *Forma della vita*.

⁶⁶⁰ C. VIVIANI, *La forma della vita*, I, v. 137, p. 11.

⁶⁶¹ *Ivi*, v. 146, p. 11.

⁶⁶² *Ivi*, X, v. 37, p. 53

⁶⁶³ *Ivi*, VI, v. 42.

Guardando ancora agli esempi a, b e c, si noterà che una scomposizione basata su pause sintattiche e costituenti grammaticalmente autonomi suggerisce un verso composto da una misura eccedente l'endecasillabo e una inferiore alle undici sillabe, spesso appartenenti (entrambe o una sola delle due) a un costituente logico-intonativo inarcato:

a)	cercavano un primato di conoscenza; [o di altri che, scrivendo pochissimo, erano profondamente convinti]	11+3 7+11
b)	[con il calo delle capacità e la conseguente emarginazione], innervosisce e attrae!	11 11+7
c)	che le difese sono necessarie [a sopravvivere, a sostenere l'urto dell'imperscrutabile],[e che la finzione è un argine indispensabile a contrastare]	11+3 14+6 13

Il verso lungo, dunque, potrebbe essere visto come un ulteriore sfruttamento di strategie bertolucciane atte a produrre un complesso gioco di pause e rilanci lungo la serie metrica. In effetti di casi come questo (basati su una distribuzione sbilanciata degli *ictus* in relazione a pause intonative, o su una incisione sintattica del verso) si riscontrano di frequente nell'opera, in alternanza, magari, a versi autonomi con funzione transitoria:

87 Sul monte, filtrano i massi un filo d'acqua
che scende con brevi salti di cascata:
intorno il silenzio è segnato dai minimi suoni
del bosco. L'immobilità regna
anche dove respira la vegetazione.
Così le grandi dimensioni e le piccole non esistono –
le une e le altre create come rifugio
92 della paura dell'osservatore –, ma una sola compatta
continuità unisce
la dimora dell'insetto e la volta del cielo.⁶⁶⁴

67 Un tempo potevano due signore uscire
dal salone delle feste, percorrere
un lungo corridoio, perché l'una
voleva mostrare all'altra un quadro amabile,
l'espressione di un ritratto. E compiuta
questa ammirazione, questa missione, sarebbero
72 rientrate nel salone, accolte
da parole prevedibili: «Dove siete state?»⁶⁶⁵

Ma a questi si accompagnano anche lasse compatte costruite sul verso-frase o più generalmente sintattico, il quale, per mezzo di ripetizioni a contatto o a distanza, di inarcature

⁶⁶⁴Ivi, XXXV, vv. 86-95, p. 180.

⁶⁶⁵Ivi, XI, vv. 66-73, p. 59.

sintagmatiche per lo più anaforiche o di separazioni sintattiche indebolite da incisi, produce una discorsività lenta in cui la sintassi è sì circoscritta dai limiti versali, ma è comunque passibile di un naturale proseguimento: si tratta di una metrica, dunque, in grado di produrre una riflessione allo stesso tempo fluida e immobile, ragionativa e contemplativa, simile, per alcuni aspetti, a quella individuata nella *Comunione dei beni*:

Contemporanei scorrono eventi e attività
e quando si è occupati in un affare –
semplice compito quello di intrecciare un serto,
4 mentre ogni altra cosa va avanti –
è più che giusto chiedere: «Che qualcuno ci aiuti!»⁶⁶⁶

La creatura partecipa, è,
non con le azioni, o le attività,
o con il conforto del fare,
104 e nemmeno con le attività dello spirito, una,
immersa nell'esperienza, lasciandosi invadere
da una conoscenza unica, in traducibile,
illeggibile.⁶⁶⁷

Quando la parola è pura voce
Non chiama, non chiede, è canto.
10 E la geografia non è altro che passione,
passione per lo spazio.⁶⁶⁸

Spesso i due modi convivono nello stesso contesto, talvolta con una netta preponderanza del verso-sintattico e contemplativo, allo scopo di congiungere narrazione e riflessione:

Era ospite dell'università
per un convegno letterario. Al mattino,
dalla finestra dell'albergo, Bergamo alta
le apparve avvolta in una leggera caligine:
12 sfumava il profilo scuro e austero delle case,
l'una all'altra aggrappate,
nel bianco della luce e dell'aria.
Crescevano penne di fumo qua e là sui tetti.
Mariella Fara sorrise: era esattamente
17 l'immagine di città che aveva
sempre pensato come la più amabile.⁶⁶⁹

Ma ora Ludovica, con il passar degli anni,
non li sopporta più i diciottenni, i ventenni.
Pensa fra sé: «Non vogliono cambiare la società,
128 ma si preoccupano di adeguarsi, adattarsi, ottenere
quello che è disponibile in offerta.
Sono troppo attirati dal consumo e dall'inserimento

⁶⁶⁶ *Ivi*, II, vv. 1-5, p. 12.

⁶⁶⁷ *Ivi*, XIV, vv. 101-107, p. 75.

⁶⁶⁸ *Ivi*, XXII, vv. 8-11, p. 112.

⁶⁶⁹ *Ivi*, XXVII, vv. 8-18, p. 137.

per riuscire a pensare cose nuove e diverse».⁶⁷⁰

Considerata la forte incidenza del verso sintattico, l'argomento mistico-religioso e l'atteggiamento a tratti salmodiante e profetico della voce narrante, un altro modello cui fare riferimento è sicuramente il versetto o verso lungo whitmaniano. Si tratterebbe in questo caso, come nota Giovannetti, di una «proposta metrica» che «si presenta da un lato come conservatrice (perché utilizza in maniera “ingenua” strutture, retoriche e oratorie, ereditate), ma dall'altro anche come radicalmente innovatrice: la sua tendenza inclusiva, incorporante, è capace di assorbire la prosa del mondo [...] definendo una specie di forma totale»⁶⁷¹. Il verso whitmaniano può includere la prosa del mondo proprio per il suo articolarsi non su strutture sillabiche e accentuali ma sul suo stesso contenuto, e dunque su nuclei sintattici e semantici. In questo senso giocano un ruolo fondamentale le figure di ripetizione e parallelismo, così catalogate da Giovannetti (gli esempi, però, sono tratti dalla *Forma della vita*)⁶⁷²:

A) Figure di parallelismo sinonimico, quando due o più versi esprimono con parole diverse un contenuto di fatto identico:

39 Come ogni parola è segno spirituale
spirito rispetto alla cosa, non è la cosa⁶⁷³

68 Non è pensabile ciò che non ha fine
ciò che è eterno, assoluto⁶⁷⁴

B) Il parallelismo antitetico, che oppone semanticamente i versi:

7 Finché, nel tempo del piacere,
non si ricrea la capacità di soffrire
manca la sensibilità al dolore.
Mentre quelli che sono sempre pronti a soffrire,
non hanno più l'esperienza del piacere,
lo cercano nel dolore⁶⁷⁵

C) L'anafora, e in subordine l'epifora, che contribuirebbero a determinare delle rime definite da Jannacone *psichiche*:

⁶⁷⁰ *Ivi*, XIX, vv. 125-131, p. 101.

⁶⁷¹ P. GIOVANNETTI, in P. GIOVANNETTI, G. LAGAZZI, *op. cit.*, p. 247.

⁶⁷² Si veda *Ivi*, pp. 248-250.

⁶⁷³ C. VIVIANI, *op. cit.*, XVI, vv. 38-39, p. 73.

⁶⁷⁴ *Ivi*, XXVIII, vv. 67-68, p. 144.

⁶⁷⁵ *Ivi*, XX, vv. 70-75, p. 104.

- o l'uso delle macchine
 20 o con la sottomissione agli ordini
 o il comando a distanza?⁶⁷⁶
- Di una felice intesa, di un'adesione vera
 12 di un favore assoluto e indiscutibile della sorte,
 di una protezione totale [...] ⁶⁷⁷
- Può un mortale comprendere ciò che gli altri mortali
 non comprendono, e attingere alla verità?
 103 Possono le costruzioni del pensiero e le parole umane
 rivelare una verità superiore alle parole, al pensiero?
 Può un'impeccabile costruzione logica garantire
 se stessa come verità assoluta?⁶⁷⁸

D) Una ripetizione di strutture morfosintattiche che finiscono per “marcare” positivamente il verso:

- Come stare alla finestra e vedere
 ciò che accade fuori, o meglio
 98 come stare alla finestra e vedere
 ciò che accade dentro⁶⁷⁹

Proprio da quest'ultimo punto può prendere avvio una riflessione in grado di rendere conto della complessità metrica di Viviani. Qualora, infatti, vi siano ripetizioni morfosintattiche nella *Forma della vita*, esse tendono a strutturarsi in maniera complessa *attraverso* le linee versali, e non internamente ad esse; si veda la differenza tra un passo di Jahier (1), utilizzato da Giovannetti per esemplificare la categoria D, e ciò che invece accade nel testo di Viviani (2):

- 1)
 O inesorabile sosta dell'anima!
 Cima della vita intravista nuda nel cielo leggero!
 3 Sillaba di rivelazione anticipata!
 - *Alzati ancora – quanto sei lontano*
 - *Accostati – e leggerai una parola chiara!* – ⁶⁸⁰

- 2)
Non si può sapere – pensava Alfonso –
 come sarebbe il mondo se gli uomini
amassero Dio, lo seguissero

⁶⁷⁶ *Ivi*, XXV, vv. 19-21, p. 127.

⁶⁷⁷ *Ivi*, XX, vv. 11-13, p. 102.

⁶⁷⁸ *Ivi*, XX, vv. 101-106, p. 105.

⁶⁷⁹ *Ivi*, vv. 96-99, p. 65. L'esempio riproduce però anche un caso del secondo tipo.

⁶⁸⁰ P. JAHIER, *Con me*, in P. GIOVANNETTI, G. LAGAZZI, *op. cit.*, p. 250.

- con tutto il cuore, **ascoltassero**
 130 le sue prescrizioni e i precetti: si può immaginare
 che non ci sarebbero più intemperie,
 terremoti, alluvioni, siccità,
 e nemmeno più malattie e paure.
Vi si può credere.⁶⁸¹

Mentre nell'esempio di Jahier il blocco morfosintattico ripetuto corrisponde al verso (le apposizioni dei vv. 1-2 e le strutture sintattiche dei due versi finali) in Viviani la questione è molto più complessa. Si è cercato di mettere in evidenza gli elementi che, ripetuti, creano delle potenziali strutture parallelistiche, e si potrà notare come le ripetizioni logiche, invece di cadere regolarmente nella stessa sede all'interno del verso, varino la propria posizione: i verbi al congiuntivo "amassero", "servissero" e "ascoltassero" si trovano ora in posizione epiforica, ora all'interno del medesimo verso; similmente i costrutti sottolineati producono reciprocamente anafore, anadiplosi e epanadiplosi – sempre dal punto di vista logico-semanticamente. Più in generale in tutto il "romanzo in versi" i tipi di parallelismo visti si combinano l'uno all'altro sottoponendosi ad una continua *variatio* dell'ordine dei costituenti, incidendo internamente il verso e producendo strutture capaci di transitare verticalmente lungo la serie metrica: ripetizione e fluidità, dunque, e una prosodia continuamente in bilico tra la contemplativa prosa del versetto biblico e la più propulsiva narratività del verso bertolucciano. Ecco altri esempi, con evidenziate le strutture reiterate e variate:

- La condizione individuale, la singola relazione
di due individui, per tanto tempo intesa
 33 come **portatrice di maggiore autenticità e verità**,
alla fine non è molto più che ricerca
di corrispondenza.⁶⁸²

- Si può** pensare che Esista un essere indipendente
 dal pensiero umano? **Vi si può credere.**
 115 **Si può** pensare che l'Essere, come l'universo,
abbia preceduto la presenza umana?
Dicono che si può dimostrare, ma è meglio dire
che vi si può credere⁶⁸³

- Riparare ciò che il tempo e l'uso
deterioravano o, peggio ancora,
 l'inefficienza e l'indifferenza **rovinavano.**
 16 Controllare negli altri
le capacità e le qualità. Contrastare
 con attenzioni preventive i pericoli.
Sentire ogni differenza come incolmabile

⁶⁸¹ C. VIVIANI, *op., cit.*, XX, vv. 126-134, p. 106.

⁶⁸² *Ivi*, XXIII, vv. 1-5, p. 117.

⁶⁸³ *Ivi*, XX, vv. 113-118, p. 105.

lontananza.⁶⁸⁴

Per trarre conclusioni più generali, dunque, nella *Forma della vita* la metrica tende alla produzione di due diversi impulsi, talvolta alternati l'uno all'altro in diversi blocchi strofici, ma più spesso attivi sincronicamente nel medesimo contesto: una spinta narrativa e ragionativa, tesa quindi al proseguimento, e una condizione di stasi, di ristagno contemplativo. Gli espedienti utilizzati sono vari: alternanza di misure brevi e lunghe, con tutti i possibili effetti di frammentazione o di propulsione narrativa a seconda del rapporto instaurato tra metro e sintassi; coincidenza del verso lungo con il periodo sintattico-intonativo o pausa interna con attacco di un nuovo costituente sintattico inarcato al verso successivo; ripetizioni e parallelismi di matrice whitmaniana distribuiti però in modo variabile, a marcare, per un verso, ma anche a rallentare, per l'altro, l'effetto di rilancio comportato dal trattamento delle misure lunghe. Ne risulta una vasta gamma di possibilità, spesso isolate in lunghi periodi raccolti in lasse (quando non coincidenti interamente con queste) separate le une dalle altre da uno spazio bianco. Oltre alle già viste situazioni contemplative, si può avere anche un generale rallentamento della narrazione per mezzo di versi sintattici e accumulo di *cola* lessicali:

95 Da giovane provò la psicanalisi,
mentre era sempre stato incapace
di tollerare gli effetti degli psicofarmaci.
Così ora, alla fine, Dossi aveva deciso
di rivolgersi a **un guaritore, a un mago,**
in uno degli ultimi edifici di via Mach Mahon,
100 che è quasi periferia, a Milano:
una stanza d'attesa carica **di manifesti e disegni,**
di archetipi e messaggi.⁶⁸⁵

e in alcuni casi la presenza più marcata di rime, ripetizioni foniche di altro tipo e parallelismi morfosintattici può contribuire a stilizzare umoristicamente la situazione, come nella seguente descrizione di una località turistica:

44 Erano molti i turisti in quel momento:
una coppia di tedeschi esitante sugli acquisti,
un siciliano panciuto che richiamava
i figli piccoli, altre comparse giapponesi
sorridenti, alcuni giovani veneti
che giocavano e si rincorrevano, sembravano contenti
di avere visto anche Sovana [...]

⁶⁸⁴ *Ivi*, II, vv. 13-20, p. 12.

⁶⁸⁵ *Ivi*, II, vv. 94-102, p. 15.

Infine, la variazione può essere utilizzata a scopi sia espressivi che strutturali: nell'esempio che segue, dove si descrive il personaggio di Adele, il narratore inizia con un discorso basato su parallelismi logico-sintattici estesi la cui variazione conferisce fluidità al discorso; poi, in concomitanza dello sfogo espressivo del narratore, attraverso una maggiore frammentazione interna al verso, un accorciamento delle misure, una maggior intermittenza delle inarcature – con epifora logica e parallelismo strutturale piuttosto netti e regolari – il ritmo si fa più sincopato; infine, dopo un eccezionale verso-parola a conclusione del periodo, il verso lungo che segue, parallelo a quello che apre la lassa, riporta il discorso sui binari iniziali, riproducendo anche il ritmo riflessivo e descrittivo della prima parte.

Adele aveva un nome che contrastava
con il suo fisico da capitano. Non possedeva
la mentalità del comandante che mette alla prova
i sottoposti, togliendo loro parte di quel poco
20 che hanno. Del temperamento di chi ha il potere
colpisce l'indurimento del cuore:
come un moto irreversibile,
un processo senza scampo. Senza un motivo
comprensibile, all'improvviso, aumentano
l'autorità e l'oppressione, si aggrava
lo sfruttamento,
27 le norme rispecchiano la violenza, diventano
letali.
Adele non chiedeva altro di portare
Con sé la famiglia d'origine
[...] ⁶⁸⁶

IV.4.5. *Perciò veniamo bene nelle fotografie*

Anche per la metrica di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, si può fare riferimento alle parole dell'autore, che, sottoponendosi ad un'intervista, afferma:

L'unico grande vincolo, in realtà, nella scrittura del romanzo, è stato il ritmo. Prima di questo libro avevo scritto quasi solo poesia, che è per definizione densa e concentrata: richiede una presa costante da cui non si ha scampo. In uno spazio così diluito, invece, ho sentito fin dai primi tentativi che ci sarebbero stati cali di tensione e momenti di vuoto. Allora ho cercato di usare il ritmo come una specie di rete elastica di salvataggio, che respingesse in alto il lettore in caduta. Perciò è sempre tirato, come in trance. Poi, certo, ci sono modulazioni prosodiche diverse, per lo più influenzate dal contenuto (e non viceversa), per cui certi momenti ironici sono accompagnati da ritmi pari, martellanti e cantilenati, mentre alcuni slanci lirici sono in endecasillabi belli puliti. Ma c'è anche molta libertà, da questo punto di vista. La cosa importante era la cadenza. Che l'abito

⁶⁸⁶ *Ivi*, VIII, vv.16 -30, p. 43.

estriore fosse in metrica classica era solo una sponda, anche ammiccante. «Perciò veniamo bene nelle fotografie», ad esempio, è un (brutto) doppio settenario. Quello del Gozzano de *Le due strade*. Ma non lo sembra affatto.⁶⁸⁷

Da quanto riportato si noterà, innanzitutto, la necessità percepita dall'autore di individuare soluzioni differenti rispetto alla sua stessa poesia lirica e in grado di impedire una caduta improvvisa del ritmo: «una rete elastica di salvataggio» è la definizione che utilizza, e la sua, come si vedrà, si configura davvero come una metrica fluida ma capace di mantenere sempre in tensione il dettato. A questo punto potrebbe venire in mente la già citata affermazione di Pagliarani: «nel caso del poemetto io ho usato soprattutto il pedale del ritmo», affermazione che deve aver agito più o meno consapevolmente nelle scelte di Targhetta, giusta la sensazione che in questo “romanzo in versi” si riattivino, parallelamente alla fluidità discorsiva della forma, alcuni espedienti visivi incontrati nelle opere degli anni '50 e '60, e in particolar modo nella *Ragazza Carla*.

In secondo luogo, dal punto di vista delle misure versali, il ricorso alla tradizione, dice Targhetta, è solo una «sponda ammiccante», subordinata alla libertà ma anche ad alcune necessità di carattere espressivo. Il titolo è un doppio settenario, ma andando a vedere nel testo ci si accorgerà che le misure più ricorrenti sono quelle tra le dieci e le tredici sillabe, con una preponderanza dell'endecasillabo: prendendo come campione il cap. V, per esempio, gli endecasillabi, canonici o con *ictus* in quinta sede, rappresentano il 31 % dei versi, seguiti dal decasillabo (16,6 %) e dal dodecasillabo (16 %). Se a queste misure si aggiunge anche il tredecasillabo (4 %) – troppo sporadico per costituire un metro a se stante – si avrà in totale un 67,6 % di versi paraendecasillabici.⁶⁸⁸ Ma più che le sillabe – conviene ribadirlo – è il ritmo a interessare l'autore, un ritmo capace di assecondare e sostenere il discorso e che, come una rete, sia limitatamente malleabile. L'endecasillabo di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, dunque, potrebbe essere definito – mutuando un termine da Giovannetti – «endecasillabo postmoderno», con cui si vuole intendere «un tipo di misura paradossale» che allude all'endecasillabo senza rispettarne fedelmente la struttura, «frutto in qualche caso di sprezzature evidentissime, ma posto anche al centro di progetti metrici coerenti»⁶⁸⁹. Tenendo conto anche dei suggerimenti di Targhetta, ovvero ricordando che nel romanzo vi sono

⁶⁸⁷ F. TARGHETTA, http://www.isbnedizioni.it/articolo/41_ultima_consultazione_17/03/2015.

⁶⁸⁸ Si tenga conto che, trattandosi di un contesto di metrica libera, non si è mai voluto forzare il computo sillabico affinché ne risulti un endecasillabo; per cui misure anche esterne al *range* considerato (soprattutto novenari) riportabili alle undici sillabe con sinalefi marcate o dialefi, sono state considerate secondo la scansione più naturale.

⁶⁸⁹ P. GIOVANNETTI in P. GIOVANNETTI, G. LAGAZZI, *op. cit.*, p. 232.

momenti stilisticamente marcati in direzioni opposte, credo si possano riscontrare due estremi metrico-sintattici entro i quali si muove lo stile dell'opera.

Il primo è stato già suggerito dall'autore, e corrisponde a quei momenti più lirici e distesi in cui gli endecasillabi sono «belli puliti» (canonici e, più raramente, “novecenteschi”, ovvero con accento di quinta):

	Tra le aiuole di rose gialle e il lago	3 6 8 10
	sopra una torre semidiroccata	1 4 (6) 10
	avvinghiati dall'edera tenace,	3 6 10
4	nei pressi dei pini, lui e il testimone,	2 5 7 10
	dietro la scorza nodosa dei rami,	1 4 7 10
	mentre si sporgono le due ragazze	1 4 8 10
	sul ponticello sopra le ninfee. ⁶⁹⁰	4 6 10

Momenti come questo, tuttavia, rappresentano più un'eccezione che la prassi. È la libertà, in effetti, a prevalere più frequentemente, per cui, senza aspettarci una estrema fedeltà all'endecasillabo, nel polo stilistico più disteso e rallentato si potranno far rientrare alcune serie versali paraendecasillabiche caratterizzate da un ricorrere di accenti in quarta e/o sesta sede e inarcature medio lievi (il più delle volte sintagmatiche) e tendenzialmente anaforiche; un metro, dunque, che pur producendo un movimento in avanti resta sospeso e rallentato. Scelte di questo tipo ricorrono in momenti lirici o ricchi di *pathos*, e nelle descrizioni di matrice crepuscolare della città di Padova e dei paesi della Marca trevigiana:

	esci con Mara ma odora di legno	1 4 7 10
	come la fragola sugli stecchi dei ghiaccioli,	1 4 9 13
	cerchi in internet lavori in Ohio	1 3 7 10
354	ma non ti prendono e il tuo battito accelera,	4 8 11
	mentre ovunque i vicini col camper	1 3 6 10
	comprano vasi per piangerci dentro,	1 4 7 10
	e si avvinghiano come i rami dell'edera ⁶⁹¹	3 6 8 10
	senti, come una pioggia,	1 3 6
	dall'auto e il finestrino abbassato,	2 6 9
	il sapore del pino e della gaggia	3 6 (8) 11
12	mescolarsi al tarassaco di marzo,	3 6 10
	al bicarbonato, al denso smog	5 7 9
	screpolato sui muri	3 6
	e su case con parabole in terrazzo, ⁶⁹²	3 7 11

⁶⁹⁰ F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, XXVII, vv. 1-7, p. 217.

⁶⁹¹ *Ivi*, XXIV, vv. 350-356 p. 195.

⁶⁹² *Ivi*, XVI, vv. 9-15, p. 105.

Ma si ritrovano spesso, al di là del contenuto, anche in incipit di capitolo, quasi avessero lo scopo di introdurre il lettore lentamente nella nuova situazione prima che prenda avvio il discorso più soggettivo ed espressivamente marcato del narratore; ecco alcuni estratti a titolo esemplificativo:

	I	
	In via Tiziano Aspetti, scultore	2 4 6 9
	non minore di fine Cinquecento,	3 6 10
3	da quattro anni lavoravano, ormai,	2 3 7 10
	alle corsie per il tram monorotaia ⁶⁹³	4 7 11
	III	
	Quando vai a comprare un cavo <i>jack-jack</i>	3 6 8 11
	sentì un po' di aver fatto il primo passo	1 3 6 10
3	per diventare il nuovo Ian Curtis,	4 6 9
	ma senza l'epilessia, e con pare	2 7 9
	in misura minore, più volubili, ⁶⁹⁴	3 6 8 10
	IV	
	E sia la frenesia il nostro faro,	2 6 7 9
	la febbre, se a mancare del tempo	2 6 9
	per scoprirsi tristi si recupera	3 5 9
4	persino la stima in se stessi, e allora	2 5 8 10
	in cucina cantiamo il pezzo sui cani	3 6 8 11
	per farlo sentire a Monica e agli altri,	2 5 7 10
	mentre si studia, mentre si chiama,	1 4 6 9
	nel viavai di inquilini ai fornelli ⁶⁹⁵	3 6 9
	XI	
	Quando non ti ritrovi, in certi giorni	1 5 7 9
	avidì di suicidarsi nel rivolo	1 7 10
	accanto alla palestra comunale,	2 6 10
4	provi a cercarti su <i>Google</i> ,	1 4 7
	sugli archivi degli appelli di storia	3 7 10
	medievale, sperando che ne escano	3 6 9
	tracce riusabili, un frammento	1 4 8
	perduto che aiuti a ricomporti, ⁶⁹⁶	2 5 9
	XVI	
	Percorrendo la statale per Feltre	3 7 10
	all'altezza di comuni dipinti	3 7 10
	di cartelli stradali, puoi trovarti,	3 6 10
4	sopra un cavalcavia, alla stessa	1 6 8
	altezza della scritta <i>IperLando</i> ,	2 6 9
	subissando mobilifici dismessi	3 8 11
	che mimano, su sfondo prealpino,	2 6 9
	scenografie di film canadesi:	4 6 9

⁶⁹³ *Ivi*, I, vv. 1-4, p.5.

⁶⁹⁴ *Ivi*, III, vv. 1-5, p. 16.

⁶⁹⁵ *Ivi*, IV, vv. 1-8, p. 21.

⁶⁹⁶ *Ivi*, XI, vv. 1-8, p. 67.

