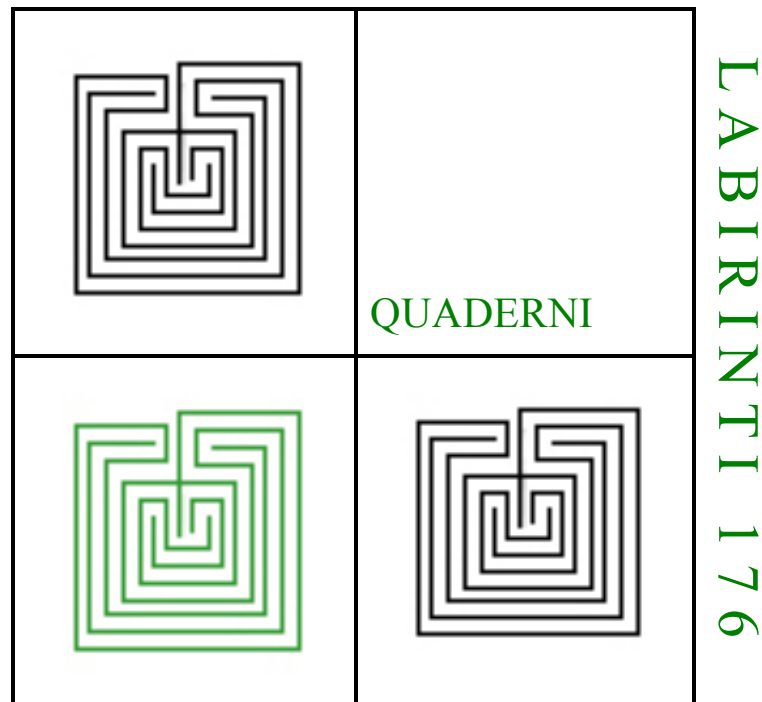

BREVITAS

PERCORSI ESTETICI TRA FORMA BREVE
E FRAMMENTO NELLE LETTERATURE
OCCIDENTALI

a cura di Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici



Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Labirinti 176



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento
Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento
Caterina Mordeglia
Università degli Studi di Trento
Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 176
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© Università degli Studi di Trento-Dipartimento di Lettere e Filosofia
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-805-8

BREVITAS
PERCORSI ESTETICI TRA FORMA BREVE
E FRAMMENTO NELLE LETTERATURE
OCCIDENTALI

a cura di
Stefano Pradel e Carlo Tirinanzi De Medici

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

SOMMARIO

CARLO TIRINANZI DE MEDICI, Breve/lungo. Declinazioni letterarie di due radicali cognitivi	7
---	---

I. ESPLORAZIONI STORICO-TEORICHE

IRÈNE KRISTEVA, Le fragment: l' <i>opus hoc tenue</i> par excellence	49
ADALGISA MINGATI, Forma breve e narrazione a cornice: le 'serate' o 'veglie' nella prosa russa (1770-1840)	67
MARTA AGUDO, El poema en prosa y su presunta brevedad	87
INJAZETTE BOURAOUI MABROUK, S'écrire dans l'intranquillité et le trouble du fragment: le cas de Jacques Dupin	101

II. LE FORME BREVI DELLA POESIA

GIULIANA CALABRESE, Breves poemas sin poeta: el haiku en la poesía española contemporánea	117
ENRICO RICCARDO ORLANDO, I <i>Frammenti</i> di Giovanni Boine	135
ERIK PESENTI ROSSI, La poesia di Mario Novaro: una filosofia breve?	161
JASMINE BLASIOTTI, «Gusci» di poesia nell' <i>Harmonium</i> di Wallace Stevens	181
JACOPO GALAVOTTI, La costanza del dolore nel libro di una vita: <i>Casa e campagna</i> di Umberto Saba	197
JORDI DOCE, Contra la muerte. La escritura breve en Elias Canetti	215
STEFANO PRADEL, Léxico de la ruina: <i>Al dios del lugar</i> de J.Á. Valente	227