XX

	Vorrei parlarti per messaggi predefiniti,	2 4 8 13
	tipo <i>sono in riunione, ti chiamo dopo</i>	1 3 6 9 11
	o <i>arrivo tardi, non aspettarmi,</i>	2 4 9
4	e consacrarti un'antenna telefonica	4 7 11
	mascherata da cartello stradale,	3 7 10
	o il suono degli allarmi il pomeriggio	2 6 10
	alle sei, quando starai sul divano ⁶⁹⁷	3 4 7 10

All'estremo opposto, invece, si incontrano sezioni più visivamente marcate, finalizzate a frammentare il contenuto e a metterne in risalto alcune parole chiave. Si tratta di soluzioni ricorrenti alla fine di ogni capitolo, dove segnalano la sentenziosità del dettato, talvolta contribuendo a produrla. In questo caso è anche possibile individuare alcune strutture abbastanza regolari: la più evidente, riscontrabile anche in Pagliarani, è una conclusione articolata su tre membri disposti alternativamente su due versi (la soluzione 1 ricorre più frequentemente della speculare 2):

1)	A		B	2)	B	A		C
		C					C	

Della soluzione 1 si trova almeno un esempio anche nella *Ragazza Carla*, seppure, in questo caso, i segmenti siano disposti su tre livelli corrispondenti a due versi a gradino:

		[...]	
		è questa che decide	
24	e son dei loro		
		non c'è altro da dire ⁶⁹⁸	

Spesso, nel romanzo di Targhetta, in almeno uno dei tre membri A B e C risiede una rima con uno tra i cinque versi precedenti la clausola, così da segnalare ancor più la chiusura di periodo e di capitolo. Ecco alcuni esempi tratti dagli epiloghi:

II

	con il nuovo lavoro:	
	«la scritta <i>affari</i>	
153	negli ipermercati», mi <u>fa</u> <u>Dario</u> ,	
	finito il caffè, «ricorda:	
	vuol dire sempre <u>affari loro</u> ». ⁶⁹⁹	

⁶⁹⁷ *Ivi*, XX, vv. 1-8, p. 152.

⁶⁹⁸ E. PAGLIARANI, *La ragazza Carla*, II, 2, vv. 23-25, p. 137.

⁶⁹⁹ F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, II, vv. 151-155, p. 15

III

come se andassimo in **paradiso**,
mentre andiamo soltanto a rintanarci
nei nostri corredi
135 sbregati, nei muri sbucciati,
nel cemento, a chiederci
come faccia *un appartamento*
a essere condiviso.⁷⁰⁰

XIV

che sporgeva sui nostri sporchi acquisti,
mentre adesso che ci sguazzi dentro,
fino al gozzo, fino al collo,
279 affiatandoti coi formaggini,
tutto quello che riesci a fare
è **dirti** «resisti».⁷⁰¹

XXVII

oltre a sognare questi tredicenni
incerti sulle scuole superiori,
493 e inorridire, posseduti dalle **erinni**,
inorridire a pensarci reazionari.⁷⁰²

Quando manca questa marca visiva determinata dagli spazi orizzontali, il finale resta comunque ben circoscritto, con un distico conclusivo (talvolta un verso a gradino) segnalato da rime, assonanze, anafore o spazature di altro tipo, più tutti i meccanismi già visti di richiami fonici con i versi precedenti entro un numero di cinque. Le soluzioni sono molteplici, riporto solo alcuni campioni:

IV

e quanto è bello mentre riparti,
sotto il limite di poco, fermarti
171 in una piazzola di sosta p.er sentire
l'eco, sulle auto che sfrecciano,
l'eco sporca della tua paura.⁷⁰³

V

e intanto ferve la battaglia:
gli Austriaci hanno preso **Nervesa**,
le bombe asfissianti e le cortine di nebbia
171 impediscono per ore una reazione italiana,
e sembra, il 15, con molti fronti arretrati,
sembra, ormai, vicina la **resa**.⁷⁰⁴

⁷⁰⁰ *Ivi*, III, vv. 132-138, p. 20.

⁷⁰¹ *Ivi*, XIV, vv. 276-281, p. 95.

⁷⁰² *Ivi*, XXVII, vv. 491-494, p. 225.

⁷⁰³ *Ivi*, IV, vv. 169-173, p. 26.

⁷⁰⁴ *Ivi*, V, vv. 168-173, p. 32.

IX

e risprofonda non detta la **pena**,
«mica ce l'hai pure conversando con me,
il TMC»,
gli fai.

215 Perché ci parliamo delle cose vere
ogni volta per tre minuti appena?⁷⁰⁵

XIII

[...] non puoi neppure
vedere cosa facciano gli indiani.

159 Saranno andati a letto:
col loro fuso orario
sarebbe già domani.⁷⁰⁶

XVI

E ci rimane male. «Anche
Giacomo se ne va», riesce solo a dire,
con una specie di broncio.

369 Ed è pur sempre troppo
quello che rimane⁷⁰⁷

XXVI

quasi che avesse ignorato apposta,
lungo la strada, tra le pannocchie
stoppose e le vigne di novello,
le continue ostinate indicazioni
di qualsiasi cartello.⁷⁰⁸

Questi gli espedienti ricorrenti nelle posizioni estreme dei capitoli. Internamente, invece, i versi si susseguono con una grande varietà di soluzioni, talvolta riproducendo le strutture già viste, altre volte muovendosi in maniera elastica tra i due poli segnalati con lunghe colate metriche conformi ad esigenze espressive. In questo senso bisognerà considerare anche il ruolo fondamentale della rima, presente in Targhetta più che in altri autori del nostro *corpus*, e ricca di implicazioni sul piano del rapporto tra livello formale e contenuto. Analizzerò solo pochi casi per mostrare in che modo l'autore riesca ad ottenere allo stesso tempo libertà discorsiva e tensione ritmica:

84 prima di vedere un altro film classico
dalla sua collezione di vhs,
ti sembra di vederti allo specchio
tra quei muri di carta da parati,
con i cessi scrostati, le vasche

⁷⁰⁵ *Ivi*, IX, vv. 211-216, p. 58.

⁷⁰⁶ *Ivi*, XIII, vv. 156-160, p. 86.

⁷⁰⁷ *Ivi*, XVI, vv. 367-371, p. 116.

⁷⁰⁸ *Ivi*, XXVI, vv. 306-310, p. 216.

ossidate, gli incensi per coprire
 l'odore di vecchio, e il basso continuo
 di oggettistica Ikea, esplosa in detriti
 nelle camere doppie assieme a mobili
 di anziane vicine, tutto il ciarpame
 92 a buon mercato che ci sprofonda a tuffo
 nella geometria non euclidea
 del nostro sviluppo
 – *sempre un poco peggio* –⁷⁰⁹

Si provi a suddividere la sequenza in tre parti: a) vv. 82-85; b) vv. 86-90; c) vv. 90-95. La prima parte, a), presenta una struttura simile a quella vista per gli incipit di capitolo: i versi sono tutti paraendecasillabici (con alcune dialefi potrebbero essere riportati tutti alla misura di undici sillabe) e isolano costituenti sintagmatici autonomi senza forti inarcature. Al v. 86, che è un novenario dattilico, la rima in quinta sede (scrostati-parati) rafforza la pausa sintattica determinata dalla punteggiatura: inizia un elenco composto, tra i vv. 86-90, di quattro elementi, tre dei quali, per riprodurre la struttura del primo (sostantivo + attributo o specificazione di altro tipo), devono transitare sul limite versale fino alla prima pausa forte del verso successivo, e questo in modo sempre più esteso: la rima interna, dunque, ha prodotto una risegmentazione in attrito con la griglia metrica superficiale e fondata sul contenuto – risegmentazione tanto più forte per la regolarità sillabica e accentuale e per il parallelismo strutturale che la caratterizzano:

con i cessi scrostati	settenario (3 6)
le vasche / ossidate,	senario (2 5)
gli incensi per coprire / l'odore di vecchio,	settenario (2 5) + senario (2 5)
e il basso continuo / di oggettistica Ikea,	senario (2 5) + settenario (3 6)
esplosa in detriti	senario (2 5)

Questa regolarità, però, viene meno proprio a partire dal v. 89: il senario isolato nella segmentazione, infatti, è semanticamente legato al settenario che precede, e che nella *facies* effettiva dell'opera appartiene al medesimo verso: si crea, dunque, una prima sensazione di allungamento, di ritorno a strutture sintattiche maggiormente coincidenti con il verso. Al v. 90, inoltre, viene meno la pausa sintattica al centro segnalata dalla virgola che caratterizzava la serie precedente, e soprattutto, volendo operare anche una risegmentazione con cesura centrale, si avrebbe una netta deviazione dallo schema settenario-senario appena visto:

esplosa in detriti / nelle camere doppie	Senario (2 5) + settenario (3 6)
assieme a mobili di anziane signore	quinario + senario (2 5)
tutto il ciarpame / a buon mercato	quinario (1 4) + quinario (2 4)

⁷⁰⁹ *Ivi*, III, vv. 82-95, p. 18-19.

che ci sprofonda a tuffo
nella geometria non euclidea

settenario (4 6)
decasillabo (1 5 9)

La sensazione è che, soprattutto tra i vv. 89-90, vi sia una sovrapposizione di possibili segmentazioni: quella indotta dal ritmo precedente e quella determinata dai confini versali e dalle pause sintattiche. Per esempio, guardando alla parte finale – dove, pur fondando la scansione su costituenti sintattici, il verso si allunga – può risultare agevole, al lettore, percepire già a partire dai vv. 89-90 un cambio di direzione, una transizione segnalata da una struttura speculare “verso lungo + emistichio” che emerge anche a livello superficiale:

nelle camere doppie assieme ai mobili
di anziane signore || tutto il ciarpame
a buon mercato che ci sprofonda a tuffo

Parallelismo a sua volta riformulabile, seguendo i costituenti intonativi, in quest’altro modo:

nelle camere doppie
assieme a mobili di anziane signore
tutto il ciarpame a buon mercato
che ci sprofonda a tuffo

La pluralità delle soluzioni, e l’attrito che ne deriva, ha come conseguenza un rallentamento del dettato, un ritorno ad una enunciazione più estesa, che segue all’elenco concitato di oggetti (a loro volta rispecchianti il *mood* negativo del narratore) e che prepara alla piccola sentenza finale, isolata da una struttura simile a quella trimembre vista per le conclusioni di capitolo; l’autonomia di questa struttura, inoltre, è segnalata visivamente da un rientro spaziale e da una densità rimica interna che rallenta ulteriormente il ritmo del discorso:

[a buon mercato che ci sprofonda a **tuffo**]
nella geometria non euclidea
del nostro **sviluppo**
- *sempre un poco peggio*

All’interno dei capitoli del romanzo, dunque, si trovano sequenze di versi che, oltre a riprodurre i due poli stilistici più estremi, variano i rapporti tra i diversi livelli prosodici e sintattici al fine di esprimere un determinato stato d’animo o una maggiore o minore stilizzazione. In questo modo il verso tradizionale è solo un riferimento superficiale: esso, infatti, agisce più come forma in attrito con ritmi sotterranei, come un riferimento ingannevole che instaura con la sintassi e gli altri livelli prosodici una complessa dialettica espressiva. Nell’esempio appena visto il ritmo martellante del blocco denominato b) è prodotto dalla

cesura al centro, indotta da richiami sonori, da analogie sintattiche, accentuali e sillabiche, e dallo scontro con il limite versale; in altri casi la transizione da un emistichio all'altro può attuarsi in senso maggiormente bertolucciano, con una collocazione di attacco e *rejet* al limite destro o sinistro del verso e con effetti variabili a seconda della lunghezza dei segmenti inarcati e del ruolo strutturante delle rime – che talvolta possono anche contribuire a rafforzare i confini versali di contro alla frammentazione sintattica. Ecco due esempi dove è possibile osservare una maggiore varietà (libertà, direbbe l'autore) nell'attivare i procedimenti visti I– si è provveduto a segnalare in grassetto i richiami fonici che evidenziano strutture prosodiche concorrenti a quella superficiale:

Ma ci sarà, ci sarà redenzione,
 e saprà di rivalsa, rivendicazione,
 come dice la risata di Teo
 mentre ingoia un'altra diavola
fredda, ricordando l'inizio della
 114 nostra amicizia tra i segati a storia
moderna, perché è così che facciamo
 lega nei bar di vie laterali, dove
 ci scrutano in cardigan rosa
 le figlie sfiorite dei proprietari,⁷¹⁰

[...]
 inserendo linee sghembe e aprendo
 suarci di leggera asimmetria
 che ammira fumandosi la **cicca**, tardi
 145 la sera, contro gli edifici a punta di via
 Pietro **Micca**, e nelle *vetrine*, coi soli
 sfatti ad imbuto che crollano dentro
 le graticole accanto ai supermercati
 del centro, o nella ghiaia che resiste
 in piazze *umbertine*, accatastate
 tra statue equestri su aromi di pasticche
 Leone: a Teo ancora piace annusare
 i budelli ombrosi e certe strade
laconiche, appena svoltata la via
 155 principale, sopra scarti di barriere
architettoniche e i visi nell'inciampo
 dei negozi, e adora poi finire
 in fiorerie, empori, case del detersivo,
 a comprarsi un filo, uno spago, uno shampoo,
 approdando infine in libreria, in via
 Roma, a parlare con la cassiera
 di argomenti vari, di collezioni
De Agostini e magazine dei quotidiani,⁷¹¹

⁷¹⁰ *Ivi*, III, vv. 109-118, p. 19.

⁷¹¹ *Ivi*, XX, vv. 141-163, p. 156. Si noti ancora, al terzultimo rigo, la densità fonica a fine verso e l'enjambement che isolano la parte conclusiva del periodo con gli ultimi due versi assonanzati.

Concludendo, per quanto riguarda *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, le affermazioni dell'autore risultano coerenti con la verifica testuale: la metrica contribuisce, anche attraverso la rinuncia a misure troppo estese, a mantenere viva la tensione discorsiva, operando come un livello significativo capace di alterare la prosaicità del dettato: attriti prosodici, rime, *enjambement* sintagmatici e intonativi e disposizione visiva dei costituenti contribuiscono a produrre questa sensazione. Allo stesso tempo, però, la forma è anche una maglia elastica capace di accogliere, senza distruggerle, le strutture logiche della lingua, e funzionale ad esprimere le intenzioni stilistiche dell'autore e la soggettività dell'io-narrante: dal polo più pacato e lirico a quello più marcatamente sentenzioso, il discorso poetico può farsi riflessione, ragionamento, narrazione o sfogo personale.

IV.4.6. *Il conoscente*

Così Umberto Fiori, in nota all'antologia di "Po&sie", parla della propria poetica:

Non mi soddisfa un'idea di poesia fatta di soli squarci lirici, metafore, sublimi oscurità. Confrontarmi con la prosa significa per me non sottrarmi a un discorso che renda ragione all'altro da sé, al senso comune. Io cerco – fintanto che posso – di essere chiaro. [...] Lo stesso ritmo dei miei versi (o, se si vuole, delle mie frasi) nasce dalla prosa, dai movimenti dalle articolazioni dagli slanci e dalle esitazioni di un voler dire rivolto a un ascolto che immagino cordiale ma sempre lucido e intransigente.⁷¹²

Una poesia, dunque, sempre vicina al parlare comune, ai ritmi prosastici, alla chiarezza comunicativa; una poesia che, se non in rari casi, non usa mai lo stile «come una *maschera* o come un segno di distinzione»⁷¹³ e che fin dalle prime prove liriche si apre alla narrazione⁷¹⁴. Nel *Conoscente*, dove la logica del frammento epifanico viene meno e l'opera si presta ad una strutturazione in progressione, tutto ciò risulta ancora più evidente. La sensazione, infatti, è che piuttosto che produrre un netto cambio di direzione rispetto alle prove precedenti, in questo più recente racconto Fiori si serva diffusamente, e in modo esteso, di mezzi già consolidati.

Con il *Conoscente* ci si trova di fronte ad un'opera stilisticamente omogenea, costruita su un linguaggio comune e su un andamento prosastico e comunicativo in cui, tuttavia, permane

⁷¹² U. FIORI in AA.VV., *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, a cura di G. Alfano... [et al.], Sossella, Roma, 2005, p. 503.

⁷¹³ A. AFRIBO, *Perdere tutte le bravure*, in U. FIORI, *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Mondadori, Milano, 2014, p. VII.

⁷¹⁴ «C'è quasi sempre una storia nelle poesie di Fiori, munita di personaggi, di un minimo ma sufficiente ancoraggio spazio-temporale [...].» *Ivi*, p. VI.

sempre lo spettro di una cadenza ritmica che bisognerà cercare. Ci si servirà, per compiere l'analisi, di un campione tratto dalla sequenza 12, dove si alternano discorso del *conoscente* (tra virgolette) e racconto/riflessione autoriale:

	«Affari grossi... In queste mani»	2 4 6 8	novenario
	apre le mani enormi, brune, pelose)	1 4 6 8 11	dodecasillabo (5 + 7 o 7 + 5)
20	«c'è la vita di un sacco di persone,	3 6 10	endecasillabo
	lo sai o no? Tante, ma tante	2 4 5 8	novenario
	che se le avessi in testa tutte insieme	4 6 8 10	endecasillabo
	tu – figurarsi! Eppure, vedi? Rido.	1 4 6 8 10	endecasillabo
	Perché io sono libero.	2 (3) 4 6	settenario
25	Invece tu sei rigido, sei prigioniero.	2 4 6" 9 12	tredecasillabo (7s + 5)
	Sei pesante, pesante, Umberto Fiori.	3 6 8 10	endecasillabo
	Fatti leggero! Mica devi rispondere	1 4 (6) 8 11s	dodecasillabo (7 + 5s)
	del mondo intero.	2 4	quinario
	Vola più in alto! Stai sempre lì impalato,	1 4 7 9 11	dodecasillabo (7 + 5)
30	a fissare la porta della galera	3 6 8 11	dodecasillabo (7+5) ?
	con in tasca le chiavi. E intanto	3 6 8	novenario
	viene mattina... viene sera»	1 4 6 8	novenario
	E la sera scendeva, infatti. E l'alcol	3 6 , 8 10	endecasillabo
	saliva fino agli occhi. Altri discorsi	2 4 6 7 10	endecasillabo
35	bruciavano...		
	«Dì, ascolta... senti, ascolta...»	2 5^6 8 10	endecasillabo
	gracchiava lui.		
	Io guardavo un balcone	2 4 5 8 10	endecasillabo
	ancora in pieno sole, là in alto...	2 4 6 9	decasillabo (7+3)

Innanzitutto alcune osservazioni sulla struttura sillabica: nel totale dei venti versi domina l'endecasillabo (8) seguito da dodecasillabi (4), novenari (4) e, con uguale distribuzione (1), tredecasillabo, decasillabo, settenario e quinario: man mano che ci si allontana dal "centro" endecasillabico, dunque, la frequenza delle misure tende a rarefarsi. Guardando alla disposizione degli *ictus* si noterà che, se gli endecasillabi presentano sempre uno schema canonico, il novenario in tre casi su quattro non ha struttura dattilica, e riproduce, piuttosto, accenti di quarta e/o sesta (sono novenari giambici i vv. 18-32, mentre è di matrice anapestica il v. 31). Il v. 21, inoltre, pur presentando uno schema dattilico (2 5 8) contiene anche un accento in quarta posizione, segnalato anche dalla pausa sintattica dell'interrogativa. La scelta di non affidarsi al novenario dattilico puro manifesta una tendenza più generale a riprodurre gli accenti tipici dell'endecasillabo: tutti e venti i versi, infatti, presentano almeno un accento o di quarta o di sesta, nove su venti li possiedono entrambi, otto versi presentano *ictus* in quarta e ottava sede, quattro versi hanno accento di quarta e non di sesta e sette hanno accento di sesta e non di quarta. Attorno a queste posizioni primarie ricorrenti, tuttavia, si riscontra una certa mobilità di *ictus* che produce uno scambio continuo tra regolarità ritmica e fluidità

del parlato: si può notare, ad esempio, una alternanza abbastanza costante tra incipit di prima, seconda o terza posizione, la presenza di accenti di settima e di quinta (ribattuti nel caso dei vv. 21, 34, 35, 36), la presenza o meno dell'appoggio di ottava, e così via. Un'ulteriore regolarità nascosta è data dalla composizione dei versi eccedenti l'endecasillabo: tutti i dodecasillabi e il tredecasillabo, infatti, possono essere interpretati come la somma di due versi brevi presenti con una sola ricorrenza nella serie, ovvero un settenario e un quinario; la divisione in due emistichi, inoltre, coincide con una pausa sintattica più o meno forte: la cesura è evidente laddove vi sia una segno di interpunzione (vv. 25, 27, 29), è più ambigua, invece, ai vv. 25 e 30; nel primo caso si possono avere due possibilità a seconda della scansione sintattico-retorica che si vuole operare: V + N \ *tricolon* aggettivale oppure V+N+Agg \ *dicolon*.⁷¹⁵ Al v. 30, invece, la cesura è più arbitraria (sostantivo \ complemento di specificazione) ma non ingiustificata.

È necessario allora passare al secondo livello prosodico, che si è visto essere ricorrente in tutti i “romanzi in versi” più recenti ed essere alla base di un ritmo narrativo-riflessivo fluido e compatto: l'incisione determinata dalle pause sintattiche. In sedici casi su venti è possibile suddividere il verso in due parti scandite da una pausa sintattica o, più raramente (il già visto v.19) da un confine retorico. È vero che alcuni di questi versi appaiono in realtà tripartiti, ma bisognerà anche specificare che questa tripartizione è sempre funzionale all'espansione o alla suddivisione dettagliata di uno dei due nuclei primari, e non alla creazione di un terzo blocco sintatticamente e semanticamente autonomo:

apre le mani || enormi, brune, pelose

tu – figurarsi! || Eppure, vedi? Rido.⁷¹⁶

Sei pesante, pesante || Umberto Fiori.

Bruciavano ||
«Dì, ascolta... senti, ascolta...»

Ciò che verrà spontaneo chiedersi, alla luce anche di quanto visto per altre opere del *corpus*, è se questa bipartizione sintattica e intonativa rispecchi il modello bertolucciano, ovvero se la partizione interna – funzionale innanzitutto a indebolire, attraverso le pause del parlato e

⁷¹⁵ Si tratta di variazioni che, in fin dei conti, rispecchiano il processo attivo nella mente del lettore, il quale, scorrendo lungo la serie versale, tenderà inizialmente a soffermarsi alla prima pausa sintattica, producendo così una divisione del secondo tipo, per poi accorgersi della regolarità del *tricolon* e operare una scansione del primo tipo.

⁷¹⁶ In questo caso il primo emistichio fa blocco a se stante in quanto “appendice sintattica” del verso precedente.

sfruttando le cesure metriche, la forza delle misure tradizionali – concorra a produrre o meno una discorsività narrativa e riflessiva di ampio respiro. Per verificare ciò è necessario suddividere il testo in tre parti: a) vv. 1-23 b) vv.24-28; c) 30-32; d) 33-37.

Il blocco b) si caratterizza per un tono fortemente accusatorio: il *conoscente* sciorina in faccia ad Umberto Fiori una serie di accuse per la sua personalità chiusa, rigida, priva di spontaneità. Qui il trattamento del materiale enunciativo è chiaro: a partire dalla reiterazione del verbo “essere”, si producono frasi brevi, esclamative, coincidenti perfettamente con i limiti metrici definiti dagli emistichi e dal confine versale. La frammentazione del discorso, dunque, è realizzata per ripetizioni di *cola* sintattici (io sono libero \ tu sei rigido \ sei prigioniero \ sei pesante, pesante), ma anche con il ricorso a rime e assonanze che rafforzano i confini segnalati:

Perché io sono libero.
Invece tu sei rigido,|| sei prigioniero.
Sei pesante, pesante || Umberto Fiori.
Fatti leggere! || Mica devi rispondere
del mondo intero.

Si noterà però come il penultimo verso presenti un’inarcatura sintagmatica che, per quanto lieve (qualcuno stenterebbe persino a parlare di *enjambement*) si staglia marcatamente rispetto al contesto. In questo caso, la funzione della pausa è quella di creare un rallentamento prima del verso conclusivo che separa il momento “accusatorio” da quello più riflessivo e fluido che segue. Il blocco metrico, inoltre, è marcato agli estremi dalla presenza dei due versi brevi, richiamati dalla rima per l’occhio, mentre, internamente, è segnalato da una perfetta simmetria mensurale:

settenario
settenario + quinario
endecasillabo
quinario + settenario
quinario

Dove si noterà anche che l’endecasillabo, con cesura *a maiore*, riproduce lo schema 7 + 5, pur caratterizzandosi per una minore segnalazione della pausa centrale e per la mancanza di rime, così da profilarsi come un verso neutro e compatto con funzione transitoria tra due distici; si noti, infine, anche la specularità nella disposizione delle rime.

La sequenza che segue, (c), inizia con una esortazione che scandisce internamente il verso («Vola più in alto!») seguita da un periodo che continua fino a metà del v. 31. Il v. 30, in questo contesto, funziona un po' come l'endecasillabo del blocco precedente, non presentando pause sintattiche marcate; il verso finale, invece, è interamente composto da un *dicolon* retorico, congiunto, seppure con legami deboli, all'emistichio *a minore* del verso precedente, riproducendo così quel tipo di inarcatura – debole ma percepibile – ravvisata già ai vv. 27-28 con analogo funzione di clausola. Qui non si può dire che le frasi coincidano perfettamente con i confini metrici, ma si è comunque in presenza di separazioni deboli (sintagmatiche) con attacco *e/o rejet* abbastanza estesi e con un generale rispetto dei costituenti intonativi – come evidenziano, del resto, anche le virgole a fine verso. In questa zona discorsivamente più fluida vengono meno le simmetrie incontrate precedentemente: mensuralmente, infatti, vi è una netta divisione (12+12 || 9+9) che non rispecchia la disposizione dei costituenti sintattici, e nemmeno la distribuzione delle rime e assonanze – queste ultime, del resto, evidenziano, per la posizione in cui si trovano, uno sbilanciamento nella lunghezza degli enunciati rispetto all'ipotetica griglia formale:

Vola più in ALTO! Stai sempre lì impaLATO,
 a fissare la porta della galera
 con in tasca le chiavi. E intANTO
 viene mattina... viene sera»

Gli stessi espedienti (versi incisi sintatticamente alternati a versi più compatti con funzione transitoria e congiuntiva, preferenza per rime imperfette e sovrapposizione di diverse simmetrie su differenti piani prosodici) si ritrovano nel blocco a), dove la struttura sembra rispecchiare la sicumera discorsiva del *conoscente* – che si esprime con un discorso articolato, ricco di cambi di intonazione, segnalati *in primis* dalla punteggiatura ma anche dal trattamento metrico-sintattico (si veda quello prodotto dal dislocamento a destra e in *rejet* del soggetto al v.23). Questa zona, quella in assoluto più fluida di tutta la sequenza, vede una scomparsa delle rime e una diminuzione delle assonanze, oltre che una alternanza eccezionalmente regolare di “versi ponte” e versi scissi, con maggior frequenza dell'*enjambement*; se però si considera la debolezza delle inarcature, che restano sostanzialmente sintattiche e sintagmatiche, si ricaverà l'impressione di una metrica situata in posizione intermedia tra il verso-frase ben contenuto nei limiti del rigo, e quello spezzato, frammentato e claudicante; un verso, in altri termini, armonioso e completo in se stesso ma allo stesso tempo passibile di proseguimento.

Diverso, invece, il caso dell'ultima lassa, separata anche da uno spazio e funzionante come chiusura dell'intera sequenza 12. Qui è il narratore esterno a prendere la parola, e lo fa riecheggiando quelle strutture già individuate nei confini dei blocchi metrici a) e c): gli *enjambement* sono più intensi (Sogg. \ V, nella variante anaforica al v. 33 e cataforica al v. 34) e presentano *rejet* e attacco più limitati, riproducendo così alcuni schemi visti prima nella *Camera da letto* e poi in altre opere del *corpus*:

[E l'alcol] saliva fino agli occhi || Altri discorsi [bruciavano]

È un espediente che si è visto solitamente funzionale ad una versificazione fluida, ma che nel contesto della sequenza assume risalto per la sua particolare sprezzatura. A ciò va aggiunto, in questo esempio, la rottura della simmetria indicata dalla “e” epanalettica («E la sera...E l'alcol») che induce ancor più il lettore a percepire una pausa e un rilancio al verso successivo. Dove poi le inarcature tendono ad indebolirsi nuovamente, Fiori ricorre all'uso del verso a gradino per mantenere attivo il senso di rottura ritmico-sintattica (v. 35 e ss.). Nel resto dell'opera questo tipo di rallentamento in finale di sequenza è raggiunto talvolta con il ricorso a versi brevi

In mezzo a tutti io
fermo, a chiamarmi
12 così e così, senza potere
nemmeno più spiegare,
rispondere.⁷¹⁷

Mi fermo. Vedo nero.
37 «Non quella... un'altra...
e comunque la storia
è un po' diversa.⁷¹⁸

per cui bisogna subito specificare che i modelli a) b) c) e d) non ritornano sempre con la medesima funzione. Una struttura simile a quella riscontrata in b), per esempio, la si può ritrovare altrove a fini espressivi e legati alla focalizzazione – nell'esempio la voce esterna sembra voler riprodurre il ritmo degli slogan:

[...] La parlata
- quella: secca, veloce; il timbro fesso,
petulante, che sentivi belare
gli slogan più feroci
10 contro governo stato e borghesia

⁷¹⁷ U. FIORI, *Il conoscente*, 10, vv. 10-14, p. 267.

⁷¹⁸ *Ivi*, 11, vv. 36-39, p. 270.

nelle assemblee, nei cordoni schierati
sotto grandi striscioni colorati
che aprivano le manifestazioni⁷¹⁹

Mentre una costruzione fluida e compatta come quella del blocco a) può ritornare, nella voce del narratore, in momenti distesi e descrittivi:

Senza parlare, la gente prendeva posto
- seduta, in piedi – sotto la mezza luce
Dell'ultima corsa in partenza,
4 poi stava lì in mezzo agli altri, nascosta
nelle sue sciarpe,
nelle sue occhiate su niente.

Ai finestrini bianchi di fiati
Affacciati su quattro muri di nebbia
9 Faceva buio. Le lampade gialle, sui viali,
si erano accese, e filavano. [...] ⁷²⁰

Più in generale, però, ciò che si riscontra è una contaminazione e variazione continua delle modalità indicate, il cui minimo comune denominatore è rappresentato da una dialettica costante tra diversi livelli prosodici (sillabico, sintattico, intonativo, fonico...), e dove prosaicità della lingua comune e sotterranea azione del ritmo si combinano in soluzioni variabili a seconda degli intenti espressivi dell'autore.

In questo continuo slittamento tra schemi regolari e deviazioni dalla norma interviene un ultimo aspetto che bisognerà considerare, anche se brevemente: l'utilizzo di piedi metrici. Tornando all'esempio iniziale, come già poteva suggerire la regolarità delle sedi in cui cadono alcuni *ictus*, è possibile riscontrare un verso o un emistichio interamente composto da una successione di giambi o trochei:

«Affari grossi... In queste mani»	U– U– U– U –
del mondo intero	U– U– U
[...] Dì, ascolta... senti, ascolta ⁷²¹	– U – U – U – U

Ma la formula più ricorrente è quella che prevede lo scontro tra un nucleo ritmico composto da un piede dattilico e un trocheo (– UU – U, anche nella forma speculare) e uno o più piedi giambici/trocaici; questo scontro, a sua volta, può avvenire in successione, scandendo così

⁷¹⁹ *Ivi*, 13, vv. 6-13, p. 271.

⁷²⁰ *Ivi*, 6, vv. 1-10 p. 265.

⁷²¹ Ma si noterà, qui, l'attrito con la scansione sillabica.

due tempi ritmici ben distinti, oppure in maniera più “casuale”, contribuendo a sincopare a più riprese il dettato

(apre le mani enormi, brune, pelose)	-UU -U -U -UU -U
tu – figurarsi! Eppure, vedi? Rido.	-UU -U -U -U -U
Invece tu sei rigido, sei prigioniero.	U- U- U -UU -UU -U
Fatti leggero! Mica devi rispondere	-UU -U -U -UU -UU

L’ultimo esempio introduce anche all’aspetto ulteriore dell’applicazione del sistema accentuale nei passaggi da un rigo all’altro: alla sdrucchiola in fine verso, infatti, si somma la sillaba atona che dà avvio al verso successivo, a comporre un peonio primo, piede che, sempre nello stesso estratto, è utilizzato generalmente con funzione prosastica e talvolta per distendere il ritmo del discorso nel contesto di una inarcatura:

Fatti leggero! Mica devi rispondere del mondo intero	-UU -U -U -UU <u>-UU</u> <u>U-</u> U- U
«c’è la vita di un sacco di persone, lo sai o no? Tante, ma tante che se le avessi in testa tutte insieme	UU -UU <u>-UUU</u> -U U- U- -UU <u>-U</u> <u>UUU</u> -U -U -U -U

Anche i rapporti di simmetria possono essere rafforzati dalla ripetizione di strutture podaiche:

25	Perché io sono libero.	U- U- U-UU	A
	Invece tu sei rigido, sei prigioniero.	U- U- U -UU -UU-U	A B
	Sei pesante, pesante, Umberto Fiori.	UU-U U-U U- U- U	C D
	Fatti leggero! Mica devi rispondere del mondo intero.	- UU-U U U -UU -UU U- U- U	B C D
30	Volà più in alto! Stai sempre lì impalato,	- UU-U U-U-U-U	B A
	a fissare la porta della galera	U U -UU -U -UU	C B
	con in tasca le chiavi. E intanto	U U -UU -U -U	C X
	viene mattina... viene sera	- UU-U -U -U	B 2X

AAB CDB CDB || AC BC XB2X

Guardando allo schema si potrà notare come anche la successione di piedi ritmici ponga in qualche modo a confronto un blocco simmetrico b) con uno più libero c); allo stesso tempo, però, i rapporti di simmetria podaica in b) mettono in evidenza anche il ruolo transitorio del v. 29, mentre, al v. 27, l’inerzia data dalla simmetria dei piedi potrebbe indurre a non accentare «Mica» (producendo, così, un attrito con la scansione tradizionale) e, allo stesso tempo, a porre una pausa internamente all’endecasillabo, portando in superficie la suddivisione quinario + settenario.

Per concludere, la metrica del *Conoscente* si fonda su una costante dialettica tra molteplicità, variazione, regolarità e sovrapposizione di diversi livelli prosodici; ciò che ne risulta è la possibilità di adeguare il *ritmo* poetico ad esigenze espressive e stilistiche senza mai rinunciare né ai modi della lingua comune, tanto cara a Fiori, né a quelle strutture prosodiche profonde che distinguono ancora la voce del poeta da quella del prosatore.

IV.5. CONCLUSIONI

Per quanto ogni opera presenti le proprie specificità, credo sia possibile trarre alcune conclusioni generali sulla metrica dei “romanzi in versi” anche alla luce delle osservazioni compiute all’inizio di questa parte quarta.

IV.5.1. Innanzitutto, attraverso un confronto con i paradigmi individuati nelle opere di Bertolucci e Pagliarani, è possibile confermare l’idea che vi sia un percorso diacronico segnato da una svolta piuttosto netta a partire dagli anni Settanta: prima di questo momento, infatti, la metrica dei “romanzi in versi” si caratterizza per un’oggettivazione lessicale, sintattica e visiva di matrice neoavanguardistica che in seguito sarà sostituita da flussi metrici più estesi e compatti; e se un metro costruito su nuclei sintattici era già stato introdotto dai poeti della neoavanguardia, solo in tempi successivi esso sembra aprirsi alle esigenze della narrazione e della più pacata riflessione, attraverso un complesso rapporto di pause e rilanci interni al verso.

IV.5.2. In secondo luogo sembra trovare conferma anche quanto affermato sulle potenzialità semantico-espressive della forma versale: eccezion fatta per alcuni momenti più sperimentali della *Ballata di Rudi* o dei *Romanzi naturali*, la lingua poetica non viene mai deformata dal livello prosodico al punto da subire una massiccia destrutturazione; ciò è visibile, anche nelle raccolte poetiche, ancor più a partire dagli anni Settanta, e forse proprio per reazione a certi sviluppi più estremi della neoavanguardia⁷²². L’eventuale incomprendibilità del contenuto, più che dai cortocircuiti prosodici sembra derivare invece dal contesto della narrazione – cui non a caso Pagliarani presta massima attenzione per produrre pluridiscorsività romanzesca:

⁷²² A questo proposito è interessante che nella *Ballata di Rudi*, successivamente al *Trittico di Nandi*, e quindi in corrispondenza dei componimenti successivi agli anni Settanta, la dizione torni ad essere più limpida e comunicativa, come se anche Pagliarani, già più moderato di altri nello sperimentare con la lingua, sentisse la necessità di mutare gli espedienti stilistici su cui si reggeva il resto del “romanzo”.

qualora mancassero le coordinate essenziali, infatti, la narrazione si farebbe caotica (*La capitale del nord*) e la riflessione che ne deriva potrebbe risultare indecifrabile (*La comunione dei beni*).

IV.5.3. Infine, il livello prosodico, da intendersi come *surplus* di intensità stilistica ed espressiva, comporta di per sé uno svelamento della presenza autoriale: se già nel romanzo ottocentesco lo stile permette al narratore di riabilitare una funzione ideologica implicita alla scrittura⁷²³, la forma metrica, tradizionalmente legata alla dimensione soggettiva, rende manifesta una elaborazione stilistica autoriale, soprattutto qualora forma versale e voce narrante si muovessero su due livelli differenti. Per fare un solo esempio, credo che in *Perciò veniamo bene nelle fotografie* quest'ultimo aspetto abbia persino influenzato la comprensione e la ricezione dell'opera. Si è già detto, infatti, come dal punto di vista narrativo Targhetta non fornisca elementi sufficienti per fare del proprio romanzo una esplicita autobiografia, ma si è anche notato che proprio la mancanza di informazioni sul protagonista-narratore, congiunta allo stile diaristico e alla quotidianità dei contenuti, non aiuta ad impedire supposizioni di questo genere. Se a tutto ciò si aggiunge anche l'azione della forma versale, risulterà ancora più facile, per il lettore, credere che tutto il romanzo rappresenti una storia fortemente legata alla biografia dell'autore. Questo, a ben vedere, è anche uno dei motivi che ha portato a recepire l'opera come una critica all'ambiente accademico perpetrata da Targhetta, e si tratterebbe di un caso abbastanza particolare, soprattutto tenendo conto di quanto si è detto circa la scarsa potenzialità ideologico-politica dell'opera letteraria⁷²⁴. Ma si è visto anche che proprio l'estrema stilizzazione attuata sul personaggio principale può suggerire una distanza da parte dell'autore nei confronti dell'io narrante, così che, ad una analisi più approfondita, anche la visualizzazione metrica delle sentenze potrebbe contribuire ad incrementare la separazione dei livelli discorsivi. Sull'opera di Targhetta si ritornerà; più in generale, invece, questo terzo aspetto legato alla metrica offre la possibilità di compiere una riflessione importante sulle peculiarità del "romanzo in versi" rispetto alla lirica moderna di matrice simbolista. Mettendo a confronto poesia e romanzo, infatti, Bachtin affermava che:

⁷²³ «Se per un verso il narratore impersonale di Flaubert rinuncia a un ruolo ideologico esplicito, e in apparenza indebolisce la propria mediazione, per un altro attribuisce un ruolo ideologico implicito alla scrittura, che di fatto giudica il mondo in una maniera molto più persuasiva di quanto non farebbe il narratore onnisciente tradizionale». G. MAZZONI, *op. cit.*, p. 316.

⁷²⁴ Tuttavia, credo che una spiegazione la si possa fornire tenendo conto dell'argomento scelto e del tono con cui viene affrontato: anche attraverso il trattamento versale – con cui spesso vengono isolate visivamente e ritmicamente le clausole sentenziose – tutto il romanzo può apparire uno sfogo rabbioso, spontaneo e pieno di risentimento contro un sistema statale malfunzionante; si tratta, a ben vedere, di un argomento e di una forma di protesta che rasentano la quotidianità e che toccano in maniera diretta la sensibilità di una fetta consistente di opinione pubblica

Il ritmo dei generi poetici [...], creando la partecipazione immediata di ogni elemento al sistema accentuale del tutto (attraverso le più prossime unità ritmiche) uccide in germe i mondi e i volti discorsivo-sociali che potenzialmente sono contenuti nella parola: in ogni caso, il ritmo pone loro determinati confini e non permette loro di svilupparsi e materializzarsi. Il ritmo ancor più rafforza e stringe l'unità e l'isolamento del piano dello stile poetico e della lingua unitaria, da questo stile postulate.⁷²⁵

Di ritmo qui si è parlato a più riprese, eppure la sensazione è che, soprattutto nelle opere post-anni Sessanta, esso contribuisca a complicare la pluridiscorsività romanzesca piuttosto che ad appiattirla. Persino in un'opera come la *Forma della vita*, tutta tesa ad elaborare una verità religiosa e universale, la parola altrui trova posto nella fluidità del metro con «un influsso profondo e produttivo» destinato a comportare «un ulteriore sviluppo creativo»⁷²⁶ nella parola autoriale. Anche in questo senso il tentativo ricostruttivo del “romanzo in versi” risulta più un sintomo che una soluzione alla disgregazione del soggetto lirico; ma l'argomento richiede di essere affrontato più distesamente, e lo si farà proprio nel capitolo seguente, conclusivo di tutto questo studio.

⁷²⁵ M. BACHTIN, *La parola nel romanzo*, in ID., *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 106-107.

⁷²⁶ *Ivi*, p.155.

PARTE QUINTA
CONCLUSIONI

V.1. ALCUNE RIFLESSIONI DI CARATTERE GENERALE

Prima di iniziare una sintesi interpretativa e diacronica dell'intero *corpus*, è bene chiarire più estesamente la definizione fornita in III.2.4, che si è già detto riguardare il “romanzo in versi” come espressione letteraria autonoma in grado di interpretare un ruolo peculiare nella dialettica tra i generi; è una formula valida per le opere qui analizzate – come si vedrà tra poco – ma che, espressa nella sua forma più essenziale, può essere applicata anche ad altri “romanzi in versi” che ne rispettino le premesse.

(1) Il “romanzo in versi” è una forma letteraria ibrida in cui si fondono, in un componimento organico, autonomo e composto totalmente in versi, le idee di “romanzo” e “poesia” che in una determinata epoca ricorrono in almeno uno dei seguenti livelli: ambito critico, pensiero dell'autore e opinione pubblica; (2) e in cui sono espresse una o più istanze semantico-enunciative che per i paradigmi letterari di quella stessa epoca, o per l'idea che se ne è fatto l'autore, non troverebbero sufficiente realizzazione in almeno uno dei due generi interessati, generalmente quello cui l'autore vuole rivendicare le suddette istanze.

(1) Il primo blocco della definizione è di per sé abbastanza immediato: il “romanzo in versi”, espressione letteraria ibrida, è caratterizzato totalmente dalla forma versale e contiene aspetti fondamentali del romanzo e della poesia secondo l'*idea* che di questi due generi vige in una determinata epoca. Quest'ultimo è un punto fondamentale: poiché la definizione stessa dei generi letterari maggiori è sempre in discussione e trasformazione, è chiaro che in diverse epoche si possono avere anche diversi “romanzi in versi”; ciò che non è considerato poesia nell'Ottocento, infatti, può esserlo nel secolo successivo, così che per comprendere appieno la natura di un'opera (specialmente se ibrida) è necessario contestualizzarla sempre nel periodo di composizione. La definizione dei generi letterari, inoltre, trova terreno di diffusione a partire da tre principali dimensioni: le idee, o meglio le poetiche personali degli autori o delle correnti cui essi appartengono, che influiscono attivamente sulla produzione letteraria; le categorizzazioni della critica, che possono condizionare i gusti autoriali (si è visto come qualcosa di simile sia accaduto con la dicotomia lirica-romanzo); e infine, anche se talvolta è meno influente, l'idea che va diffondendosi nel pubblico dei lettori. I tre livelli si intersecano con molteplici combinazioni, e mi limiterò a riportare solo un breve esempio per mostrare la complessità del fenomeno: per quanto Bachtin negli anni Venti abbia negato la coincidenza

del concetto di “romanzo” con quello di “narrazione” (livello della critica), ancora oggi, nell’opinione comune (pubblico dei lettori, autori e in parte anche ambito critico) questo tipo di sovrapposizione rimane quello più diffuso, forse anche perché molti autori, specialmente quelli più interessati alle vendite, su questa stessa idea continuano a fare perno.

(2) Il “romanzo in versi”, stando semplicemente al termine, è inequivocabilmente un romanzo scritto in versi. Ma la sensazione avuta fin dall’inizio, e che si è cercato poi di verificare in questo studio, è che esso possa definirsi anche come una sorta di forma autonoma latrice di particolari possibilità discorsive rispetto ai due generi che la compongono. Ciò è possibile, però, soltanto se internamente al livello stilistico vengono espresse anche particolari istanze “semantiche” ed “enunciative”; i due termini sono mutuati da De Rooy, con uno scarto rispetto al significato originario, inerente a caratteristiche prettamente strutturali⁷²⁷: con istanze “semantiche”, più che intendere «le prime specificazioni dei contenuti globali, cioè i personaggi, lo spazio, il tempo e l’andamento della storia» si vuole indicare anche la possibilità di esprimere particolari contenuti (argomenti, punti di vista, idee, etc..) che altrove, per motivi legati ai paradigmi correnti, non troverebbero realizzazione; “enunciative”, invece, sono quelle istanze che riguardano innanzitutto il «grado di mediazione» del discorso – e dunque la forma monologica o dialogica, o la pluridiscorsività – ma anche «il particolare atto linguistico che si coglie nel contenuto globale del testo (azione, descrizione, espressione, asserzione, persuasione)». Questi due livelli devono aggiungersi a quello prettamente “espressivo”, che costituisce invece «il primo contatto tra lettore e testo, [in cui] si trovano distinzioni come versi/prosa, differenze stilistiche e di estensione testuale (breve/lungo)». Altro elemento fondamentale della definizione è che le tipologie di istanze appena discusse non possano trovare applicazione nei generi maggiori, sempre tenendo conto dell’*idea* generalmente diffusa o elaborata individualmente dall’autore; nessuno infatti potrebbe mai impedire ad un poeta di portare in versi determinati argomenti o forme enunciative, e tuttavia vi sono dei paradigmi critici, o precise poetiche, che funzionano a guisa di filtri compositivi. Per fare solo un esempio, anticipando ciò che si vedrà più dettagliatamente in seguito, una possibile interpretazione per il *Conoscente* di Umberto Fiori può essere individuata nella necessità di trattare in versi un determinato contenuto con modi enunciativi che, per rimanere fedele alla propria poetica – abbastanza in linea con il clima più generale del periodo – l’autore non avrebbe mai potuto o voluto introdurre nelle sillogi; o ancora, in direzione

⁷²⁷ R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, Franco Cesati editore, Firenze, 1997, p. 51.

opposta: un poeta come Viviani, che non si è mai preoccupato troppo della prassi comune e ha sempre proseguito per la sua strada con espedienti spesso recepiti come anacronistici, utilizza il “romanzo in versi” per instaurare una dialettica con la propria precedente e successiva esperienza di lirico e per risolvere alcune contraddizioni enunciative; Albinati, invece – lo dimostreranno le sue stesse parole – scrive il “romanzo in versi” per opporsi a quello che secondo lui rappresenta il paradigma corrente della poesia, quasi come se le categorizzazioni critiche e la prassi definissero cosa si può o non si può fare in versi.

L’ultima frase della definizione allude al problema di “a che genere letterario lo scrittore sceglie di rivendicare le proprie istanze”: generalmente, se l’autore si ritiene o mostra di ritenersi un poeta (ciò vale per la maggioranza del *corpus*) probabilmente il “romanzo in versi” rivendicherà alcune funzioni particolari alla poesia, e viceversa se si tratta di un romanziere. Con ciò, tuttavia, non si può escludere che anche un poeta possa decidere di scrivere un romanzo e, considerate le opportunità fornite dal genere (sempre secondo l’idea che se ne è fatto) ritenere opportuno l’utilizzo dei versi – con tutte le conseguenze “semantiche” e “enunciative” che il riferimento alla poesia porta con sé; oppure, al contrario, che un prosatore decida di scrivere un poema introducendovi elementi tipicamente romanzeschi.

Ancora qualche considerazione, prima di concentrarci sul *corpus*: si ricorderà che la definizione appena discussa nasce dal tentativo di soddisfare un “postulato” necessario per poter parlare di un genere letterario a sé stante:

Perché un’opera a carattere ibrido, come è il “romanzo in versi”, possa definirsi un “genere letterario”, è necessario che assuma una funzione “distintiva” rispetto ad almeno uno dei due generi che la compongono.

Condizione necessaria, si è detto, ma non per questo sufficiente: un genere letterario, infatti, per essere tale abbisogna anche di un campione di testi numeroso e di una tradizione consolidata, con regole condivise – magari in continuo aggiornamento, ma limitate e ben circoscrivibili – cui gli autori possano attingere al momento della scrittura. E se già nel secondo Novecento, per la contaminazione dei diversi ambiti, viene talvolta messa in discussione la possibilità stessa di parlare di generi letterari chiusi e indipendenti, non si può certo dire che il “romanzo in versi”, privo com’è di tradizione e dalla natura sfuggente, possieda tutte le caratteristiche per essere definito un “genere” secondo l’accezione più tradizionale del termine. Piuttosto, data la sua dipendenza dall’*idea* di romanzo e di poesia vigente in una determinata epoca, esso ci appare come una sorta di “zona franca” tra i generi

in cui può prendere corpo una vasta gamma di soluzioni autoriali, e che per questo verrà più facile definire quasi un non-genere (senza dover ricorrere, così, a specificazioni di sorta alcuna, come quella di “genere ibrido”). Si noti però come, soprattutto nel Novecento, quando ogni categoria tradizionale appare labile, relativa, soggetta a continue mutazioni, l’esistenza di questa zona franca confermi implicitamente la sopravvivenza dei generi letterari: il fatto stesso che nel medesimo testo si incontrino con un procedimento consapevole le idee di romanzo e di poesia, significa che, per quanto in una molteplicità di espressioni individuali, i due generi tradizionali sussistono ancora attivamente nel procedimento compositivo e nella discussione teorica, al punto che, pur risultando faticoso individuare poche caratteristiche universalmente condivise, è possibile verificare in queste opere per lo meno la viva persistenza del *concetto* di genere. Ed è proprio su questa caratteristica, allora, che si fonda la possibilità di esprimere istanze di tipo semantico, enunciativo e talvolta anche teorico: componendo “romanzi in versi”, infatti, un autore riflette e prende posizione critica nei confronti del panorama letterario in cui opera. Si comprenderà anche come opere di questo tipo possano prendere piede soprattutto a partire dal XX secolo: come Puškin, dalla distante Russia, poteva osservare la letteratura europea da una prospettiva più ampia in grado di fornirgli un’idea chiara dei generi letterari che avrebbe poi mescolato nel “romanzo in versi”, così nel Novecento, quando più che mai si sviluppano gli studi in senso formalistico e strutturalista e si tenta di riordinare la tradizione passata con canoni ben definiti, si sviluppa la necessaria consapevolezza di chi si trova cronologicamente e prospetticamente distante dalla fiamma degli eventi. La seconda metà del XX secolo, dunque, e in particolare dagli anni Settanta in poi, si profila come un’epoca letteraria tendente all’individualismo e alla dissoluzione delle grandi poetiche e correnti, con una molteplicità di individui che osservano la tradizione passata, ne traggono personali conclusioni, identificano in base ad esse la propria concezione dei generi principali – e quindi la propria poetica – e infine, ma ancora in rari casi, producono anche delle opere ibride come i “romanzi in versi” che permettano loro di uscire momentaneamente dalle reti dei più generali paradigmi vigenti o persino delle loro stesse teorizzazioni.

V.2. ANALISI INTERPRETATIVA DEL *CORPUS*

Oltre a dimostrare che i “romanzi in versi” italiani dagli anni Cinquanta in poi si presentano come forme letterarie autonome, latrici di particolari istanze percepite come irrealizzabili nella lirica e nel romanzo, l’analisi del nostro *corpus* rivela anche una interessante comunanza di intenti tra i diversi autori: in questo senso, il “romanzo in versi” appare come un importante sintomo che può gettare nuova luce sul più recente panorama letterario del nostro Paese. Ecco una definizione estendibile, con le dovute specificazioni, a tutte le opere analizzate:

Il “romanzo in versi” italiano del secondo Novecento è una forma letteraria totalmente composta in versi in cui intervengono gli aspetti principali del romanzo e della poesia secondo le idee che di questi generi si è fatto l’autore in relazione anche al pensiero critico e alla concezione più diffusa nell’opinione comune, e in cui vengono espresse istanze ricompositive e critico-riflessive sulla realtà e/o sull’io autoriale che, per la poetica dell’autore o per i paradigmi letterari dell’epoca, sono percepite come irrealizzabili *specialmente nella “poesia”, cui si tenta generalmente di rivendicarle.*

Le ultime parole mettono in luce un problema su cui si potrà fornire una soluzione solo parziale: la maggior parte degli autori qui considerati, infatti, opera principalmente sul piano della lirica, e in tutti questi casi si può osservare come sia proprio alla poesia che vogliono rivendicare alcune possibilità oratorie, parenetiche e riflessive ritenute possibili, oramai, soltanto nella tradizione prenovocentesca. Nel caso di Ottieri, tuttavia, il discorso deve tenere conto inevitabilmente dell’esperienza romanzesca dell’autore, e complesso può apparire anche il romanzo di Gilberto Forti, che, come si vedrà, coinvolge obliquamente il genere teatrale e una riflessione sulla storiografia.

Da un punto di vista strutturale, è possibile notare generalmente un andamento “a gradini” caratterizzato da uno scheletro narrativo esile, fatto di iterazioni (di temi, vicende, personaggi, o elementi peculiari dell’opera) su cui si sviluppano più ampie zone riflessive – con tutte le gradazioni ragionate, parenetiche, morali, contemplative etc. che il termine autorizza. Anche in questo caso, tuttavia, si tratta di espedienti tecnici che variano parecchio di opera in opera, e specialmente nei romanzi più datati sembrano essere soggetti ad esplosioni di matrice vagamente sperimentale o avanguardistica, motivo per cui è preferibile non includere questo aspetto nella definizione.

È giunto dunque il momento di compiere una verifica finale, e lo si farà seguendo un percorso in diacronia e soffermandoci un’ultima volta sui singoli casi per trarne delle interpretazioni più generali. Lo scopo è quello di mettere definitivamente in ordine i vari aspetti analizzati mostrando come l’intero *corpus* giustifichi e allo stesso tempo corrobora la definizione data. I

casi più problematici verranno debitamente segnalati, anche se, per evitare di incorrere in paradossi metodologici, si tenterà sempre di fornire una soluzione interpretativa che dimostri la conformità delle opere alle conclusioni proposte. Propongo preliminarmente di suddividere la linea del tempo in due grandi blocchi, definiti rispettivamente *Pars destruens* (anni Cinquanta e Sessanta) e *Pars contruens* (anni Settanta-Duemila) della poesia⁷²⁸; all'interno della seconda sezione, poi, si compiranno ulteriori suddivisioni per decenni.

V.2.1 *Pars destruens* della poesia: gli anni Cinquanta e Sessanta

V.2.1. L'inizio di questo percorso diacronico coincide con il *turning point* degli anni 1959-60: come si è visto più distesamente nella prima parte, a più di dieci anni di distanza dalla fine della seconda guerra mondiale ci si rende conto, ora più che mai, delle grandi trasformazioni avvenute a livello socio-economico nel difficile periodo del dopoguerra, e anche i poeti percepiscono la necessità di rinnovare profondamente il linguaggio della lirica. Finita l'era del fascismo, e con essa della chiusura dal mondo e dell'autoreferenzialità ermetica, la poesia torna a fare presa sulla realtà, con istanze ideologico-civili e comunicative che per certi aspetti guardano ad una tradizione pre-novecentesca. A livello puramente teorico, le principali direzioni percorribili sembrano essere due, e sono ben espresse da alcune parole di Pagliarani in merito alla genesi della *Ragazza Carla*:

Avevo già in mente buona parte della trama. Dall'uscita delle *Cronache*, nella tarda primavera dello stesso anno, ma probabilmente anche da un anno prima, mi preoccupava il peso, che mi pareva eccessivo, delle mie vicende personali sulla mia poesia e m'era diventata pesante nello scrivere la "tirannia dell'io"; [...] Quindi per lottare contro "l'ineluttabile" avevo deciso di comporre un poemetto narrativo, con la sua brava terza persona, che si occupasse di vicende contemporanee che non mi riguardassero troppo direttamente.

[...]

La premessa era quella della necessità dell'ampliamento del linguaggio poetico, anzi direi più rigorosamente della capacità di tutto il linguaggio, comune e non comune, di svolgere anche la funzione poetica; quindi lotta frontale al pregiudizio della "parola poetica".⁷²⁹

Generalizzando quanto affermato in questo passo, le due grandi possibilità dello sperimentalismo poetico si identificano con un profondo rinnovamento della lingua e un indebolimento dell'autoreferenzialità dell'io lirico; in questo senso il ricorso al genere

⁷²⁸ Poiché le istanze introdotte nei "romanzi in versi" instaurano nella maggior parte dei casi una dialettica con il genere lirico (più rigido di quello romanzesco e quindi di per sé maggiormente sottoposto a tentativi polemici di rinnovamento) ci si è affidati ad una periodizzazione articolata proprio sul percorso del genere poetico; di qui, allora, la scelta di definire i due momenti *Pars destruens* e *Pars costruens* "della poesia".

⁷²⁹ E. PAGLIARANI, *Cronistoria minima*, pp. 464-465.

romanzesco può risultare assai proficuo, e lo si vede proprio nei “romanzi in versi” di Pagliarani, dove ad un ampliamento del repertorio lessicale e delle strutture sintattiche si accompagna un occultamento dell’io autoriale nel mare della pluridiscorsività. Nella *Ragazza Carla*, in particolare, la struttura è meno visibilmente a gradini, è più compatta, simmetrica se si vuole, tesa ad immortalare un momento di passaggio nella vita della protagonista da una situazione di partenza A ad una finale B per certi versi speculari ed opposti; così, per quanto il romanzo sia costituito per buona parte da voci, dialoghi e pensieri di Carla, la sensazione è che qui ci si trovi di fronte ad un vero e proprio racconto. Diverso invece il caso della *Ballata di Rudi*, la cui macrostruttura, condizionata anche dalla lunga sedimentazione del materiale, sembra ammiccare alle modalità del montaggio neoavanguardistico e alla forma del monologo teatrale, con ampi spazi di sospensione narrativa e dilatazione in senso riflessivo, ragionativo e lirico – per quanto poi tutto si articola nella più ampia narrazione di una trasformazione socio-economica organizzata sul *refrain* e sui personaggi simbolici di Nandi e Rudi.

Operando in entrambe le direzioni possibili (svecchiamento della lingua e occultamento dell’io) Pagliarani può rinnovare il linguaggio della poesia senza mai giungere ad esiti estremi e ludici, specialmente sul piano sintattico – maggiormente a rischio quando si tenta una sperimentazione poetica – dove la difficoltà è spesso limitata ad un attrito con la forma metrica o alla mancanza di punteggiatura; e nelle sequenze della *Ballata* successive al *Trittico di Nandi*⁷³⁰ (e posteriori, anche per gli argomenti trattati, agli anni Settanta) si nota un ritorno alla punteggiatura e alla limpidezza discorsiva che richiama, a suo modo, gli espedienti di fondo dei “romanzi in versi” prodotti in quegli stessi decenni.

V.2.2. Anche in Majorino la forma “romanzo” si accompagna ad un inedito inglobamento della realtà storica e sociale nella poesia, con conseguente alterazione del linguaggio tradizionalmente riservato a questo genere. Tuttavia, come si è già detto più volte, qui l’occultamento dell’io è realizzato solo parzialmente: trasferendo la referenzialità in direzione dell’oggetto “realtà” e non rivolgendosi prettamente alla propria anima, scompare, è vero, l’autorappresentazione autoriale tipica di tanta poesia lirica; ma alla prima persona si sostituisce qui un “tu” o un “voi” implicito nell’attitudine vocativa del narratore, che, ricorrendo ad appassionati apostrofi, ad un’organizzazione testuale costruita su blocchi discorsivi ben distinti e soprattutto alla stilizzazione e deformazione stilistica, tradisce la propria natura lirica e ideologicamente sbilanciata. Più in generale, anche tendendo presente altri risultati poetici di questo periodo – si pensi, per esempio, alle già citate *Ceneri di*

⁷³⁰ Con il titolo *Doppio trittico di Nandi* il componimento fu pubblicato per la prima volta nel 1973.

Gramsci di Pasolini – ci si rende conto che la seconda istanza percepita da Pagliarani, ovvero la rinuncia all'ingombrante presenza dell'io, è accettata a fatica anche dai poeti più vicini al clima neosperimentale di «Officina», che del resto, tra i suoi principali propositi, ha anche quello di produrre una poesia ideologicamente impegnata⁷³¹.

Su Majorino, tuttavia, è necessario dire qualcosa di più. Già in sede introduttiva, infatti, si è detto che *La capitale del nord* entra in questo studio con qualche riserva e allo scopo principalmente di produrre un raffronto con il “romanzo in versi” del contemporaneo Pagliarani. Majorino, negli interventi che si è avuto modo di visionare, parla del suo primo testo come di una “storia in versi” o di un “poema”, mentre la dicitura “romanzo” sembra provenire solamente dalla critica, e spesso con qualche timidezza⁷³². Inoltre egli, riferendosi al più recente *Viaggio nella presenza del tempo* (2008), che definisce inequivocabilmente un «poema», sottolinea una continuità di fondo con la sua opera d'esordio:

Ho sempre avuto un po' questo sogno di raccogliere, di agglomerare eterogenei. Ad esempio ho cominciato, negli anni '50, con un poema, *la capitale del nord*. Si possono fare raccolte di poesie, si possono fare grandi romanzi, ma dato che viviamo in una realtà formata da tante diversità, mi sembrava che il poema fosse un modo per tenerle insieme unendo i modi della narrativa e i modi della poesia.⁷³³

Si faccia attenzione alle ultime parole: ci si accorgerà come per Majorino il genere che sta tra lirica e romanzo non sia il “romanzo in versi” ma proprio il poema, che per l'appunto nella tradizione classica si articola sulla narrazione. La sensazione, dunque, tenendo conto anche delle istanze autoriali espresse, è che l'opera del '59 costituisca un consapevole tentativo di comporre un poemetto capace di fornire al lettore una panoramica sulla realtà in atto attraverso una struttura vagamente macronarrativa, simile ad un *collage* di tante piccole storie

⁷³¹ Si veda anche quanto affermato da Mengaldo: «il Novecento è percorso da tentativi [...] di rifarsi alle estetiche anteriori al Romanticismo rompendo l'identificazione poesia = lirica e riaprendo a una pluralità coesistente di forme e generi. In anni recenti questo è uno dei compiti che si è dato, in Italia, il gruppo di «Officina», e non escludo che il recupero attuale di quell'episodio coinvolga anche tale aspetto, infatti interessante. Che l'impresa non sia riuscita mi pare però evidente. Tra l'altro per il fatto che i due maggiori poeti del gruppo, Pasolini e Fortini, razzolavano diversamente da come predicassero. Il primo perché troppo potente era in lui il senso sacerdotale della poesia come missione, e accecante quello della centralità del proprio io poetante. [...] Quanto ancora a Pasolini, mi sembra che la sua soluzione non sia consistita tanto in uno sliricamento della poesia e in una differenziazione delle forme, quanto in una sorta di espansione tentacolare della liricità, che impregna di sé fittamente anche gli spazi del discorso comunicativo». P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, seconda serie, Einaudi, Torino, 2003, p. 12.

⁷³² «L'esordio di Majorino avviene nel '59 con un poema o romanzo in versi intitolato *La capitale del nord*». M. CUCCHI in ID, *Caro, violento mondo il mio verso ti ferirà*, in «La Stampa», 27 novembre 1999. Tratto da: http://web.tiscali.it/paroladipoeta/majorino_critica/majorino_cucchi1.htm, ultima consultazione 11/03/2015.

⁷³³ G. MAJORINO in L. CARDILLI, G. MAJORINO, *Intervista a Giancarlo Majorino*, in «L'ospite ingrato»: http://win.ospiteingrato.org/Interventi_Interviste/Intervista_a_Giancarlo_Majorino_1_08_09.html. Ultima consultazione 11/04/2015.

il cui denominatore comune è l'atto gnoseologico dell'io poetico (che apre e chiude il testo, come si ricorderà).

Sappiamo poi che Majorino, dopo la *Capitale del nord*, sembra abbandonare per un certo periodo la forma poetica; come osserva Zublena, infatti:

abbandonerà la vena narrativa della *Capitale*, prendendo atto dell'incompatibilità tra poesia civile moralistica e demistificatoria e narrazione di un luogo e di un'epoca: la contraddizione verrà assunta dall'autore e tematizzata, non più rappresentata attraverso personaggi.⁷³⁴

Ma è anche vero che contemporaneamente egli lavora ad un corposo «poema» che sarà editato da Mondadori nel 2008 col titolo *Viaggio nella presenza del tempo*. Anche qui la situazione potrebbe rispecchiare quella di altri autori che, mentre producono poesia lirica, cercano di dar corpo a determinate istanze nella zona autonoma e di compromesso del “romanzo in versi”; eppure, in questo caso, l'opera sembra rappresentare l'epilogo più naturale di un percorso esplicitamente lirico, in cui l'io può ridefinirsi in seguito al confronto con la frammentaria molteplicità del mondo:

Fin dall'inizio del poema – la seconda o la terza pagina – dico: “non era bello ma era necessario lasciare l'io | l'ho sbriciolato incerottato coi cerotti a pezzi | allontanarsi dalle fiammelle grette | e volare a sogno volare introiettando bassi bassi | il cemento, remoto confine dell'erba”. Oltre l'immagine del cemento che rimanda alla città, qui si dice chiaramente che se si parte dall'io si è sempre un po' nei guai. Tutta la cultura preme sull'io, sostenuta da un'economia che vuol vendere e fa finta che ognuno di noi sia pensosissimo davanti alla scelta di marche di birra... il rischio è che ci spinga tutti per l'individualità... serve una concezione che non sia fissata in sé sull'io-io, ma semmai raggiunga questo io-io dopo e avendo a che fare con tutti gli altri con cui si è in rapporto.⁷³⁵

Dal momento che, alla luce anche di queste considerazioni, *La capitale del nord* sembra rappresentare il primo tempo della produzione poetica di Majorino – e non, come accade per Pagliarani, una sorta di zona d'espressione a sé stante rispetto alle sillogi⁷³⁶ – come la si dovrà considerare? Date le istanze autoriali, in una ipotetica libreria suddivisa per generi letterari la si potrà riporre sul ripiano della poesia, assieme alle altre raccolte dell'autore; eppure essa è a tutti gli effetti un “romanzo in versi” – magari un romanzo umorista, marcatamente ideologico, ma rispondente in minima parte a tutte le caratteristiche bachtiniane. Il termine

⁷³⁴ P. ZUBLENA, *Narratività (o dialogicità?)*. *Un addio al romanzo familiare*, in *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 65.

⁷³⁵ G. MAJORINO, in L. CARDILLI, G. MAJORINO, *Intervista a Giancarlo Majorino*, in «L'ospite ingrato, cit.

⁷³⁶ Si ricorderà che contemporaneamente alla *Ragazza Carla* Pagliarani compone anche la sua silloge più intimamente lirica, *Inventario privato*.

“poema”, infatti, per opere del Novecento, è ormai del tutto obsoleto e improprio, e lo dimostra implicitamente anche la seguente affermazione dello scrittore:

La capitale del nord era un poema, un poemetto [...] Da un lato mi ha sempre affascinato l'idea di un'opera che restituisse una totalità, dall'altro sento il vantaggio di costituire una simbiosi tra il romanzo e la poesia. Più che una simbiosi, spero di raccogliere il meglio dei due generi e non escludo nemmeno una presenza della criticità. Questo sogno mi è sempre piaciuto enormemente.⁷³⁷

Quelle che per Majorino sono due tensioni quasi opposte, convergono, nella realtà storico-letteraria del XIX e XX secolo, ad un unico risultato, ovvero alla scomparsa dell'epopea e alla sua sostituzione con il “romanzo in versi” – unica forma capace di introdurre in una struttura metrica, con lo sguardo totale di un narratore eterodiegetico, la prosa del mondo. In ultima analisi, dunque, le divergenze riscontrate tra la categoria del “romanzo in versi” cui l'opera appartiene e le intenzioni ostentatamente poematiche dell'autore, fanno della *Capitale del nord* un sintomo evidente della volontà di ricostituire alcune forme enunciative e poetiche ormai divenute, per i paradigmi storico-culturali vigenti, del tutto obsolete e irrealizzabili.

Anche in altre opere del *corpus* è percepibile quella che possiamo definire una tensione epica in senso lato, indirizzata verso la realtà e tesa a mettere in luce i valori – o non valori – che fondano la società contemporanea; per restare entro il periodo degli anni '50-'60, basterà pensare al passaggio compiuto da Pagliarani dalla *Ragazza Carla* alla *Ballata di Rudi*, così descritto da Cortellessa:

Quella che andiamo descrivendo [nella *Ballata di Rudi*] è, insomma, una dimensione epica. Per questo, fra l'altro, ha importanza il conservarsi costante – pur entro l'evolversi del tempo – dei tempi di riferimento all'origine “mitica” del narrato (*Rudi... dà inizio alla ballata*); e per questo si accentuano, rispetto al testo “gemello” *La ragazza Carla*, la dimensione corale (l'alternarsi della focalizzazione rispetto all'incentrarsi, lì, sulla protagonista) e l'impersonalità della narrazione (ridotti davvero al minimo sono gli interventi del narratore, come per esempio lo stupendo interludio “lirico” – «rallentando improvviso» lo definisce Ferroni – di *A spiaggia non ci sono colori*, VI: 271-272.⁷³⁸

Come si può intuire anche dal passo riportato (in particolare dal riferimento all'impersonalità del narratore), in direzione opposta a quella seguita da Majorino, Pagliarani rifugge volontariamente dal poema facendo perno proprio sulla pluridiscorsività romanzesca e, più implicitamente, sul passaggio di testimone già compiutamente avvenuto tra *epos* e romanzo.

⁷³⁷ G. MAJORINO, in http://web.tiscali.it/paroladipoeta/majorino_capitale_del_nord.htm, ultima consultazione 17/04/2015.

⁷³⁸ A. CORTELLESA, *La parola che balla*, in E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946 – 2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano, 2006, p. 43.

V.2.3. Contemporanea o di poco successiva allo sperimentalismo di “Officina” è anche la più ludica ed estrema “rottura” operata dalla neoavanguardia. Alla luce di questa esperienza – che si è visto condizionare per alcuni aspetti anche il secondo “romanzo in versi” di Pagliarani, ma soprattutto la sua poesia lirica, se si pensa a *Lezione di fisica* (1964, poi di nuovo nel 1968) e *Fecaloro* (1968, assieme al precedente, per Feltrinelli) – devono essere interpretati i *Romanzi naturali* di Giorgio Cesarano. Anche in questo caso il ricorso alla forma romanzesca si accompagna al bisogno di fare presa sulla realtà e di indebolire il soggetto lirico: nei *Centauri* quest’ultima istanza è realizzata, come in Majorino, per il tramite di una costante tensione verso un “tu” o di una dispersione dell’ io nella pluralità del “noi”, ma la struttura, sovrapponibile a quella di un breve e frammentario canzoniere, non permette di ricostruire una vera e propria vicenda e anche la non coincidenza del locutore con la voce autoriale pare essere condizionata più dalla parola “romanzo” inserita nel titolo che da concreti dati interni al testo. Diverse invece le ultime due opere, dove è possibile ravvisare più esplicitamente il ricorso ad una narrazione eterodiegetica che sfocia, in *Ghigo vuole fare un film*, in una riflessione a carattere metaletterario; quest’ultimo aspetto, in particolare, pare anticipare alcuni artifici tipici dei decenni successivi, esemplificabili anche nella prassi di Vittorio Sereni; come suggerisce Fausto Curi facendo riferimento a *Stella variabile* (1981):

oggetto dello scrivere diventa insomma lo stesso scrivere, o meglio, l’impossibilità di scrivere come per un lungo tempo si è scritto. Ed è dall’accertamento di questa impossibilità che ha origine una nuova scrittura. Così Sereni non si limita a passare dalla lirica al racconto, ma sperimenta anche la necessità e le risorse del metalinguaggio. Che diventa, però, al tempo stesso, un modo per ribadire tenacemente la presenza dell’io, e sia pure di un io che non è vittima dell’immediatezza.⁷³⁹

Si tratta sempre, a ben vedere, di un’ulteriore manifestazione della presenza autoriale, che, pur rinunciando all’autoreferenzialità in quanto persona poetante, sposta il discorso sulla propria *tèchne*: dalla poesia sull’io alla poesia sulla poesia – o, se si vuole, sull’io che fa poesia. Di qui, ancora una volta, il conflitto tra una sentita necessità di rinnovare il linguaggio poetico e l’esigenza di compiere un discorso in prima persona sul mondo, conflitto irrisolto, in Cesarano, per le scelte stilistiche adottate: se la lirica, e con essa la forma versale, oltre ad inglobare la materialità del mondo nella discorsività e nel lessico, si fa essa stessa montaggio di oggetti metrici e linguistici, la riflessione e l’argomentazione ideologica non sono più possibili. Cesarano, in questo senso, sembra rispecchiare criticamente una situazione che Tellini ha riscontrato anche nel romanzo italiano di quegli stessi anni:

⁷³⁹ F. CURI, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, in *Gli stati d’animo del corpo – Studi sulla letteratura italiana dell’Otto e del Novecento*, Pendragon, Bologna, 2005, p. 168.

Il decennio che si è aperto con l'antologia poetica dei *Novissimi* (1961) si chiude con i moti dell'autunno caldo del 1969. Dalle provette del laboratorio artistico il turbine della contestazione-evasione è sceso in piazza e si è riversato sulle istituzioni civili. [...] Quell'urgenza ideologica, che molti dei «novissimi» tendono a rifiutare e misconoscere con attivismo ludico e autopubblicitario e “terroristico”, in polemica verso il neorealismo postbellico e lo sperimentalismo di “Officina”, prende ora il sopravvento, con inattesa violenza proprio servendosi delle tecniche comunicative della neoavanguardia. [...] Il superformalismo ludico può convivere con le frange anarchiche di un superimpegno attivistico, immaginativo e irrazionale che ha smarrito la consapevolezza della storia, della realtà, dell'etica.⁷⁴⁰

Più in generale, considerando quanto visto fin qui, nelle strutture delle opere di Cesarano e Majorino (ma anche a grandi linee nella *Ballata di Rudi*) più che a veri e propri momenti di sospensione riflessiva ci si trova di fronte ad uno sgretolamento magmatico e caotico della progressione narrativa: nella *Capitale del nord* al ritorno costante (e immobile) degli stessi personaggi nelle tre parti che la compongono corrisponde una giustapposizione di blocchi discorsivi spesso autonomi e reciprocamente dissociati; nel *Sicario, l'entomologo*, invece, si ha una continua dilatazione delle didascalie (nella loro consequenzialità abbastanza lineari) in zone testuali allucinate e dispersive, da intendersi come espansioni stilistiche prima che temporali; in *Ghigo vuole fare un film*, alla struttura della sceneggiatura, costruita su brevi sequenze numerate e identificate da lettere, e alla costante iterazione di alcune tematiche o immagini (*in primis* quella di Stefano incapace di immortalare la realtà, o quella dei picchetti e del grattacielo Pirelli) corrisponde una caotica mescolazione, ravvisabile anche a livello metrico-sintattico, di linearità discorsiva e inciampi di vario tipo, come ostacoli continuamente interposti alla riflessione da una folta vegetazione di oggetti reali e linguistici. Cesarano segnala, soprattutto nell'ultimo romanzo, l'impossibilità di fare critica radicale della realtà utilizzando il linguaggio della neoavanguardia: è una situazione, a ben vedere, percepita anche dal contemporaneo Calvino:

Calvino viene da un'altra stagione dell'impegno, quella del 1945, e, nonostante le sue antenne sensibilissime alla progettualità del domani, si trova spiazzato. Avverte che la svolta è benefica e che il fronte del nuovo (dalla neoavanguardia allo strutturalismo, alla semiologia) ha predisposto un terreno «quanto mai promettente». Poi si chiede: «Cosa ne è venuto fuori?» E risponde: «Niente, o proprio il contrario di ciò che ci si poteva aspettare». Avverte che è venuta fuori non «la letteratura della negazione» ma «la negazione della letteratura» [...].⁷⁴¹

e che per l'autore dei *Romanzi naturali* implica, in mancanza di altre soluzioni, un abbandono della poesia.

⁷⁴⁰ G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 461-462.

⁷⁴¹ *Ivi*, p. 462.

Con *pars destruens* della poesia, dunque, si vuole intendere una fase del “romanzo in versi” caratterizzata da un’istanza rinnovatrice in opposizione all’*idea* di lirica che, nei decenni precedenti, aveva preso il sopravvento fino a dominare nell’immaginario comune: una poesia fatta di autoreferenzialità, altezza stilistica, chiusura linguistica e contenutistica. La direzione intrapresa dai poeti è sovrapponibile – con le dovute differenze – a quella realizzata da Puškin nell’*Onegin* e finalizzata a scoprire nuove strade per il genere lirico attraverso un’immersione del verso nella “prosa del mondo”, o, in altri termini, per mezzo di una demistificazione della lirica stessa, che per antonomasia era andata sempre più identificandosi con la negazione della lingua quotidiana⁷⁴².

Spetterà ai poeti dei decenni successivi, come si vedrà, individuare una formula di “romanzo in versi” più organica e compatta, capace di ricomporre l’io e di produrre una riflessione sulla realtà e su se stessi attraverso pluridiscorsività romanzesca, strutture narrative e scelte sintattico-versali.

V.2.2. *Pars construens* della poesia

V.2.2.1. Gli anni Settanta e *La corda corta*

V.2.2.1.1. Gli anni Settanta rappresentano un momento molto particolare nella storia della nostra letteratura: come ha messo in evidenza Enrico Testa ci si trova di fronte ad una generale riduzione del peso e dell’importanza «dei consueti strumenti d’aggregazione (le poetiche, le tendenze, le riviste)» ma soprattutto ci si trova in un momento di transizione dove “vecchio” e “nuovo” si incontrano, convivono e in parte si scambiano il testimone. Vi sono, nella pluralità delle soluzioni, alcuni fenomeni isolati e ben evidenti anche per gli osservatori dell’epoca: «l’insterilirsi della sperimentazione neovanguardistica, troppo spesso collage di slogan o combinatorio gioco virtuosistico» e il conseguente proliferare «di una letteratura “selvaggia” attratta dal mito, post-sessantottesco, di una creatività slegata da ogni rapporto con istituti e tradizioni formali»⁷⁴³; contemporaneamente, però, continua anche l’opera

⁷⁴² Non a caso anche il procedimento di Puškin è teso a criticare profondamente sia la poesia pura del Neoclassicismo sia la dominante soggettivistica del Romanticismo tedesco e byroniano. Ma si ricorderà anche quanto detto da Lotman circa l’azione sul significante che per certi versi anticipa, concettualmente, ciò che accade nei “romanzi in versi” degli anni Sessanta: Puškin avrebbe voluto «creare un’opera letteraria, la quale, superando la letterarietà, venisse percepita come la stessa realtà extraletteraria, senza per questo cessare di essere letteratura» e l’avrebbe fatto agendo proprio sul significante. J. M. LOTMAN, *Il testo e la storia, L’Evgenij Onegin di Puškin*, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 149. Quivi, I.3, p. 25.

⁷⁴³ E. TESTA, *Introduzione*, in AA.VV. *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005, p. XIV.

poetica «di altissimo livello» di autori come Caproni, Luzi, Zanzotto e Giudici, che sembrano distribuirsi su due direzioni opposte e complementari, destinate forse a trovare una sintesi nella prassi delle nuove generazioni: da un lato l'orfismo nelle opere di Luzi e Zanzotto, dall'altro una lirica che tenta di comunicare un'esperienza, più che una verità, nelle raccolte più recenti di Giudici e Caproni – fedeli, in fondo, «alle primarie ragioni esistenziali della loro scrittura»⁷⁴⁴. Esordiscono, poi, poeti nati tra la metà degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta (tra gli altri Bellezza, Cucchi, Viviani, De Angelis) che sembrano investire la poesia di un ruolo «immune dalla storia, disgiunto dai saperi codificati e sorretto, a seconda dei casi, dalla fede o dalla fiducia nei suoi valori espressivi», anticipando una nuova condizione dell'io che prenderà piede sempre più in anni successivi, con il restauro di «una forte soggettività» costretta però a mettersi a confronto con «una nuova complessità di contatti, movimenti, processi: in azzardi percettivi, teatri interiori, meccanismi inconsci»⁷⁴⁵. Questo “compromesso ricostruttivo”, che pare instaurare una sintesi dialettica tra orfismo di matrice ermetica e sperimentalismo post-bellico, inizia in particolar modo nella seconda metà degli anni Settanta, tant'è che l'antologia *Parola plurale*, dedicata alle nuove generazioni di poeti, prende avvio proprio dalla data simbolica del 1975, mentre nel suo recentissimo *Poesia italiana del Novecento* Claudia Crocco unisce in un unico blocco storico-letterario il periodo 1975-1989, facendo perno sull'anno di pubblicazione dell'antologia *Il pubblico della poesia* di Berardinelli e Cordelli.

V.2.2.1.2. Quasi ad evidenziare emblematicamente la sensazione che gli anni Settanta rappresentino un complesso momento di passaggio, a rappresentare questo decennio nel *corpus* dei “romanzi in versi” vi è soltanto *La corda corta* di Ottieri Ottieri, opera che si è detto rappresentare un caso particolare per la facile associazione dell'autore all'ambito del romanzo più che a quello della poesia. Del resto, per lo meno in un momento iniziale della sua produzione, Ottieri sembra avere un'idea piuttosto negativa dell'*ars poetica*:

Aveva appena risposto convinto a Ferdinando Camon: «Io non sono un poeta o un romanziere-poeta» e già la mano correva sul foglio formando le parole dei suoi primi versi.

Allora aveva ventiquattro anni e alle spalle ben otto libri pubblicati, di teatro, di narrativa e di saggistica, talvolta mescolando e confondendo i generi con la libertà di chi ha ben poca fiducia nell'ispirazione e nella tensione lirica e molta più nello studio, nella riflessione, nella cultura.

⁷⁴⁴ *Ivi*, p. XIV.

⁷⁴⁵ *Ibid.*

La poesia, insomma, gli sembrava una scorciatoia sentimentale o peggio un'avventura quasi irrazionale [...]. È possibile ragionare in versi? Già narrare in versi è il miraggio di un'età felice e perduta, di un paradiso terrestre nel quale non c'è distanza tra cose e parole, è il miracolo del cantore cieco dell'epica troiana; figurarsi ragionare, riflettere, spiegare, sviluppare un discorso, raccogliere ed esporre esempi.⁷⁴⁶

Secondo Cesare de Michelis, dunque, l'idea che della poesia si era fatto il giovane Ottieri era qualcosa di labirintico, irrazionale, pericoloso per certi aspetti; ciò è ancor più comprensibile se si pensa alla prima fase romanzesca dell'autore (quella di *Tempi stretti*, *Donnarumma all'assalto*, *La linea gotica*) impegnato, per dirla con Gino Tellini, in una «sfida al labirinto» sul versante industriale che prende le forme di una «denuncia della sofferenza»⁷⁴⁷. Non a caso *Donnarumma all'assalto* (1959) si caratterizza per un impianto diaristico e in prima persona che «consente l'intreccio di sequenze descrittivo-ambientali e di riflessioni etico-sociologiche, con prevalenza di quel “discorso saggistico” [...] che a giudizio di Calvino è la prospettiva più adeguata per la “tematica industriale”»⁷⁴⁸.

Quando poi, in una seconda fase, vi è il passaggio dalla narrativa “operaia” ad una analisi più generale della «condizione di nevrotico scollamento dalla realtà in ogni ceto sociale», con al centro il tema della malattia psichica, la situazione cambia considerevolmente:

Ma se, improvvisamente [...] il ragionamento si rompe impazzito e restano solo le parole di ansia e di angoscia del “pensiero ossessivo”, che cosa, se non la poesia, col suo ordine formale, col suo cerimoniale severo, con il rigore delle sue regole astratte, può raccogliere i pezzi di un universo dissolto?⁷⁴⁹

Così nasce quello che De Michelis definisce il «primo tempo» della poesia di Ottieri: la forma versale, prima pericolosa, irrazionale e antiriflessiva, diviene la più adatta a rappresentare il mondo della nevrosi; ma soprattutto, quelle che prima erano percepite come semplici «regole astratte» o puro gioco razionale, ora possono concorrere a ricostruire i frammenti di una condizione psichica esplosa. Questa prima fase, che si concretizza nella pubblicazione del *Pensiero perverso* (1971) e *Il campo di concentrazione* (1972) e che raccoglie testi composti tra il 1968-69, fa risaltare ancor più l'importanza degli ultimi anni Sessanta nel passaggio da una concezione della poesia come frammentarietà nevrotica e ludica, fatta di *flash* e oggetti giustapposti, ad una necessità di “ricomporre l'infranto” per mezzo di regole formali capaci di agire come una sorta di Super-io su una realtà caotica e destabilizzante. A ben vedere, dunque, nel gioco di forze presenti nella poesia di Ottieri si rispecchia in filigrana quella

⁷⁴⁶ C. DE MICHELIS, *I tre tempi della poesia di Ottieri*, in O. OTTIERI, *Tutte le poesie: con ottanta nuove poesie*, a cura di Cesare De Michelis, Marsilio, Venezia, 1986, p. 347-348.

⁷⁴⁷ G. TELLINI, *op. cit.*, p. 348.

⁷⁴⁸ *Ibid*

⁷⁴⁹ *Ibid.*

compresenza di una tendenza neovanguardistica ludica e ormai di maniera e una spinta indirizzata in senso più costruttivo che caratterizza generalmente l'ambiente letterario dell'epoca.

Il «secondo tempo» della produzione poetica di Ottieri inizia tre anni dopo il romanzo *Contessa* (1975), in cui, secondo De Michelis, è possibile intravedere una spinta ricostruttiva, una possibilità e una volontà di «ricomporre in una visione complessiva i brandelli di un'esperienza tanto lacerante quanto vissuta fino in fondo, e, quindi, di nuovo raccontabile nella prosa limpidamente razionale e colloquiale»⁷⁵⁰. Date le premesse – e venendo meno le istanze che sostenevano le prime raccolte dell'autore – Cesare De Michelis interpreta ragionevolmente come un fatto inaspettato la pubblicazione, nel 1978, della *Corda corta*⁷⁵¹. Nel “romanzo in versi”, come si è già detto, le ragioni della poesia non affondano più le radici «nell'impossibilità di articolare un discorso compiuto» ma nel «desiderio, espressionistico si direbbe, di agire direttamente sul linguaggio per stravolgerne il dettato comune, per ottenere effetti inattesi, eccezionalmente ironici»⁷⁵²; posta in questi termini la questione potrebbe risolversi rapidamente con l'esclusione dell'opera da quella zona franca tra i generi costituita dai “romanzi in versi” del nostro corpus: si tratterebbe, in realtà, dell'ennesimo romanzo di Ottieri connotato stilisticamente attraverso il ricorso alla forma versale. Eppure De Michelis, pur evidenziando l'uso parodico della lingua alta della poesia, lo definisce “poemetto narrativo in tre tempi” e lo inserisce a pieno titolo nella raccolta delle opere poetiche. Di fronte a questo sottile paradosso, credo vi siano tutte le premesse per tentare di localizzare la *Corda corta* in un zona a sé stante, posta tra lirica e romanzo, e contenente istanze enunciative e semantiche originali nella particolare esperienza compositiva dell'autore.

Innanzitutto si dovrà segnalare una deviazione rispetto alle possibilità enunciative della poesia: nella *Corda corta*, per la prima volta, l'autore ritiene di poter ragionare e narrare attraverso la forma versale. È come se Ottieri volesse realizzare «il miracolo del cantore cieco dell'epica troiana», e in questo senso si giustificerebbe anche la dicitura “poema” o “poemetto” con cui è spesso connotata l'opera; e tuttavia, come si è detto, questo tentativo si sviluppa parodicamente, essendo continuamente destabilizzato dal lessico e dalla lingua comune, da abbassamenti improvvisi e contrasti tra forma e contenuto, tutti espedienti che

⁷⁵⁰ *Ivi*, p. 351.

⁷⁵¹ «La riconquista di un disegno narrativo di largo respiro, animato da personaggi ben torniti, immediatamente identificabili, mai più avrebbe dovuto incrociare i sentieri della poesia» C. DE MICHELIS, *op. cit.*, p. 351.

⁷⁵² *Ivi*, p. 352.

contribuiscono a produrre una plurivocità che, proprio per ricorso alla forma versale, va persino oltre le possibilità che si riscontrano in molti romanzi: la distanza creata dallo stile, infatti, è duplice dal momento che vi si manifesta implicitamente anche il punto di vista dell'autore, il quale sembra attribuire all'opera una consapevole funzione teorica e terapeutica all'interno proprio percorso letterario. In altre parole, Ottieri "mostra" come *La corda corta* non si iscriva più nel tentativo di ricomporre i labirintici frammenti della psiche, ma si presenti, piuttosto, come una prova di guarigione, una presa di distanza dalla malattia tanto più interessante se si tiene conto dello sfondo autobiografico da cui prende avvio l'opera⁷⁵³ – che si presenta, allora, come una sorta di *autofiction* a valore catartico: nel "romanzo in versi" l'autore guarda, sogghigna, rappresenta la vicenda esternamente con un atteggiamento analogo a quello del narratore nei confronti del protagonista, così che la vicenda stessa, ovvero il percorso di guarigione del giovane Pietro, finisce per riflettere anche il percorso letterario dello scrittore, che da una condizione di adesione e "lotta stilistica" alla nevrosi transita gradualmente verso una più distante, pacata e autobiografica riflessione. Tutto ciò è visibile nelle prove poetiche appena successive, anche se va specificato che, al di fuori dell'estensione romanzesca, l'ostacolo formale «ferma la mano dello scrittore [...] costringendola a contenersi e misurarsi, e ancora frenare la sua effusiva sentimentalità per raccogliarla in pochi luminosi cristalli»⁷⁵⁴. Questo, così descritto da De Michelis, è il «terzo tempo» della poesia di Ottieri, e in tale prospettiva la *Corda corta*, pur ponendosi al centro di un percorso poetico, rappresenta anche una forma letteraria a sé stante, intermedia tra romanzo e lirica, contenente nuove possibilità enunciative per la forma versale⁷⁵⁵ – sempre tenendo conto della precedente *idea* dell'autore – e funzionante come un rito esorcistico dalla

⁷⁵³ Il malessere psichico e il soggiorno alla clinica *Le Betulle*. In questo caso, tuttavia, il ricorso all'*autofiction* non deve essere interpretato come una prerogativa esclusiva del "romanzo in versi", poiché buona parte dell'opera di Ottieri, da *Donnarumma* ai più recenti poemetti, tende ad inserirsi nella zona ambigua dell'*autofiction*. Interessante, però, può essere il punto di vista di Magrelli a proposito dei più recenti poemetti di Ottieri (*L'infermiera di Pisa, 1988; Il palazzo e il pazzo, 1993*) che pare confermare l'istanza ricompositiva e terapeutica individuata anche nelle altre *autofiction* del corpus: «E viene in mente uno splendido passo di Kafka: "Voglio costruire me stesso, come uno la cui casa sia pericolante decide di costruirsene un'altra più sicura, lì vicino, magari col materiale di quella precedente". Perché in effetti Ottieni sembra voler traslocare se stesso in questi suoi testi-testimoniali, nei quali cerca appunto di ridare una forma alla sua vita, di costruire una casa finalmente abitabile[...]». V. MAGRELLI, *Prefazione*, in O. OTTIERI, *Poemetti*, Einaudi, Torino, 2015.

⁷⁵⁴ *Ivi*, p. 355.

⁷⁵⁵ In questo senso può apparire illuminante quanto affermato da Carla Benedetti riferendosi più in generale all'esperienza poetica di Ottieri – e quindi anche ai successivi poemetti autobiografici, suggerendo una continuità di fondo con *La corda corta*: «Di solito si è parlato a proposito di Ottieri di incrocio di generi, di mescolanza di poesia, di saggio, di narrazione, ecc. ma io non credo che Ottieri abbia mai praticato la mescolanza di generi, semmai appunto, con questa voce, stava cercando uno spazio che ancora non c'era, per conquistarselo, quasi un nuovo genere. E con questa misura ha messo dentro tante cose, parlando di sé, o meglio, parlando a partire da sé». C. BENEDETTI, *Le irrealità quotidiane*, Atti del convegno, Casa delle letterature, Roma 2-3 marzo 2003. Tratto da <http://www.ottierottieri.it/convengo.pdf>, p. 48. Ultima consultazione 25/03/2015.

malattia, senza però che si rinunci mai all'ambiguità romanzesca e pluridiscorsiva della condizione psichica del nevrotico, in bilico tra guarigione e "necessità" di una ricaduta.

A riassumere bene tutte queste caratteristiche del "romanzo in versi" di Ottieri giunge in soccorso anche la mirabile recensione di Gian Carlo Faretto, che già nel 1978 osservava:

[...] Ottieri analizza il rapporto tra "il male" e "la compiacenza del male" come un rapporto inscindibile di cui bisogna tuttavia saper vedere criticamente i due momenti. Perché allora, Ottieri può parlare a ragione (in una sua intervista) di un "allontanamento dai temi della malattia nervosa e mentale", di "un salto fuori da una specie di affogamento" e quindi di nuove e ulteriori prospettive della sua ricerca di scrittore? Per la forza di quel distacco, di quella coscienza critica, che si esercita attivamente sia al livello della demistificazione ironica, sia al livello del lucido disvelamento. La satira è quindi tutta funzionale a un discorso interamente articolato e pregnante, ricco di piani, classico e al tempo stesso sperimentale, costruito con un linguaggio in cui il termine letterario colto si alterna al termine medico.⁷⁵⁶

In ultima analisi, dunque, il "romanzo in versi" interpreta (nello stile, nei temi e nella struttura) una specifica funzione all'interno del percorso artistico dell'autore – funzione strettamente connessa all'*idea* dei generi letterari e alle particolari istanze che Ottieri tenta di esprimere attraverso una forma autonoma e peculiare.

V.2.2.2. Gli anni Ottanta e Novanta

*La distruzione è stata la nostra
Perpetua, ed era venuto il tempo
di ricostruire*

(Valerio Magrelli)

Nel 1984 escono il primo libro della *Camera da letto* di Attilio Bertolucci e *A Sarajevo il 28 giugno* di Gilberto Forti, opere molto distanti l'una dall'altra – anche per valore artistico – ma emblematiche delle due direzioni intraprese da questo momento in poi dal "romanzo in versi": una, già vista con le opere degli anni Cinquanta, che ha a che fare con la ricerca di un'identità storica, sociale, culturale, e che si è voluto definire "epica" in senso lato; l'altra, invece, che vede il poeta impegnato a riflettere e narrare per ricomporre il proprio io, portando così in superficie testuale quell'istanza tanto occultata, per ragioni storico-culturali, dagli autori dei primi "romanzi in versi".

Concentrandoci per il momento su questa seconda direzione, ci si chiederà cosa sia cambiato, nella società civile e letteraria di questi due decenni, perché sia possibile conferire

⁷⁵⁶ G. C. FERRETTI, *Il distacco dal male*, «L'Unità», 15 maggio 1978. Tratto da <http://www.ottieroottieri.it/?p=331>, ultima consultazione 25/03/2015.

nuovamente un ruolo di protagonista all'io autoriale: la questione è molto complessa, e si tenterà di dare uno sguardo generale ai tempi sulla base dei percorsi tracciati da Enrico Testa nella sua celebre antologia *Dopo la lirica* e del recentissimo *La poesia italiana del Novecento* di Claudia Crocco.

V.2.2.2.1. Esauritasi ormai quasi del tutto l'esperienza epigonica della neoavanguardia, negli anni Ottanta ci si trova di fronte ad una vasta gamma di possibilità che amplifica la pluralità di soluzioni intravista già nel decennio precedente: vi è, per esempio, una tendenza alla «reviviscenza delle forme chiuse e dei metri tradizionali»⁷⁵⁷, con una ripresa di sonetti, quartine, sestine da parte di autori come Raboni, Sanguineti, Valduga e Frasca, ma anche, con l'intento «di dar forma all'informale»⁷⁵⁸, nelle opere di Zanzotto, Fortini e Giudici; vi sono poi alcuni poeti intenti a tracciare nuovamente «un aspetto differenziale della poesia»⁷⁵⁹, come Milo De Angelis, ma soprattutto Viviani, su cui si tornerà in seguito; vi sono anche ascensioni a «torridi climi orfici», con un «esaltato elogio del lirismo e dell'io, suo protagonista» o, come avviene per esempio nell'opera di Alda Merini, attraverso l'espressione di «esigenze confessionali e presunzioni di verità [che] spesso si saldano in un consolidato catalogo di stilemi, che a sua volta obbedisce alla credenza in un facile e diretto traverso del vissuto nella scrittura, dell'esistenza nel poema»⁷⁶⁰. Più in generale, anche in opposizione dialettica ai i codici della neoavanguardia, si può affermare ancora con Testa che la poesia «tende a riacquistare una sua specificità, una pronuncia ben distinta dalle altre forme della lingua»⁷⁶¹. La tentazione, allora, sarebbe quella di vedere nel “romanzo in versi”, più che una forma di espressione a sé stante, un semplice rafforzamento di ciò che avviene già compiutamente nelle sillogi poetiche. Tuttavia, prima di trarre conclusioni affrettate, è necessario comprendere come e in che misura le istanze appena descritte trovino effettiva realizzazione nella prassi lirica: studiando quest'ultimo aspetto, infatti, tanto Testa quanto Crocco concordano nel registrare un continuo compromesso in atto tra riabilitazione dell'io poetico e confronto con la realtà e con le evoluzioni storiche subite dalla poesia:

Il nuovo soggetto dei versi è un contraddittorio «protagonista decentrato»: ha introiettato la perdita di un ruolo, che è diventata un presupposto naturale; si esprime in un contesto ipercompetitivo e disgregato, nel quale non vi è garanzia di riconoscimenti.⁷⁶²

⁷⁵⁷ E. TESTA, *op. cit.*, p. XXIII.

⁷⁵⁸ *Ivi*, XXIV.

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ *Ibid.*

⁷⁶¹ *Ivi*, p. XXIII.

⁷⁶² C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento – Il canone e le interpretazioni*, Carocci editore, “Studi superiori”, Roma, 2015, p. 160.

Per un verso, dunque, l'io autoriale vorrebbe riproporre se stesso come locutore dominante e autorevole, per un altro, tuttavia, agirebbe l'inevitabile consapevolezza e la percepita *necessità* di riconoscere la perdita di quell'aura tanto agognata; tutto ciò si manifesta con l'incursione di voci altre rispetto a quella del poeta, che possono instaurare un dialogo costruttivo ma, più spesso, mettere in discussione la veridicità e legittimità del messaggio autoriale. Più precisamente, la necessità di ristabilire una forma e una lingua peculiari per il genere lirico si sviluppa su due linee apparentemente inconciliabili: da un lato viene meno l'«essere in situazione» dell'io, che tende così ad una dimensione altra, trascendente la realtà, «un *oltre* senza origine, dove, come in *Meteo* (1996) di Zanzotto, “qualunque ipotesi di permanenza temporale e spaziale” è compromessa»⁷⁶³; dall'altra vi è un ritirarsi in una dimensione intima, domestica, prettamente biografica⁷⁶⁴. Un punto di contatto tra queste due direzioni può essere individuato proprio nella tendenza all'allegoria – già osservata, per le opere successive alla metà degli anni Settanta, da Paolo Zublena (quivi III.2) – figura che, per le sue particolari caratteristiche, è in grado di trasporre l'esperienza privata e diaristica in una dimensione altra e verticalistica. Allegoria, e non più simbolo, significa tuttavia apertura a forme più estese e narrative, in cui possono trovare spazio le vicende biografiche dell'autore ma possono altresì affacciarsi personaggi, voci, presenze di ogni tipo capaci di minare l'integrità del locutore primario.

Il “romanzo in versi” mostra di rispecchiare per molti aspetti questa situazione, tentando però di superarla. La frammentarietà della forma “canzoniere” viene infatti sostituita da una macrostruttura narrativa ampia, dove vi sono personaggi, narratori e vicende più o meno inventate e dove, contemporaneamente, si aprono ampie zone riflessivo-ragionative ben articolate ed estese. In questo tipo di struttura, analizzata più nel dettaglio in III.2, la narrazione appare del tutto ancillare ad un'istanza discorsiva più ampia che costituisce il vero centro dell'opera. La progressione narrativa, inoltre, porta con sé anche l'idea di uno sviluppo *in fieri* di tale riflessione, e dunque anche di una concezione del mondo o della propria identità non calata a priori sulla pagina e disgregata in tanti frammenti lirici, ma presentata in maniera organica e in fase di continuo avanzamento: di qui l'ulteriore importanza delle riprese a distanza, dei “gradini” tematici e narrativi che fondano le opere del *corpus*, con la conseguenza di produrre l'illusione di un graduale intensificarsi dell'esperienza e della conoscenza di sé e/o della realtà.

⁷⁶³ E. TESTA, *op. cit.*, p. XXI.

⁷⁶⁴ «Sente [il poeta] un distacco apparentemente irrimediabile rispetto alla tradizione precedente, considera la scrittura un fatto privato e svincolato da qualsiasi sguardo collettivo» *Ibid.*

V.2.2.2.2. Per comprendere a fondo le peculiarità della *Camera da letto*, può essere utile quanto affermato da Zublena in seguito al confronto tra i «pochi racconti» presenti in *Viaggio d'inverno* (1971) – nello specifico la poesia *Verso Casarola* – e i capitoli del “romanzo in versi”:

È proprio – oltre alla tensione tra un passato dolce ma crudele e un presente desertico – il mancato inserimento in un organismo romanzesco a fare di *Verso Casarola* un documento più inquietante dei coevi capitoli di romanzo, in cui l'ombrello della macrostruttura protegge appunto il soggetto poetante dalla azione centrifuga del trauma.⁷⁶⁵

Proprio dal confronto con il coevo, per composizione, *Viaggio d'inverno*, è infatti possibile comprendere più a fondo anche le istanze contenute nel “romanzo in versi”: premettendo che Bertolucci, fin dalle sue prime prove, si è sempre caratterizzato per la fedeltà a motivi poetici pre-novecenteschi, la descrizione della silloge fatta da Lagazzi sembra rispecchiare e anticipare in maniera per certi versi impressionante quanto si è detto per gli anni Ottanta e Novanta:

In nessun'altra occasione l'anima bertolucciana ci appare più ossessiva e contraddittoria. [...] Se è vero che mai come qui la strategia del poeta per esorcizzare la fuga, ormai troppo vorace, del tempo ci sembra quella [...] di un ragno, bisogna aggiungere che nessuna ragnatela appare tanto esposta a tutti i soffi, gli spifferi e i venti, a tutti i passaggi e gli umori del cielo e del tempo. [...] Inchiodato, comunque, alla necessità delle sue difese [...] e insieme intimamente convinto dalla necessità di abbandonarle [...] l'io poetante si muove in una pendolarità senza scampo tra verità e finzioni, tra illusioni e angosce, tra vividi fantasmi nevrotici e luci fiammeggianti e stremate.⁷⁶⁶

Alla raccolta che ospita la nevrosi, dunque, corrisponderebbe per contrappunto (e seguirebbe, dal punto di vista editoriale) il romanzo terapeutico della *Camera da letto*, in cui l'io è osservato nell'atto di raccontare se stesso in terza persona, commentare la propria storia e da essa ricostruire un senso e un'identità.

Si badi bene tuttavia – ma lo si è già visto a più riprese – che la vicenda narrata non deve essere intesa come puramente autobiografica, e che, anzi, proprio sulla scelta dell'*autofinzione* si fondano per l'autore le possibilità stesse di guarigione. In questo senso si comprende anche perché Bertolucci non abbia mai voluto definire “romanzo in versi” una sua opera precedente analogamente impostata su strutture ampie e poetiche: mi riferisco al poemetto *La capanna indiana* (1951), su cui l'autore afferma: «è stato un primo modo di

⁷⁶⁵ P. ZUBLENA, *op. cit.*, p. 73.

⁷⁶⁶ P. LAGAZZI, *Un po' di luce vera*, in A. BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1997, p. XXI.

liberarmi veramente della lirica», per poi definirlo «una cosa sul tempo che passa»⁷⁶⁷; la differenza con *La camera da letto*, tuttavia, sta proprio nel rapporto instaurato con la realtà:

nella *Camera* tutto è inventato dal vero; molte immagini della *Capanna* non sono inventate dal vero...⁷⁶⁸

come a dire che nel primo caso la vicenda biografica è trasposta in finzione romanzesca, mentre nel secondo si riscontrano, tuttalpiù, alcune deformazioni liriche della propria biografia. A ben vedere, infatti, il poemetto è privo di una reale vicenda: il tempo è quello ciclico delle stagioni ed è funzionale a sostenere, nella struttura poematica, l'insieme di sensazioni e variazioni che ruotano attorno all'oggetto della capanna, similmente, se si vuole fare un paragone pittorico, a quanto avviene nei celebri dipinti di Monet che ritraggono la cattedrale di Rouen nei diversi momenti del giorno. A strutturare il poemetto, dunque, è la dimensione intima dell'io, e l'attenzione è tutta concentrata sulle sensazioni liriche e coloristiche, sulle impressioni luminose che la soggettività, coniugata al variare delle stagioni, proietta sul piano concreto della realtà. Ma solo ad un'autofinzione di matrice proustiana, costruita su una struttura e su una trama ben salde, su «motivi incantevolmente ritornanti», sulle «intermittenze del cuore e della mente» e su momenti onirici e poeticamente visionari, Bertolucci poteva riconoscere lo statuto di «romanzo in versi»; e non a caso, per ribadire quanto detto poco fa circa lo sviluppo in progressione delle strutture, l'autore afferma:

alla struttura del libro ci tengo molto. [...] si è andata formando proprio come una mappa disegnata in sogno⁷⁶⁹

Come si è visto nei capitoli precedenti, tuttavia, la *Camera da letto* non è il luogo della parola ingombrante e onnipresente dell'autore: anche nell'opera romanzesca di Bertolucci, seppure in forma assai diversa e forse minore rispetto a Pagliarani, si intravede il ricorso alla pluridiscorsività, all'ironia, al confronto-scontro dei punti di vista, anche tra autore e protagonista; e un dubbio persiste persino sulla reale riuscita dell'esercizio terapeutico, dal momento che l'autore dichiarerà, riguardo alla conclusione del romanzo:

Mi era impossibile continuare il libro parlando della «malattia necessaria»⁷⁷⁰

⁷⁶⁷ A. BERTOLUCCI, P. LAGAZZI, *All'improvviso ricordando – conversazioni*, Guanda, Milano, 1997, p. 45-46.

⁷⁶⁸ *Ivi*, p. 46.

⁷⁶⁹ *Ivi*, p. 106.

⁷⁷⁰ *Ivi*, p. 107.

E poi, ancora:

l'ho già detto, che il terzo libro della *Camera da letto* è *Viaggio d'inverno*.⁷⁷¹

La sensazione, dunque, è che la *Camera da letto* rappresenti un tentativo terapeutico riuscito solo in parte, interrompendosi, la narrazione, proprio in corrispondenza dell'inizio della malattia; ciò conferma, in un certo senso, un ulteriore aspetto dei “romanzi in versi” già discusso anche per i primi due decenni, ovvero il loro essere un “sintomo letterario”: pur realizzando un'istanza riflessiva e narrativa ampia ed articolata, infatti, il ricorso ad una struttura romanzesca amplifica anche l'azione della pluridiscorsività, con la conseguenza di produrre un ulteriore compromesso per quell'io che vorrebbe invece ristabilire la propria parola sulla realtà circostante e sulla sua stessa psiche, rese entrambe problematiche dall'azione di forze molteplici e conflittuali.

V.2.2.2.3. L'opera di Gilberto Forti recalcitra ad omologarsi al resto del *corpus*, innanzitutto per il suo alludere strutturalmente quasi più ad una raccolta di monologhi teatrali che al genere romanzesco. Eppure, come si è visto, una trama esiste, ed è organizzata in blocchi simmetrici con ritorni a distanza e approfondimenti di temi e vicende; anche qui, inoltre, ogni elemento della storia si apre a più ampie divagazioni delle voci monologanti, così che l'intreccio risulta infine scomposto nelle sue principali tappe ed espanso prospetticamente dalle considerazioni dei testimoni-narratori; la pluralità è infine assorbita nell'unità stilistica e linguistica che percorre tutto il libro e che è imputabile ad un narratore extradiegetico la cui coincidenza con l'autore implicito – che appare nelle *note* esplicative – è discutibile. A questo proposito, se è vero che la forma versale, data la sua natura fossile, pare contenere un messaggio di poetica, credo sia possibile compiere la sovrapposizione tra le due “voci” in questione, a patto, però, che si riesca comprendere quale sia il messaggio introdotto nella forma e soprattutto se questo possa soddisfare le caratteristiche del “romanzo in versi” secondo la definizione discussa più sopra.

Guardando alla produzione originale di Gilberto Forti, ci si trova di fronte a sole due opere, entrambe definibili come narrazioni in versi incentrate su fatti storici: l'attentato di Sarajevo in quella che si è deciso di analizzare, e le guerre risorgimentali nel *Piccolo almanacco di Radetszky* (1983). L'attenzione dell'autore, dunque, sembra essere indirizzata al genere

⁷⁷¹ *Ibid.*

storico, e bisognerà comprendere i motivi che lo hanno spinto a ricorrere allo stesso tempo al romanzo e alla forma versale. Un suggerimento prezioso ci è dato dalla quarta di copertina dell'edizione Adelphi (il corsivo è mio):

Una domenica di giugno, a Sarajevo, avvenne *il fatto che divide in due la storia del XX secolo*: l'attentato in cui fu ucciso l'arciduca Francesco Ferdinando. Prima di quel giorno, esisteva un mondo che presto sembrò remoto. Dopo quel giorno, è già il nostro presente. Se le guardiamo da vicino, quelle ore attraversate da un invisibile confine appaiono gremite, come tutte le altre, di piccoli fatti, incidenti, fuggevoli sensazioni, incontro fortuiti.⁷⁷²

La prospettiva più interessante è quella di considerare l'attentato come un momento di rottura tra un passato remoto e un presente del tutto diverso: in questo senso l'evento storico fonderebbe le coordinate socio-culturali di una nuova epoca, assumendo un valore in qualche misura epico.

All'attentato di Sarajevo, per la sua natura di *casus belli* e per il suo afferire principalmente alla sfera umana, i libri di storia dedicano solitamente uno spazio esiguo all'inizio del capitolo sulla prima guerra mondiale; Forti, da parte sua, decide invece di raccontare minuziosamente l'evento scomponendolo in tante testimonianze, prospettive e storie secondarie che possano tracciare un quadro il più possibile complesso dell'accaduto. A ben vedere, quella tra storiografia e romanzo è una dicotomia che si trascina fin dal XX secolo, da quando, cioè, le scienze storiche hanno iniziato a porre in secondo piano le vicende dei singoli individui per scovare cause strutturali più profonde di carattere politico, economico, geografico e culturale che giustifichino gli accadimenti; da ciò deriva anche una visione per molti aspetti deterministica in cui l'uomo, illudendosi di agire, si scopre in realtà una anonima pedina in un sistema di forze che lo trascendono. Le vicende personali, allora, possono trovare spazio solo nella letteratura: come Manzoni ha voluto dar voce, nel romanzo storico, alla prospettiva degli umili travolti dalle vicissitudini della guerra e della peste (e di qui anche la celebre discussione sul rapporto tra verità e invenzione) così Gilberto Forti ricorre, per dare forma alla propria istanza "umanistica" e analitica, ad un romanzo di testimonianze dall'impianto vagamente teatrale, in modo da poter scomporre il proprio oggetto in una molteplicità di visioni, racconti e opinioni che ne diano atto in maniera completa e ragionata. Se si limitasse solo a questo, tuttavia, l'autore non farebbe altro che spostare l'attenzione dal piano anonimo e strutturale della storiografia a quello più umano ed emotivo della letteratura; per dare una patina di epicità alla propria opera – in modo da far risaltare l'importanza di un fatto storico

⁷⁷² G. FORTI, *A Sarajevo il 28 giugno*, quarta di copertina.

cui spesso si dedica troppa poca attenzione – Gilberto Forti ricorre al riferimento fossile di una forma metrica tradizionale (lo sciolto, come si è visto) realizzando, almeno in forma allusiva, una sorta di epopea contemporanea, dove alla classica narrazione in versi si aggiunge la molteplicità delle voci e dei punti di vista ereditata direttamente dal romanzo. A questo punto l'aspetto stilistico e quello strutturale paiono quasi controbilanciarsi a vicenda, come se ad una estrema e del tutto esteriore rigidità del metro corrispondesse una radicale giustapposizione dei più disparati punti di vista, in una complessa dialettica tra unità e dispersione, monologicità e pluridiscorsività; la complessità degli eventi e la molteplicità delle prospettive sono accolti, così, nell'omogeneità dello stile, con la conseguenza di produrre, da un lato, una visione univoca e compatta della realtà (elemento fondamentale del genere epico) e, dall'altro, una problematica giustapposizione di punti di vista, idee e racconti che sembrano ridurre l'azione umana a qualcosa di estremamente complesso e soggiacente al conflitto delle interpretazioni. In questi termini, anche per *A Sarajevo il 28 giugno* si potrà parlare a pieno titolo di una zona franca tra i generi, dal momento che nel procedimento compositivo sono coinvolte determinate *idee* di romanzo che convergono a produrre qualcosa di inedito: una sorta di *epos* della contemporaneità, con tutte le contraddizioni che la definizione porta con sé.

V.2.2.2.4. Gli anni Novanta, di fatto, mostrano una continuità di fondo con il quadro tracciato finora. Con ciò, naturalmente, non si vuole asserire che nell'ultimo decennio del Novecento manchino esperienze poetiche originali e interessanti, ma si vuole piuttosto evidenziare come tutte le novità, quando non proseguono percorsi poetici già avviati, si sviluppino in un contesto assai libero e disomogeneo in cui, come già in precedenza, «tutti gli stili sono sullo stesso piano, dal momento che non c'è un'unica tradizione di riferimento»⁷⁷³. Di fronte alla grande varietà di soluzioni che va profilandosi, gli estremi metodologici applicabili in questa sede sono essenzialmente due: analizzare le opere singolarmente (lo si è fatto e si continuerà a farlo per i “romanzi in versi”) e generalizzare fino a individuare un minimo comune denominatore che sopperisca, talvolta con eccessiva semplificazione, al generale individualismo autoriale. Da questo secondo punto di vista, gli anni Novanta proseguono nella direzione della ricerca di una specificità del linguaggio poetico perseguita per mezzo di una complessa dialettica tra l'io e tutte quelle presenze che ne minano l'integrità; variano gli espedienti, dunque, ma le istanze di fondo, nei poeti più rappresentativi, restano nel segno del

⁷⁷³ C. CROCCO, *op. cit.*, p. 159.

compromesso tra lirica e “prosa del mondo”, slanci verticalistici e aderenza alla realtà. È vero che tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta va sviluppandosi quella terza ondata avanguardistica che prende il nome di Gruppo 93; ma si tratta, come nota Claudia Crocco, di un’esperienza rumorosa priva di reali conseguenze di lunga durata:

Nel corso degli anni Novanta il Gruppo 93 viene favorito di una precoce storicizzazione da parte di alcuni critici [...]. Ciononostante, il suo impatto sulla poesia e sul dibattito critico italiano non è paragonabile a quello della neoavanguardia. Venticinque anni dopo, non ne rimane quasi nulla.⁷⁷⁴

Alla luce di queste osservazioni, proprio l’esempio del Gruppo 93 confermerebbe ancor più la continuità già segnalata: questa terza ondata avanguardistica, infatti, avrebbe avuto come obiettivo quello di stravolgere una poesia divenuta, secondo gli esponenti del Gruppo, «sempre più autoreferenziale, chiusa in se stessa nel proprio codice, portata al diarismo più che alla comunicazione»⁷⁷⁵; sembra di risentire le critiche formulate a suo tempo dalla neoavanguardia, eppure questa volta il quadro è assai differente e l’autoreferenzialità lirica mitigata. Di fronte a premesse deboli, dunque, anche la protesta che ne deriva è debole, priva delle dovute giustificazioni e destinata a mitigarsi in tempi brevi senza produrre consistenti sviluppi storico-letterari.

Questa allora, in sintesi, la situazione degli anni Novanta:

Alla fine del secolo in cui la lirica è stata la base della costruzione di canone, vengono pubblicati libri nei quali chi prende la parola non usa la prima persona singolare, oppure lo fa rivendicando di parlare in nome di qualcun altro. Il soggetto di questi testi si disperde in frammenti ed echi, cerca di parlare di parti del mondo prima considerate impoetiche, cede la parola ad altre voci. Anche quando sono presenti dettagli che rinviano a una biografia o il tono è decisamente lirico (Buffoni, Pusterla, Anedda), non c’è mai un soggetto integro di tipo tradizionale. Chi scrive rappresenta un modo personale – e spesso tragico, di osservare la realtà, ma guarda a se stesso come dall’esterno, oppure attraverso schegge di esperienze; talvolta tende a forme impersonale (Fiori, Mesa). La nuova poesia degli anni Novanta sperimenta diverse possibilità per parlare di alienazione e straniamento dal mondo, ma inserendo la voce di chi scrive in mezzo alle altre.⁷⁷⁶

Su questo *background* il “romanzo in versi” conferma il proprio ruolo di “zona franca” e “sintomo letterario” secondo le caratteristiche già discusse. Le opere del *corpus* rappresentative del decennio sono *La comunione dei beni* di Edoardo Albinati e *La ballata di Rudi* di Pagliarani, entrambe pubblicate nel 1995; sul primo testo non ci si dilungherà, poiché si è già visto come esso appartenga per buona parte ad un periodo compositivo precedente gli

⁷⁷⁴ *Ivi*, p. 182.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *Ivi*, p. 185.

anni Settanta, rappresentando un caso di opera che completa il percorso di un autore già affermato. Vale la pena ribadire, tuttavia, che le sezioni successive al *Trittico di Nandi* sembrano acclimatarsi bene alla generale riscoperta di un linguaggio poetico più integro, disteso e riflessivo rispetto agli espedienti destrutturanti di derivazione avanguardistica. Sulla *Comunione dei beni*, invece, si dovrà dire qualcosa di più, anche alla luce di alcune importanti dichiarazioni autoriali che sembrano confermare quanto detto finora sul “romanzo in versi”.

V.2.2.2.5. Con l’opera di Albinati ci si trova ancora una volta nella sfera intima e biografica, con la particolarità già discussa che in questo caso non si tratta né di *autofiction* né di un esplicito procedimento autoreferenziale. Albinati, infatti, fa emergere il proprio punto di vista attraverso uno scontro continuo con quello del padre, per arrivare non tanto ad una ricomposizione del proprio io infranto, quanto, piuttosto, ad un ragionamento su un tema affettivo com’è quello dell’amore familiare. A ben vedere sembra delinearsi, nella *Comunione dei beni*, una via di mezzo tra la tensione vagamente epico-civile di altri “romanzi in versi” e la terapeutica conoscenza di se stessi, compromesso raggiunto per mezzo del ragionamento e di una struttura in cui coesistono istanze biografiche e didascalico-dottrinali. La struttura è fondata su un intreccio (la storia del padre, che a tratti coinvolge in prima persona anche l’autore) percepibile a sprazzi, per brevi indizi, allusioni e iterazioni, su cui si sviluppano le tante divagazioni autoriali, talvolta oniriche e disorientanti. Il fine ultimo dell’opera non è la comprensione della vicenda biografica del poeta, ma la ricezione di un messaggio, lo sviluppo di una riflessione che si completa in progressione⁷⁷⁷. Per quanto riguarda, invece, l’*idea* dei generi letterari che vi entra in gioco e le particolari istanze insegue, verranno in aiuto le preziose dichiarazioni dell’autore stesso:

Nutrendosi di rinunce, la poesia ha tentato di riguadagnare il suo primato. Si è elevata e purificata, si è sottratta al pubblico della letteratura e ai suoi vizi borghesi. Ha coniato un dialetto novecentesco fondendo insieme i ritrovati delle avanguardie e del simbolismo. [...]

Come un Impero in dissoluzione, la poesia ha ceduto immensi suoi territori alla prosa, senza combattere, anzi con una specie di sollievo. Ciò che da sempre era appartenuto alla poesia (*anche* alla poesia), ora rischia di essere esprimibile *solo* attraverso la prosa. Per fare due esempi: l’argomentazione e la durata, appaiono oggi concetti inapplicabili alla poesia. [...]

Quanti oggi tra i poeti avrebbero il coraggio di dedicare la propria poesia all’intrattenimento, all’istruzione, al diletto, alla persuasione, alla parenesi? Chi deliberatamente può decidere di costruire in versi un ragionamento esaustivo, di affidare ai versi una storia un diario, di illustrare coi versi una pratica artistica o tecnica? Proposte del genere suonano antiquate di *mauvais goût*. Eppure sappiamo che proprio la

⁷⁷⁷ Anche se, in questo caso, la struttura pare essere più un espediente finalizzato ad accompagnare lettore e interlocutore in una determinata direzione già stabilita.

disposizione versuale è la più fondamentale struttura logica, cioè di discorso, di sostegno di una voce, che il verso rende credibili gli enunciati e li tiene insieme in un'unità organica. [...]. Non bisogna scambiare per ipotesi stilistica quello che è un problema di funzione. Un nuovo studio della funzione del verso (questa sì una operazione «civile» e duratura) può ridare al verso la sua centralità (dico centralità, e non supremazia) all'interno della letteratura.⁷⁷⁸

Benchè la lettura del presente letterario sia discutibile, questo è il modo in cui, proprio nel 1995, l'autore concepisce la questione dei generi. Le citazioni parlano chiaro: nella *Comunione dei beni* Albinati tenta di ristabilire una funzione ragionativa, diaristica, didattica e parenetica della poesia ponendosi apertamente in contrasto con quello che, a suo avviso, è il panorama letterario contemporaneo; lo scopo è raggiunto anche attraverso una forma metrica in linea con i suoi stessi auspici, e da intendersi, dunque, come una «formidabile struttura logica, cioè di discorso» che «rende credibili gli enunciati e li tiene insieme in un'unità organica». Le istanze espresse, a ben vedere, alludono a possibilità poetiche per certi versi pre-novecentesche, a conferma del fatto che nel “romanzo in versi” sia spesso in atto un tentativo di restaurare, se non alcune forme, per lo meno determinate funzioni tradizionalmente associate alla poesia lirica e poi svanite via via con l'esperienza simbolista, ermetica e, per motivi antitetici, (neo)avanguardistica.

V.2.2.3. Il nuovo millennio

Tutti i testi critici cui si è fatto riferimento per la poesia contemporanea (*Dopo la lirica*, *Parola plurale*, *La poesia del Novecento*) tracciano un quadro interpretativo soltanto fino all'anno 2000. La scelta è sensata, mancando ancora quella distanza prospettica necessaria a costruire una visione complessiva dell'universo letterario presente. Per quanto in numero esiguo, dunque, i “romanzi in versi” di questo periodo – assumendo, per la loro stessa natura, una prospettiva distante e implicitamente metaletteraria – possono sicuramente suggerire alcune delle esigenze e delle direzioni intraprese dalla poesia più recente. Essi hanno, di conseguenza, un valore sintomatico tanto più alto, soprattutto qualora confermassero – e, come si vedrà, lo faranno – le caratteristiche già osservate negli altri “romanzi in versi” del *corpus*; l'impressione, persino, è che questi sintomi vadano sempre più acutizzandosi.

⁷⁷⁸ E. ALBINATI, *Appunti su poesia e prosa*, in AA.VV., *Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di M. I. Gaeta e G. Sica, Marsilio, Venezia, 1995, p. 92.

V.2.2.3.1. Il percorso poetico di Cesare Viviani mostra fin da subito come l'autore ricopra un ruolo a sé stante non solo all'interno del *corpus* qui analizzato, ma anche nel quadro più generale della letteratura italiana dell'ultimo Novecento. L'esordio è nel 1973, con *L'ostrabismo cara*, opera che inaugura il periodo definito da Testa "fase magmatica" dell'autore: qui, e nel successivo *Piumana* (1977), la poesia di Viviani si fonda sull'aggregazione di dati del tutto eterogenei, e specialmente sulla manipolazione della lingua,⁷⁷⁹ al punto che, per quanto le premesse siano del tutto diverse, l'autore è stato considerato fin da subito un epigono della neoavanguardia. Con *L'amore delle parti* (1981) inizia «un lento recupero delle forme e delle norme della lingua»⁷⁸⁰, anche se una vera svolta la si ha solo nel 1993 con la sua opera forse più importante, *L'opera lasciata sola*, che muove dal racconto dell'amicizia tra il soggetto poetante e un "pretecello" scomparso. A questo punto è doverosa un'osservazione: al momento della selezione del *corpus* l'opera è stata tralasciata per il fatto che sia Testa che Cortellessa, senza mai parlare di "romanzo in versi", concordano nel definirla un poemetto non compiutamente narrativo, «data l'assenza di un progresso cronologico, e data la presenza di una lingua dalle movenze piane dell'oralità»⁷⁸¹: la critica, insomma, pur mettendo in luce la struttura compatta e diegetica del libro, sembra evidenziarne lo scarto in senso fortemente riflessivo, dialogico e frammentario nella seconda e terza parte. Tuttavia, giunti ora in fase conclusiva, ci si rende conto di come proprio una struttura di questo tipo, messa a confronto con il percorso precedente e successivo di Viviani, presenti tutte le premesse per includere l'opera in uno studio sul "romanzo in versi". L'errore di valutazione iniziale è sintomatico di come le aspettative su questo "non-genere" letterario possano risultare spesso forvianti, e di come la facile sovrapposizione tra genere romanzesco e narrazione abbia potuto condizionare, almeno in fase iniziale, la selezione del *corpus*. Con ciò la strada è aperta alla verifica anche di altre opere del secondo Novecento qui tralasciate, come, per fare solo due esempi, *Il disperso* (1976) di Maurizio Cucchi – su cui tanto ci si esercita a demolirne la linearità e compiutezza narrativa – o il più lirico *Il seme del piangere* (1959) di Giorgio Caproni.

Tornando a Viviani, le raccolte successive a *L'opera lasciata sola* sembrano svilupparsi in una duplice direzione, il cui denominatore comune è rappresentato da una tendenza alla

⁷⁷⁹ Che giunge anche ad esiti estremi di linguaggi privati «dove si incrociano le ragioni antropologiche della glossolalia, con la sua tensione ad un contatto con lo spirito divino, e quelle dell'incantesimo e del gioco verbale infantile».

⁷⁸⁰ E. TESTA *Introduzione*, in C. VIVIANI, *Poesie 1967-2002*, a cura di E. Testa, Mondadori, "Oscar", Milano, 2003, p. VIII.

⁷⁸¹ A. CORTELLESSA, in AA.VV., *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, a cura di G. Alfano... [et al.], Sossella, Roma, 2005, p. 69.

poesia-pensiero annunciata nelle ultime pagine dell'opera del '93; seguendo il percorso tracciato da Testa, si hanno da questo momento in poi due possibilità: da un lato «raccolte di testi brevi che si presentano come luminose schegge meditative»; dall'altro, testi a chiara «impaginazione poetica»⁷⁸² rappresentati da *Silenzio dell'universo* (2000) e, naturalmente, dalla *Forma della vita* (2005).

Alla luce delle considerazioni fatte, è necessario chiedersi se nel supposto “romanzo in versi” vi sia davvero contenuta qualche istanza non espressa nel resto del percorso poetico dell'autore. Una prima difficoltà giunge proprio dalla constatazione che Viviani, rispetto ai suoi contemporanei, sembra non essersi mai posto il problema dell'io autoriale, e specialmente nelle ultime opere – dopo aver riscoperto l'ordine discorsivo della lingua – ha incrementato il tono perentorio della sua voce. La sua, dunque, ad eccezione che nell'*Opera lasciata sola*⁷⁸³ - prima nella sua indecifrabilità votata all'esplosione del significante, poi nel tono vaticinante delle ultime raccolte – appare sempre una poesia verticalistica, unidirezionale, priva di ostacoli concreti alla parola dell'io. Tuttavia, come nota Daniele Piccini:

La forma della vita rimette in discussione tutto il quadro, in modo, va detto, problematico. [...] È chiaro che *La forma della vita* (titolo parlante) è una sorta di esplicazione (svolta per casi ed esempi) della tesi conoscitiva di *Silenzio dell'universo*, consistente in un abbandono al farsi della vita creante (il materialismo Creatore di Viviani), a un'ascesi tutta mentale per riposare nelle onde cicliche del cosmo. È come se Viviani si fosse reso conto dell'eccesso di secchezza delle sue ultime prove e ne avesse rimpolpato la teoria a mezzo di figure, scendendo a toccare il fondo della aneddotica per poi risalire alle amate vette.⁷⁸⁴

L'opera del 2005, dunque, sembra ribadire da una prospettiva romanzesca e pluridiscorsiva tematiche già affrontate in precedenza, a conferma della necessità di metterla in relazione con la poetica dell'autore stesso più che con il panorama contemporaneo. Una soluzione è ravvisabile ancora una volta nel testo: si ricorderà, infatti, l'obiezione del lettore (riportata da Viviani) di fronte al contraddittorio atteggiamento del locutore extradiegetico, che, esprimendosi con ragionamenti e sentenze, profetizza l'impossibilità di significare se non attraverso il puro ritmo significante della creazione⁷⁸⁵; l'autore, in quella stessa pagina, obietta così:

⁷⁸² E. TESTA *Introduzione*, in C. VIVIANI, *Poesie 1967-2002*, cit., pp. XV-XVI.

⁷⁸³ «A un vero, piccolo, capolavoro come *L'opera lasciata sola* (1993) non corrisponde all'intorno, né prima né dopo, il corpo di un'opera altrettanto solida e solidale». D. PICCINI, *Viviani. La forma pacificata della vita*, in ID., *Letteratura come desiderio*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2008, p. 296.

⁷⁸⁴ *Ivi*, pp. 297- 299.

⁷⁸⁵ *Quivi*, III.1.2, pp. 153-154.

Ma come – risponde lo scrittore
se è la scrittura creativa a salvare
la mente dalla divisione e dal giudizio,
125 a mantenere la vita nella contraddizione,
a evitare le forzature della definizione:
appunto, quella scrittura creativa
che non è affidabile.⁷⁸⁶

Considerando l'esperienza poetica di Viviani, il passo sembra rivendicare una ragion d'essere dell'atteggiamento autoriale proprio a partire da una creazione pseudo-narrativa, che in qualche maniera lo "salva" dal giudizio diretto sulla realtà, dalle forzature della definizione e da tutti quegli atti linguistici che, a ben vedere, sembrano contraddistinguere le sillogi successive all'*Opera lasciata sola*. A partire anche da queste considerazioni si spiega la necessità di produrre un affresco umano in cui concretizzare un modello della realtà e su cui sviluppare un discorso che nasca dal confronto con storie e pensieri di molteplici personaggi; di qui anche la macrostruttura, che come si è visto non si articola su un'unica grande narrazione, ma contiene tante brevi storie che, operando come transizioni da un capitolo all'altro⁷⁸⁷ secondo un procedimento, se mi è concesso il termine, a *capfinidas*, alludono ad una continuità. La struttura a gradini si riproduce sia sul macrocosmo dell'opera (come iterazione continua di un medesimo modulo fondato su slittamenti di personaggi, ripetizioni a distanza e variazione di tematiche e "caratteri") sia internamente alle singole sequenze (nell'alternanza costante di narrazione e riflessione) che non si presentano mai come frammentarie e autonome rispetto al progetto generale. Con il "romanzo in versi", dunque, Viviani cerca di risolvere le contraddizioni che egli stesso intravede nella propria esperienza poetica, ritagliandosi uno spazio demiurgico su cui esercitare la propria istanza ragionativa in rapporto alla plurivocità delle *figure* umane, e risolvendo alcuni problemi logico-concettuali inerenti ad un atteggiamento altrimenti fondato «su un paradosso o contraddizione capitale»:

alla massima svalutazione del tutto, tra cui la parola stessa [...] corrisponde la massima valutazione del dire che tale demolizione esprime o propone. Può esistere una fede maggiore di questa nell'assoluta alterità della parola poetica e nella sua autonomia dagli ordinamenti del mondo?⁷⁸⁸

L'allusione alla narrazione, nell'opera del 2005, non è quindi un puro esercizio o trucco stilistico, ma porta con sé profonde istanze altrimenti irrealizzabili, secondo la personale

⁷⁸⁶ C. VIVIANI, *La forma della vita*, vv. 122-128, p. 155.

⁷⁸⁷ Si ricorderà, infatti, che personaggi introdotti alla fine di una sequenza ritornano spesso per breve tempo all'inizio del capitolo successivo.

⁷⁸⁸ E. TESTA *Introduzione*, in C. VIVIANI, *Poesie 1967-2002*, cit., p. XIX.

poetica dell'autore, in altre opere poematiche e liriche⁷⁸⁹. E *la forma della vita* conferma ancor più il suo essere un componimento a sé stante nel percorso poetico di Viviani dal momento che la produzione successiva pare per alcuni aspetti proseguire, in una linea di sviluppo continua, le esperienze liriche che lo precedono.

V.2.2.3.2. Passando al decennio successivo ci si imbatte in *Perciò veniamo bene nelle fotografie* di Francesco Targhetta. Non ci si ripeterà sulle caratteristiche strutturali di quest'opera, che si è già visto rappresentare, più di altre, il tipico schema a iterazioni con una *climax* in senso negativo e una sensazione generale di circolare immobilità. Si tenterà invece di risolvere, se possibile, l'ambiguità insita nel trattamento del personaggio e della discorsività da parte dell'autore, per cui, pur non potendo dire che vi sia una precisa sovrapposibilità tra la storia e la vita di Targhetta, l'opera è spesso recepita come un racconto biografico a forte carica soggettivistica. Qui entra in gioco anche un fenomeno di carattere editoriale: come ha ricordato l'autore in alcuni interventi, la scrittura del romanzo nasce da una richiesta esplicita da parte di ISBN che aveva apprezzato la narratività delle poesie di *Fiaschi*, opera data alle stampe nel 2009. Le somiglianze stilistiche, in effetti, sono molte: nella silloge l'atteggiamento dell'io verso se stesso è demistificante, ironico, a tratti sarcastico persino; il senso della mancanza e del fallimento dominano dall'inizio alla fine, come mostra il seguente esempio:

Lack

Lack, che in inglese vuol dire mancanza,
è il nome del tavolino rosso
che ho comprato oggi all'Ikea, così,
tanto per riempire la stanza e per darle
5 un po' di colore, un'idea che mi è venuta
camminando nel reparto soggiorno
mentre cercavo un divano: dieci euro
soltanto, un affare. Allora mi sono detto
che il mese prossimo ci torno
10 e mi vengo a comprare un altro *lack*,
ma giallo zafferano, o giallo oro, per puro
gusto della stravaganza. Un altro *lack*,
che in inglese vuol dire mancanza,
ma in svedese proprio lo ignoro.⁷⁹⁰

⁷⁸⁹ Paradossalmente, dunque, essendo la poetica di Viviani un "a parte" rispetto al quadro generale, anche il suo "romanzo in versi", puntando in direzioni altrove ravvisabili nella poesia lirica del periodo, costituisce un caso a sé stante nel *corpus* analizzato.

⁷⁹⁰ F. TARGHETTA, *Lack*, in ID., *Fiaschi*, ExCogita, Milano, 2009, p.80.

E se il caso citato si caratterizza per sottile ironia e pacatezza enunciativa, nel resto dell'opera il tono tende più spesso alla denuncia, alla martellante protesta ravvisabile anche nelle sezioni più incandescenti del "romanzo in versi", fino ad atteggiamenti vagamente nichilisti nei confronti di un se stesso votato al fallimento.

Fiaschi, nonostante le somiglianze viste, è però un'opera manifestamente lirica in cui ogni brano rappresenta un frammento d'esistenza o di riflessione estratto da uno sfondo biografico. In *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, diversamente, vi è una storia cronologicamente ben delimitata, costruita su pochi e costanti personaggi e finalizzata a mostrare un'evoluzione, per quanto poi si tratti di una evoluzione negata. Di conseguenza l'io che altrove è ritratto per brevi istantanee, si propone qui come un carattere narrativamente definito, con una propria vicenda che potrebbe coincidere con quella dell'autore, ma che in mancanza di informazioni in uno o nell'altro senso si può solo definire potenzialmente autonoma. Il tono a tratti enfatico e sentenzioso e il trattamento metrico-sintattico contribuiscono, come si è visto, a rafforzare la componente lirico-soggettivistica, con non poche conseguenze sulla ricezione dell'opera. A mio avviso una soluzione al problema è formulabile tenendo conto proprio delle due direzioni principali dei "romanzi in versi", che qui troverebbero una realizzazione simultanea e complessa: da un lato, infatti, Targhetta sembra compiere, attraverso il proprio personaggio, una riflessione e una denuncia sulla società a lui contemporanea – ma anche, più in profondità, su temi esistenziali ed umani. Dall'altro, tramite una stilizzazione a tratti ironica e parodica compiuta dall'io-narrante sull'io narrato, e attraverso anche un progressivo parossismo nell'atteggiamento del protagonista (sempre più incline all'inefficienza, al pessimismo e all'arrendevolezza) si svela una distanza prospettica che non si può ignorare, specialmente se si tiene conto della già citate parole dell'autore:

Nel protagonista c'è molto di mio, dal singolo aneddoto al carattere, assieme sdegnato e rinunciatario, incazzoso e scazzato, pieno di dubbi paralizzanti. Che è il carattere, a pensarci, di molti amici nati tra '70 e '80, educati dai padri a tenere a bada le proprie pur legittime indignazioni.[...] Nella seconda parte del libro, invece, la distanza tra me e lui aumenta, soprattutto nel finale. La descrizione del suo dolore, diventato per solitudine visionario e assieme fisico, è una sorta di esorcismo perché non accada davvero.⁷⁹¹

La soluzione all'enigma è ravvisabile proprio nella funzione esorcistica del personaggio: senza tradire le aspettative dell'editore, Targhetta riprende moduli lirici già sperimentati in *Fiaschi* e li traferisce su un narratore che, anche attraverso tecniche diegetiche tese a produrre una sensazione di simultaneità, sembra rispecchiare in parte la dimensione soggettiva e lirica dell'autore; allo stesso tempo, però, ricorrendo all'exasperazione di alcuni atteggiamenti e a

⁷⁹¹ F. TARGHETTA, <http://www.isbnedizioni.it/articolo/41>. Ultima consultazione 31 / 03 / 2015.

una *climax* ascendente di pessimismo e stilizzazione, intraprende un lineare percorso catartico. L'autore, dunque, sfuggendo al frammentismo lirico, opera una riflessione in una duplice direzione sul mondo e su se stesso, ma lo fa attraverso il protagonista. Così, rappresentandosi esternamente, egli può analizzare la realtà circostante e compiere allo stesso tempo un processo – *in fieri* come la narrazione – di rito espiatorio nei propri confronti: ad una funzione terapeutica di marca bertolucciana, si sostituisce, in questa parziale *autofiction*, una funzione esorcistica. Tuttavia, come ci si poteva facilmente aspettare, la ricezione non ha pienamente assecondato gli intenti autoriali, cogliendo, forse a beneficio dell'editore, l'aspetto più superficialmente protestatario e lesionista della narrazione.

V.2.2.3.3. Anche per *Il conoscente* di Umberto Fiori converrà fare riferimento alla poetica dell'autore, che del resto si inserisce senza troppe forzature nel quadro tracciato per gli anni Ottanta e Novanta. Afribo descrive così, in modo limpido ed esauriente, il trattamento riservato all'io nella poesia di Fiori:

L'*io*, hegelianamente centro e contenuto del genere lirico, è quasi sempre sostituito da degli "uno", "qualcuno", "tizio", "nessuno", "tutti", "la gente" e così via. Le rare precisazioni qualificative dei personaggi non ne smentiscono l'assunto puramente attanziale, precisando non l'identità fisica o psicologica ma la funzione: di "pedone", di "vigile" o "autista", eccetera. Sono soggetti così privi di spessore e di puntualità da poter essere interscambiabili [...].⁷⁹²

L'assunto funziona benissimo per le raccolte liriche, funziona anche, con qualche aggiustamento, per il poemetto *La bella vista* (2002), che pur prendendo le mosse da una vicenda biografica è tutto rivolto ad una lirica e riflessiva *descriptio* del paesaggio; funziona meno, invece, per l'ultimo «racconto in versi». Fermo restando che il personaggio del *Conoscente* interpreta una misteriosa funzione attanziale, quest'ultima opera, ancora incompleta, vede un netto protagonismo dell'io mitigato solo lievemente dal ricorso all'autofunzione: il narratore, infatti, che ha lo stesso nome del poeta, racconta la propria vicenda e concentra per tutto il tempo l'attenzione sulle reazioni emotive e sulle interrogazioni del se stesso narrato. Inoltre, lo spessore, se non psicologico, per lo meno strutturale dei due protagonisti è tale da non permettere alcuna intercambiabilità con la pluralità delle presenze anonime e cittadine. Se, dunque, la restante produzione di Fiori sembra conformarsi bene al clima poetico più generale, attuando a suo modo uno smarrimento della voce autoriale nella pluralità dell'esistenza, nel "racconto in versi", invece, prende piede

⁷⁹² A. AFRIBO, *Introduzione*, in U. FIORI, *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Mondadori, Milano, 2014, p. VIII.

sue poesie, articolate solitamente in due parti: un primo momento che «descrive la routine di ogni giorno, rassicurante ma soporifera, protettiva ma devitalizzante» e un secondo «che sovverte il primo, e lo fa all'improvviso, trafiggendolo con un evento tanto banale a casuale quanto, negli effetti, eccezionale»⁷⁹⁵. Nelle sequenze del *Conoscente* vi è spesso, anche se con maggior elasticità, una prima parte dedicata alla descrizione di una situazione quotidiana e una seconda in cui vi è l'apparizione del personaggio, oppure un primo momento abbastanza neutro cui segue una rivelazione improvvisa; ma questa organizzazione del contenuto è generalizzata anche a livello macrostrutturale: per esempio, la sequenza 12, già osservata nell'analisi metrica, costituisce – come suggeriscono anche i puntini di sospensione finali – il primo tempo del capitolo 13. Così facendo, il frammento lirico si estende ad una macrostruttura narrativa costruita su un'alternanza di incontri col *conoscente* e conseguenti riflessioni del narratore, così che la funzione attanziale del personaggio qui diviene il perno stesso della forma a gradini del “romanzo in versi”.

Ma chi può essere, allora, il *conoscente*? Volendo tentare un'interpretazione, potrebbe trattarsi della personificazione di quella parte dell'autore sfuggente alle etichette – e rappresentante, se si vuole, della più generale dimensione del “voi” con cui l'io è costretto a confrontarsi – a lungo lasciata nel dimenticatoio. L'autofinzione, così facendo, trasporterebbe su un piano narrativo e allegorico un percorso di messa in discussione di sé intrapreso da Fiori e destinato a concludersi chissà quando: di qui anche la focalizzazione fedelmente interna al personaggio, che nell'illusione di una conoscenza *in progress* rispecchia l'atteggiamento di ricerca dell'autore stesso. Il *conoscente*, allora, rappresenterebbe il puntello della coscienza, il lato oscuro del dubbio, quella parte di sé o degli altri in grado di distruggere le facili e confortanti etichette che ci si è costruiti; sarebbe allora una presenza conosciuta (forse in un lontano passato, «tanti anni fa») ma per troppo tempo non più “riconosciuta”. In questa prospettiva assumono un significato più chiaro anche le enigmatiche parole che concludono il *Prologo*:

Diciamo un *conoscente*, nel senso
che lui mi conosceva (io
16 solo più tardi l'avrei riconosciuto.
O forse mai).⁷⁹⁶

⁷⁹⁵ A. AFRIBO, *op. cit.*, p. VI.

⁷⁹⁶ *Ivi*, 5, vv. 14-17, pp. 263-264.

V. 3. BREVI CONSIDERAZIONI SUL GENERE ROMANZESCO

Si sarà notata, nel percorso conclusivo, la quasi totale mancanza di riflessioni attorno al genere romanzesco, cui si era prestata invece grande attenzione nella prima parte di questo studio. La scelta, come si sarà già intuito, è dovuta al fatto che la maggior parte degli autori del *corpus* sembra indirizzare la propria attenzione ad una riabilitazione di alcune funzioni poetiche, servendosi del romanzo come di un “cavallo di Troia” capace di veicolare, forse anche con qualche vantaggio sulla ricezione del pubblico, le proprie particolari istanze.

Anche il genere romanzesco naturalmente ha avuto, nel secondo Novecento, le sue particolari evoluzioni, talvolta in senso assai sperimentale (si pensi, in particolar modo, al *nouveau roman*); a proposito della molteplicità di soluzioni cui va incontro il romanzo, specialmente a partire dagli anni Trenta, interessante può risultare il punto di vista di Guido Mazzoni:

In questo territorio apparentemente puntiforme esistono però delle ondate di innovazione collettiva che generano grandi regioni letterarie inedite, sconosciute al romanzo dell'Ottocento e del primo Novecento e riconoscibili se osservate con sguardo presbite. A differenza di quanto accadeva in precedenza, queste correnti non sovvertono più la grammatica comune della narrativa, né modificano estesamente la maniera di raccontare storie, costruire personaggi o gestire la voce del narratore; producono piuttosto dei grandi territori relativamente isolati, che si intersecano con le forme preesistenti e generano un paesaggio frastagliato.⁷⁹⁷

Tre sarebbero, riassumendo, le principali tendenze che seguono alla seconda guerra mondiale – quando il romanzo si globalizza e si diffonde anche nelle realtà post-coloniali: la narrativa del realismo magico; la «galassia delle sperimentazioni [...] che riprendono e prolungano, in forme estreme, la tradizione delle prime avanguardie novecentesche e del modernismo»; e, infine, la narrativa del postmodernismo «in senso stretto», sviluppatasi negli Stati Uniti fra gli anni Sessanta e Settanta. Eppure, sempre secondo Mazzoni:

Ognuna di queste tendenze introduce tecniche inedite, ognuna crea una genealogia ancora viva all'inizio del XXI secolo; e tuttavia nessuna riesce ad imporre i propri dispositivi con la stessa forza modellizzante, con la stessa capacità di creare abitudini collettive che le innovazioni maggiori avevano avuto fra inizio dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento.⁷⁹⁸

La sensazione, dunque, è che il romanzo, per quanto sia il genere più metamorfico, inclusivo e passibile di innovazioni, abbia esaurito con le esperienze moderniste e avanguardistiche

⁷⁹⁷ G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011, p. 360.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

primonovecentesche il proprio repertorio di forme e strutture, aprendosi poi, dagli anni Trenta, ad un ventaglio di innovazioni stilistiche non “modellizzanti” ma superficiali e accessorie, e quindi non destinate a fondare una nuova e duratura tradizione.

Se ciò è vero per il genere romanzesco *tout court*, la cosa può risultare tanto più evidente nella particolare forma del “romanzo in versi”, specialmente qualora la si voglia intendere come veicolo di istanze poetiche: qui, dove si fa ricorso all’*idea* di romanzo, ad agire sono soprattutto le strutture portanti di questo genere, quelle, se si vuole, di matrice ottocentesca e primo novecentesca. Anche il ricorso all’*autofiction*, che in Italia ha avuto una applicazione tarda, guarda, per i poeti che ne fanno uso e in particolare per Bertolucci, più alla forma e alle finalità della *Recherche* proustiana che a soluzioni ravvisabili in opere romanzesche di fine secolo⁷⁹⁹. Più in generale dunque, come mostra anche il percorso compiuto in questo studio, entrano nei “romanzi in versi” categorie tradizionali e ormai universali come quella di narratore, personaggi, macrostruttura narrativa, pluridiscorsività della lingua (cui si è prestata particolare attenzione nelle parti II e III) e, con uno sguardo al modernismo, possibilità di sospendere la narrazione con tipi di discorsività differente, talvolta onirica, divagante e aperta al flusso di coscienza. Ma oltre a ciò, ad agire sulla sperimentazione testuale interverrà poi la forma versale e il suo rapporto più o meno cortocircuitale con la sintassi. Da questo punto di vista il “romanzo in versi” potrebbe apparire una mera forma di sperimentazione postmoderna attuata a livello espressivo, se non fosse che intervengono, nei casi del nostro *corpus*, una serie di istanze semantiche, enunciative e il più delle volte “poetiche” che trasferiscono la questione su un piano autonomo e intermedio tra i generi, da essi dipendente ma allo stesso tempo distinto.

Della storia del romanzo vi è infine un ulteriore elemento che pare ritornare nei “romanzi in versi”, pur rientrandovi con rivendicazioni da parte del genere tradizionalmente opposto: si tratta della centralità del “realismo esistenziale”, di uno sguardo alla realtà quotidiana in cui l’uomo è protagonista e di cui partecipa in varia misura la voce narrante, spesso in prima persona:

Al di là delle tecniche, ciò che unisce la tradizione del romanzo moderno, dalla svolta che convenzionalmente abbiamo stimato nel 1800 a oggi, è la centralità del realismo esistenziale. Come una costante di lunga durata, la mimesi seria della vita quotidiana su uno sfondo storico-dinamico dà forma alla narrazione dei nostri tempi: le contestazioni, le

⁷⁹⁹ A tal proposito, anche per il discorso che si sta facendo sulla particolare natura dei “romanzi in versi”, può apparire interessante la seguente affermazione: «Non sono un romanziere. Ho avuto decenni in cui scrivevo poesie, ma non mi sarei mai sognato di scrivere un romanzo. Del resto, la *Recherche* è un romanzo? Non c’è un vero *plot*. Cos’è? Non lo so; certo non un’autobiografia». A. BERTOLUCCI, P. LAGAZZI, *op. cit.*, p. 125.

negazioni, le alternative, le fughe sono state e saranno molte, ma alla fine, nella prospettiva dei secoli [...] questa struttura profonda occupa ancora il centro dello spazio narrativo⁸⁰⁰

e forse, si è tentati di concludere, chiede di poter occupare nuovamente anche gli spazi della poesia.

V.4. SINTESI FINALE E PROSPEZIONI SUL FUTURO

Alla luce dello studio compiuto, si può ora concludere che il “romanzo in versi” italiano del secondo Novecento e dei primi del Duemila rappresenta realmente una zona autonoma e fortemente sintomatica tra i generi, dove gli autori, per la maggior parte poeti, tentano di esprimere particolari istanze che percepiscono altrimenti come irrealizzabili nel genere letterario in cui operano.

V.4.1. Una “zona franca” tra i generi

Mutuando aspetti tradizionali del romanzo e intersecandoli con le possibilità offerte dalla metrica e dal più complesso codice lirico, gli autori provano ad attribuire alla forma versale una funzione riflessiva, ragionativa e talvolta persino morale che, soprattutto a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, è stata via via sottratta alla poesia. La macrostruttura narrativa, l'azione sui personaggi e le varie possibilità offerte dalla tecnica della focalizzazione, permettono allo scrittore di “romanzi in versi” di compiere un discorso fluido e coeso in due fondamentali direzioni: una, definita epico-civile, indirizzata verso la realtà esterna e tesa a individuare i valori o non valori che fondano la società contemporanea; l'altra, che può attuarsi separatamente o nel medesimo contesto, rivolta all'io stesso, che tenta di sondare e analizzare, dalla prospettiva esterna del narratore eterodiegetico, la propria dimensione più intima. La dialettica tra i generi letterari che va instaurandosi in questa forma ibrida – in uno spazio autonomo ed esente, almeno in via teorica, dai più rigidi paradigmi dell'epoca – è spesso perseguita, nell'attività autoriale, parallelamente ad una produzione lirica differente, dove le istanze compiutamente espresse nel “romanzo” sono in varia misura celate, dissimulate o solo frammentariamente inseguite. In questo senso il “romanzo in versi” può definirsi – mutuando alcune parole utilizzate da Mengaldo per le traduzioni poetiche – una

⁸⁰⁰ G. MAZZONI, *op. cit.*, p. 364.

“zona franca” dell’espressione autoriale, «veicolo di mascherate evasioni dal quadro generale della cultura poetica» in cui l’autore opera e «dalla propria stessa fisionomia o maniera più tipica di lirico»⁸⁰¹.

V.4.2. Un sintomo letterario

Ma nel “romanzo in versi” questa ricerca autoriale trova realizzazione solo parziale: più che una soluzione, infatti, esso ci appare piuttosto un importante sintomo della necessità di esprimere determinate istanze enunciative che si vorrebbero compiute nella lirica. Infatti, benché l’io ricostituisca, nella macrostruttura e nel trattamento versale, una compatta e fluida possibilità discorsiva che supera la frammentarietà delle sillogi, esso si trova ancor più soggetto alla pluridiscorsività romanzesca, così da amplificare il difficile compromesso – già abbondantemente in atto nella poesia italiana degli ultimi decenni – tra la propria parola e quella altrui. La tensione “epica”, dunque, si trova inevitabilmente a fare i conti con il genere romanzesco, unica forma in cui è oramai possibile introdurre uno sguardo totalizzante sulla “prosa del mondo”, al punto che «il poeta cieco dell’epica troiana» è sostituito, nei casi a più alta tensione poemica, dal narratore onnisciente, intrusivo e talvolta ironico-stilizzante del romanzo umorista ottocentesco; dall’altra parte, invece, la tentata ricomposizione dell’identità autoriale, realizzata per mezzo di una più o meno esplicita *autofiction* – che, guardando ad un modello vagamente proustiano, si fa ricerca di se stessi nel tempo, e quindi anche nella struttura peculiare delle opere del *corpus* – è minata, alla base, da presenze allotrie e potenzialmente destabilizzanti. Questa “zona franca” tra i generi in cui l’autore tenta di restaurare alcune possibilità lirico-discorsive di matrice pre-novecentesca, dunque, al critico che la osserva esternamente appare un fondamentale sintomo dello stato di salute della nostra letteratura.

V.4.3. Diagnosi sul presente e ipotesi sul futuro

Bachtin, lo si è visto, afferma che il “romanzo”, per la sua capacità inclusiva, può fornire spunti interpretativi sul presente letterario e anche possibili predizioni sul futuro; che cosa può dirci, allora, il “romanzo in versi”? Per i decenni già abbondantemente sottoposti a interpretazioni storiche e paradigmatiche si è visto che esso conferma ed esplicita, sotto forme

⁸⁰¹ P. V. MENGALDO, *Introduzione*, in AA.VV., *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori (Oscar), Milano, 2012, p. XXXIV.

diverse, istanze già presenti nella lirica, e *in primis* lo scontro tra la volontà di compiere un discorso allegorico trascendente l'«essere in situazione» dell'io e la necessità, percepita come tale per motivi storici e culturali, di introdurre figure destabilizzanti; negli ultimi anni il “romanzo in versi” pare proseguire sulla medesima strada, sia in un autore come Fiori, che ha esordito negli anni Ottanta, sia nel più giovane Targhetta; non solo: credo che nelle due opere più recenti, l'una allegoricamente connotata, l'altra caratterizzata dal pervasivo pessimismo dell'io narrante, si manifesti un'acutizzazione dei sintomi già segnalati, il che fa presagire una sempre maggiore insofferenza per la percepita impossibilità di poter svolgere in modo integro ed efficace un discorso sul mondo e su se stessi, ruolo affidato tradizionalmente alla poesia. Forse, in un prossimo futuro, questa insoddisfazione esploderà, e i poeti avranno il coraggio di tornare a fare della lirica il luogo dell'espressione incontrastata dell'io; ma, citando Sartre, dal momento che «si scrivere sempre [o quasi] per essere letti»⁸⁰², a meno che non si verifichi una rivoluzione storica e culturale in grado di accogliere una simile restaurazione poetica, stento a credere che queste soluzioni durerebbero più di quanto sia durata, per fare un recente raffronto, l'esperienza del Gruppo 93. È però possibile, stando così le cose, assistere ad un incremento della produzione dei “romanzi in versi”: a ben vedere, infatti, forse anche in relazione ad una situazione poetica a lungo statica e ad essi favorevole, alcuni germi di teorizzazioni riscontrabili in Pagliarani, Bertolucci e più recentemente in Targhetta possono far pensare ad un progressivo sviluppo della consapevolezza autoriale nei confronti di questo “non-genere tra i generi”, con conseguente nascita di una tradizione e probabilmente una sua “riduzione” a sottogenere poetico; è una prospettiva ancora ben lontana dal realizzarsi, ma vi sono buone ragioni per credere che il processo sia già stato avviato, per quanto timidamente. Del resto, col senno di poi, anche soltanto l'aver intrapreso questo studio può forse essere sintomatico di uno sviluppo in questa direzione.

In conclusione, citando Pier Vincenzo Mengaldo:

la poesia ha precisamente la vocazione delle cause perse; è della sua natura e direi della sua funzione il “guardare indietro”, a ciò che la cosiddetta civiltà reprime e distrugge, così nell'ordine individuale come in quello sociale e collettivo.⁸⁰³

⁸⁰² «Scriverebbe in un'isola deserta? Non si scrive sempre per essere letti? [...] signore, a dispetto di se stesso, lei scrive per qualcuno» J. P. SARTRE, *La nausea*, Einaudi, Torino, 2014, p. 160.

⁸⁰³ P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, cit., p. 18.

Come si è visto, nel Novecento più che mai questa vocazione si è scontrata con un “dover essere” o tante idee di “dover essere” dettate da un panorama socio-culturale profondamente complesso. In quest’ottica il “romanzo in versi” tra il 1959 e il 2014 può essere descritto sinteticamente in questi termini: come una zona a sé stante che, nella sua duplice direzione, e nel panorama confuso e molteplice della poesia italiana, sembra esprimere sintomaticamente il bisogno crescente di ricostruire, in maniera riflessiva, alcune fondamentali coordinate sociali, morali, gnoseologiche ed esistenziali; più in generale, spostando anche l’attenzione sulla presente situazione della poesia, di riscoprire alcune funzioni tradizionali e di ricomporre una sfuggente e frantumata identità.

APPENDICE

Allegato 1.

G. Cesarano, *Il sicario, l'entomologo.*

	Persona A	Persona B
1.	<i>(Treno)</i> ; Si trasferisce da un paese del centro Europa, da una milizia rivoluzionaria tradizionale, verso un bersaglio. È ammalato?	
2.		<i>(Interno)</i> ; sistema un coleottero in collezione. Considera il luogo in cui si trova.
3.	<i>(Navigazione)</i> ; Il viaggio continua attraverso l'oceano. Immagina spie. Da un senso di astratta neutralità lo traggono due segni del reale.	
4.		<i>(Zoo)</i> ; Osserva un rinoceronte in gabbia: l'animale ha un'erezione che diverte gli astanti.
5.	<i>(Il paese)</i> ; In vista del nuovo continente è tentato dai sogni di una deviazione verso i luoghi della morte atomica.	
6.		<i>(Bacheche)</i> ; Visitando un terracquario sotterraneo indugia davanti alla bacheca del ragno Mygale.
7.	<i>(Dogana)</i> ; Alla dogana esibisce un passaporto falso. Viene vaccinato e perquisito. Dissimula la propria destinazione.	
8.		<i>(Esterno Zoo)</i> ; inginocchiato dietro un cespuglio cerca un ragno minatore. Sperandosi non visto spia una coppia.
9.	<i>(Aereo)</i> ; Il viaggio continua in aereo. Dopo il breakfast rifiutato, ha ricordi di genocidio. Il paese si avvicina all'atterraggio.	

10.		<i>(Retrobottega. Snack)</i> ; Da un negozio di libraio nel retrobottega dove esamina e acquista fotografie erotiche. Poi a consumare prelibatezze.
11.	<i>(Delirio)</i> ; Nella camera di un albergo a poco prezzo ha un accesso di febbre. Affiorano nel delirio, fra altre immagini, prefigurazioni dell'agguato e ancora ricordi di genocidio.	
12.		<i>(Esterno notte)</i> ; Costeggiando un parco è attratto da suoni e figure di un'indistinta Sodoma e Gomorra.
13.	<i>(Interno-esterno)</i> ; Ancora convalescente esce dall'albergo. La luce forse tropicale della città lo assale e lo disorienta.	
14.		<i>(Interno domestico)</i> ; Arrivato a casa dissuggella e osserva con agio le fotografie erotiche.
15.	<i>(Parco. Self-service)</i> ; Perlustra il parco: in preda a disorientamento, ancora e sfiducia. In un self-service vede una ragazza di colore, forse una prostituta.	
16.		<i>(Interno, teca)</i> ; S'accorge che nella teca il coleottero staccatosi dal fondo è scivolato con lo spillo e il cartiglio nell'incavo della cornice. Sembra vivere: ma è la vibrazione di un treno sotterraneo.
17.	<i>(Albergo)</i> ; Ha seguito in camera d'albergo una ragazza di colore incontrata nello snack.	
18.		<i>(Parco)</i> ; Nel parco osserva uccelli acquatici e persone. Sedutosi a leggere il giornale si trova a osservare una coppia.
19.	<i>(Albergo)</i> Durante il coito con la ragazza gli si presentano immagini di violenza.	
20.		<i>(Parco)</i> ; Mentre spia la coppia e prende appunti esoterici il rimbalzo di una palla gli rivela la presenza di una bambina curiosa.

21.	<i>(Mestieri)</i> ; Fa la maschera in un cinema. Poi il barbiere. Poi l'imballatore. Cerca altri lavori.	
22.		<i>(Oculare)</i> ; Fotografa una mantide religiosa che copula col maschio e lo uccide. Nell'inquadratura si proietta l'ombra della bambina curiosa.
23.	<i>(Nuovo mestiere. Cantina)</i> ; Fa il cantiniere in un grande albergo. Due garzoni lavorano con lui.	
24.		<i>(Non Alice)</i> ; Lo imbarazza la presenza ostinata della bambina curiosa.
25.	<i>(Cantina)</i> ; Nella cantina ha ricordi di genocidio e di guerriglia cittadina. I due garzoni si scagliano topi a pedate gridando. Riceve una telefonata.	
26.		<i>(Parco)</i> ; segue e spia un'altra coppia pedinato a sua volta dalla bambina curiosa che finisce per prendere il suo posto.
27.	<i>(Panchina)</i> ; Aspetta e incontra nel parco la compagna sconosciuta che gli ha telefonato. Ne riceve istruzioni o altro dentro un pacchetto di sigarette.	
28.		<i>(Taxi. Intoppo e apparizione)</i> ; In taxi verso il quartiere delle librerie e dei ristoranti osserva le passanti figurandosele come insetti o animali. Il traffico s'imbottiglia. Fra le bancarelle di un mercato riconosce la bambina curiosa.
29.	<i>(Museo)</i> ; seguendo le istruzioni si reca al guardaroba di un museo per ritirare una valigia. Deve aspettare e visita il museo. Sala delle mummie e dei calchi. Tornato al guardaroba ritira la valigia.	
30.		<i>(Aperto. Apparizione-sparizione)</i> ; Lavorando all'aperto su un formicaio è ossessionato dall'idea che la bambina curiosa lo stia spiando.

31.	<i>(Stanza e cortile)</i> ; Nella sua camera d'albergo monta il fucile e cannocchiale e prova la mira su un gruppo di ragazzi che giocano a baseball in cortile.	
32.		<i>(Sogno)</i> ; Fra le figure di un incubo gli appare il profilo della bambina curiosa.
33.	<i>(Preparativi. Teleobiettivo)</i> ; S'è appostato nel parco con il fucile nascosto nella custodia di una canna da pesca. Da un lontano attico è inquadrato nel fuoco di un teleobiettivo. Aspettando il bersaglio finge di pescare.	
34.		<i>(Esterno pioggia. Allucinazione)</i> ; Sotto la pioggia le passanti gli appaiono come animali da cartone animato. Nell'allucinazione torna l'immagine della bambina curiosa.
35.	<i>(Bersaglio)</i> ; Dall'attico il teleobiettivo inquadra in una scena di partenza il bersaglio predestinato. A un segnale luminoso il falso pescatore afferra il fucile.	
36.		<i>(Corpo e disegno del delitto)</i> ; Guarda il corpo inanimato della bambina curiosa.
37.	<i>(Colpo)</i> ; Inquadra, mira e spara.	
38.		<i>(Immediatamente dopo)</i> ; Vede accorrere gente nell'allucinante terrore del linciaggio.
39.	<i>(Immediatamente dopo)</i> ; Nel paralizzante terrore d'esser stato fotografato perde istanti preziosi mentre vede accorrere gente che gli impedisce ogni via di fuga.	
40.	<i>Epilogo</i>	

Allegato 2

G. Forti - A Sarajevo il 28 giugno

Tab.1

	a (1886) Francesco Ferdinando erede al trono	b (1891-1899) Fidanzamento con Sofia	c (1900) Matrimonio	d (1900 – 1914) Prima dell'attentato	e 28/06/1914 Attentato a Sarajevo	f (28/06 - 4/07/ 1914) Funerali e viaggio della salma	g 5/07 - 10/ 07 1914 Dopo i funerali
EPISODI PRINCIPALI	V ¹	IV	V ²		II	III	
		[b]	[c]	[d]	[e]	[f]	[g]
EPISODI SECONDARI		IX ² (1892)	X ²	X ^{1,3} (1912, 1914); IX ^{1,3} (1914);	I ¹ ;VI;VII;VIII;	I ² (1/07- 3/07)	I ³

[e, f, g] 28/06 – 10 /07/ 1914	h 11/07/ 1914 - 28/06/1918
XI	XI

Tab.2

	A				S	B	Dopo 10/07/1914
EPISODI PRINCIPALI	V ¹	IV	V ²		II	III	
		[A]			[S]	[B]	
EPISODI SECONDARI		IX ² (1892)	X ²	X ^{1,3} (1912, 1914); IX ^{1,3} (1914);	I ¹ ;VI;VII;VIII;	I ² (29/06- 10/07)	I ³

[B]	Dopo 10/07/1914
XI	XI ²

BIBLIOGRAFIA

Edizioni dei “romanzi in versi”

Nota: Nelle note a piè di pagina, per i “romanzi in versi” del corpus e per altre opere degli stessi autori si fa riferimento, salvo diversa indicazione, alle seguenti edizioni.

E. ALBINATI, *La comunione dei beni*, Giunti, Firenze, 1995.

A. BERTOLUCCI, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1997.

G. CESARANO, *Romanzi Naturali*, a cura di Giovanni Raboni, Guanda, Milano, 1980.

U. FIORI, *Poesie 1986-2014*, a cura di Andrea Afribo, Mondadori, Milano, 2014.

G. FORTI, *A Sarajevo il 28 giugno*, Adelphi, Milano, 2014.

O. OTTIERI, *Tutte le poesie: con ottanta nuove poesie*, a cura di Cesare de Michelis, Marsilio, Venezia, 1986.

G. MAJORINO, *La capitale del nord*, Edizioni dell’arco, Milano, 1994.

E. PAGLIARANI, *Tutte le poesie (1946 – 2005)*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano, 2006.

F. TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Isbn, Milano, 2012.

C. VIVIANI, *La forma della vita*, Einaudi, Torino, 2005.

Edizioni alternative dei “romanzi in versi” e altre opere letterarie citate

I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori (Oscar), Milano, 2010.

G. FORTI, *Il piccolo almanacco di Radetzky*, Adelphi, Milano, 1983.

N. GINZBURG, *Lessico familiare*, Einaudi, Torino, 2012.

O. OTTIERI, *La corda corta*, Milano, Bompiani, 1978.

ID., *Poemetti*, Einaudi, Torino, 2015.

E. PAGLIARANI, *I romanzi in versi*, Mondadori, Milano, 1997.

G. PASCOLI, *Poemi conviviali*, Rizzoli (BUR), Milano, 2010.

J. P. SARTRE, *La nausea*, Einaudi, Torino, 2014.

F. TARGHETTA, *Le cose sono due*, Valigie rosse, Livorno, 2014.

F. TARGHETTA, *Fiaschi*, ExCogita, Milano, 2009.

C. VIVIANI, *Poesie 1967-2002*, a cura di E. Testa, Mondadori, "Oscar", Milano, 2003.

Interviste e conversazioni

A. BERTOLUCCI, P. LAGAZZI, *All'improvviso ricordando – conversazioni*, Guanda, Milano, 1997.

L. CARDILLI, G. MAJORINO, *Intervista a Giancarlo Majorino*, in «L'ospite ingrato», rivista online del centro studi Franco Fortini:

http://win.ospiteingrato.org/Interventi_Interviste/Intervista_a_Giancarlo_Majorino_1_08_09.html.

C. GARBOLI in S. MATTEUCCI, *Conversazione sul poema di Attilio Bertolucci La camera da letto*, «Paragone», pp. 408-410.

G. MAJORINO, intervista in http://web.tiscali.it/paroladipoeta/majorino_capitale_del_nord.htm.

F. TARGHETTA, intervista in <http://www.isbnedizioni.it/articolo/41>.

Bibliografia della critica

Nota: Per gli interventi critici citati nelle note a piè di pagina e contenuti in più ampie raccolte (AA.VV.) si riporteranno, nelle presente bibliografia, soltanto le opere da cui sono tratti. Gli articoli tratti da riviste o quotidiani, invece, saranno riportati singolarmente.

AA.VV., *La metrica*, a cura di Renzo Cremante e Mauro Pazzaglia, Il Mulino, Bologna, 1972.

AA.VV., *Materiali critici del verso libero in Italia*, a cura di Antonio Pietropaoli, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994.

AA.VV., *Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di M. I. Gaeta e G. Sica, Marsilio, Venezia, 1995.

AA.VV., *Gli anni '60 e '70 in Italia. Due decenni di ricerca poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova, 2003.

AA.VV., *Il canto strozzato. Poesia italiana del Novecento. Saggi critici e antologia di testi*, a cura di Alberto Elli e Giuseppe Langella, Novara, Interlinea, 2004.

AA.VV., *Letteratura italiana, letterature europee*, a cura di Guido Baldassarri e Silvana Tamiozzo, Bulzoni, Roma, 2004.

AA.VV., *Dopo la lirica, poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa, Giulio Einaudi editore, Torino, 2005.

AA.VV., *Parola plurale: sessantaquattro poeti italiani tra due secoli*, a cura di G. Alfano... [et al.], Sossella, Roma, 2005.

AA.VV., *Enjambement – teoria e tecniche dagli antichi al Novecento*, a cura di Giorgio Cerboni Baiardi... [et al.], ETS, Pisa, 2008.

AA.VV., *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Oscar Mondadori (Grandi classici), Milano, 2012.

M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 2001.

C. BENEDETTI, in *Le irrealità quotidiane*, Atti del convegno, Casa delle letterature, Roma 2-3 marzo 2003. Tratto da <http://www.ottieroottieri.it/convegno.pdf>.

R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Einaudi, Torino, 2003.

A. BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa, controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994.

D. BERTELLI, *Liberazione di marzo: Giorgio Cesarano, «Samgha»*:
<http://samgha.me/2014/03/28/librazione-di-marzo-giorgio-cesarano/>.

G. BOINE, *Frantumi seguiti da Plausi e botte*, La Voce, Firenze, 1918.

R. BOURNEUF, *L'universo del romanzo*, Einaudi (Piccola Biblioteca) Torino, 1981.

D. BROGI, *Walter Siti, Troppi Paradisi*, in «Allegoria55»:
<http://www.allegoriaonline.it/PDF/83.pdf>, pp. 211-215.

A. CARRERA, *La capitale del Nord*, in «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e arti europee», Guida, Anno II, I quaderno, 2004, pp. 105-106.

S. CHATMAN, *Storia e discorso – la struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche editrice, Borgo delle Grazie (Parma), 1981.

C. CROCCO, *La poesia italiana del Novecento – Il canone e le interpretazioni*, Carocci editore, “Studi superiori”, Roma, 2015.

M. CUCCHI, *Caro, violento mondo il mio verso ti ferirà*, in «La Stampa», 27 novembre 1999. Tratto da http://web.tiscali.it/paroladipoeta/majorino_critica/majorino_cucchi1.htm.

F. CURI, *Mescidazione e polifonia in Elio Pagliarani*, Pendragon, Bologna, 2005.

R. DE ROOY, *Il narrativo nella poesia moderna*, Franco Cesati Editore, Firenze, 1997.

- F. DI MAIO, *L'opera di Ottiero Ottieri*, tesi di dottorato discussa presso l'Università degli studi di Roma "Tor Vergata", a.a.2009/2010. Tratto da:
<https://art.torvergata.it/retrieve/handle/2108/1284/6360/TESI.pdf>.
- G. C. FERRETTI, *Il distacco dal male*, «L'Unità», 15 maggio 1978. Tratto da
<http://www.ottieroottieri.it/?p=331>.
- E. M. FORSTER, *Aspetti del romanzo*, prefazione di Giuseppe Pontiggia, Garzanti, Milano, 2000.
- F. FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, in «L'asino d'oro», 3, Torino, 1991, pp. 84-89.
- G. GENETTE, *Figure III – discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1986.
- F. GIACOMAZZI, *Campo di battaglia - poeti a Roma negli anni Ottanta*, Castelvevchi, Roma, 2005.
- P. GIOVANNETTI, G. LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma, 2010.
- A. GIRARDI, *Poesia in versi. Da Pascoli a Giudici*, Esedra, Padova, 2001.
- P. LAGAZZI, *Le radici del narrare*, in «Gli immediati dintorni», dicembre 1989.
- ID., *Rêverie e destino – l'opera di Attilio Bertolucci da "Sirio" a "La camera da letto"*, Garanti (Strumenti di studio), Milano, 1993.
- G. LEHRMANN - GANDOLFI, *Pusckin, l'iniziatore della grande letteratura russa*, La Lucciola, Varese, 1959.
- J. M. LOTMAN, *Il testo e la storia, L'Evgenij Onegin di Puškin*, Il Mulino, Bologna, 1985.
- G. LUKÁCS, M. BACHTIN, *Problemi di teoria del romanzo, metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di Vittorio Strada, Einaudi Torino, 1976.
- G. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.
- P. V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento*, seconda serie, Einaudi, Torino, 2003.
- M. L. MENEGHETTI, *Il romanzo nel medioevo, Francia, Spagna e Italia*, Il Mulino (Itinerari), Bologna, 2010.
- E. MONTALE, *Il secondo mestiere – Prose 1920 -1979*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori (I Meridiani), Milano, 1996.
- D. MONTINI, *The language of fiction*, Carocci, Roma, 2007.
- G. MORBIATO, *Forma e narrazione nella Camera da letto di Attilio Bertolucci*, tesi di laurea discussa presso l'Università degli studi di Padova nell' a.a. 2013-2014.
- M. NESPOR, L. BAFILE, *I suoni del linguaggio*, Il Mulino, Bologna, 2008.

- R. PAGNANELLI, *Studi critici: poesia e poeti italiani del secondo Novecento*, Mursia, Milano, 1991.
- P. P. PASOLINI, *Passione e ideologia (1948 – 1958)*, Garzanti, Milano, 1973.
- D. PICCINI, *Letteratura come desiderio*, Moretti e Vitali, Bergamo, 2008.
- A. S. PUŠKIN, *Eugenio Onegin*, a cura di Eridano Bazzarelli, Rizzoli (BUR), Milano, 2013.
- G. RABONI, *Poesia degli anni Sessanta*, Editori riuniti, Roma, 1976.
- V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino, 1976.
- G. TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2000.
- E. TESTA, *Per interposta persona - lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, 1999.
- ID., *Tensioni narrative nella poesia contemporanea*, in «Stilistica e Metrica Italiana», 11, 2011.
- E. WILSON, *Il castello di Axel, studio sugli sviluppi del simbolismo tra il 1870 e il 1930*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

Ringraziamenti

And such as it is to be of these more or less I am
(W. Whitman)

Le persone che vorrei ringraziare per il loro prezioso contributo sono davvero tante, e so che se le volessi nominare tutte incapperei in qualche imbarazzante omissione.

Credo che un ringraziamento sia dovuto, in primo luogo, a tutti quegli insegnanti che nei tanti anni di scuola mi hanno formato con impegno e passione; in particolare ringrazio la professoressa Puccinelli, che al liceo, con le sue eccentriche lezioni e attività, ha fatto germogliare in me l'interesse per la letteratura; un ringraziamento speciale va poi al professor Zuliani, che mi ha seguito in questo lavoro con impegno e dedizione, stimolando sempre la discussione e il confronto; altri contributi e suggerimenti preziosi sono giunti dal professor Zublena, da Francesco Targhetta, Giacomo Morbiato, Lucia Basso, Lucia Randon, suor Francesca Fiorese, Alessandro Bombarda, Mirco Graziadei e Francesca Daniel, che per vari e diversi motivi ringrazio.

Quanto a tutti gli altri, che fanno preziose le mie giornate e rendono più sereno lo svolgimento di ogni attività (e dunque anche la scrittura di questa tesi, che a lungo mi ha assorbito) mi limiterò a dei ringraziamenti generali; alle persone, tra questi, che mi sono particolarmente care, spero di poter manifestare la mia gratitudine di persona più di quanto farei stampando il loro nome su questa pagina. Ringrazio allora tutti gli amici e le amiche del convitto (in particolare i compagni di stanza) che quotidianamente mi fanno compagnia e che in più di qualche occasione sono riusciti a distrarmi da pensieri troppo plumbei con la loro solare vivacità; ringrazio gli amici del coro Jupiter Voices, che riempiono di energia e creatività i miei fine settimana, e quelli del Teatro delle Lune; ringrazio poi tutti coloro che, pur non appartenendo a queste realtà, mi accompagnano sempre con il loro affetto e la loro amicizia: quello che ho e che sono è frutto anche di ciò che siete e che mi donate ogni giorno. E se sono capace di amare, lo devo anche alla persona che mi fa conoscere questo raro sentimento, e di cui nemmeno i migliori poeti hanno saputo decifrare il mistero.

Infine, ma perché vorrei che rimanesse ben impresso, la più profonda gratitudine va ai miei genitori, Ornella e Daniele: senza di loro non solo non farei ciò che faccio e non sarei quello che sono, ma non starei nemmeno scrivendo, ora, queste poche righe di ringraziamento.