III. LE FORME BREVI DELLA PROSA

FLAVIA PALMA, La manipolazione della <i>brevitas</i> novellistica nelle <i>Cene</i> del Lasca	243
NICOLÒ RUBBI, La rotondità della sfera e l'economia della parola. Alcune considerazioni sulla brevità del racconto tra Borges e Cortázar	269
CARLO TIRINANZI DE MEDICI, Al di qua e al di là del romanzo. Forme brevi e tensione unitaria nella narrativa italiana degli anni Ottanta	281
PAOLO GERVASI, Pulsazioni della coscienza. Forma breve ed emozioni primarie nella scrittura di Michele Mari	317
ANTONIO COIRO, Una storia «distratta e interrotta»: il racconto frammentario di <i>Piove all'insù</i> di Luca Rastello	347
STEFANO PRADEL, Un tentativo di chiusura, un tentativo di apertura	357

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

BREVE/LUNGO. DECLINAZIONI LETTERARIE
DI DUE RADICALI COGNITIVI

Questo volume raccoglie una scelta degli interventi presentati durante il Convegno internazionale *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, tenutosi presso l'Università di Trento tra il 4 e il 6 novembre 2015 e promosso dal Seminario permanente di poesia diretto da Pietro Taravacci e Francesco Zambon. I curatori hanno poi deciso di aggiungere altri scritti, composti appositamente per la pubblicazione di questo volume, nel tentativo, se non di completare un quadro caratterizzato da numerose sfaccettature impossibili da esaurire nello spazio esiguo di una raccolta di saggi, almeno di arricchirlo, evidenziando altri e diversi aspetti del problema che le forme brevi pongono agli studiosi di storia e teoria letteraria. Gli interventi coprono svariate tradizioni letterarie (e segnatamente quelle russa, spagnola, americana, sudamericana, francese, italiana), mentre l'arco cronologico pur andando dal Rinascimento alla contemporaneità, con una predilezione evidente per gli ultimi due secoli: se Flavia Palma offre uno sguardo sulle novelle italiane del Rinascimento e da lì disegna un quadro per la comprensione della narrativa breve a quell'altezza storica – uno dei periodi più vitali per questa forma –, gli altri interventi prediligono affrontare il problema che le forme brevi pongono alla modernità. Questo probabilmente perché la forma breve ha acquisito una rilevanza tutta peculiare in epoca postromantica. Ma per comprendere appieno questa peculiarità bisogna osservare le fortune di questa modalità espressiva nel passato.

Nelle pagine seguenti vorrei proporre una rapida ricognizione del problema da un'ottica teorica e storica. Vorrei affrontare il tema del volume opponendo 'lungo' a 'breve'. Questa coppia è fondamentale per lo studio e la comprensione dei testi, direi anzi che è anteriore anche alle distinzioni tra generi discorsivi – poesia e prosa, ad esempio. Troviamo forme lunghe e brevi in tutti i domini testuali, e anzi dividere i testi in forme lunghe e brevi prima che in prose o poesie permette – vedremo che ciò era già stato fatto da diversi scrittori e critici – di associare oggetti testuali distanti, come la lirica moderna e la *short story*, con risultati molto interessanti. Perché considerare l'opposizione breve-lungo come anteriore ad altre opposizioni ben stabilite dalla critica? Innanzitutto – e qui sarà d'obbligo una piccola deviazione nel campo delle scienze biologiche – perché essa è intrinseca al nostro modo di percepire il mondo: breve/lungo, prima ancora di essere un determinante formale di ogni testo, è un'opposizione più basilare, che coinvolge il modo in cui si struttura la cognizione.

1. *Radicali cognitivi*

Gli studi letterari recenti si sono spesso dedicati all'intersezione tra competenze letterarie e neuroscienze.¹ Alcuni tra i critici, specie tra quelli angloamericani, sembrano eccessivamente entusiasti delle conquiste neuroscientifiche, finendo per avallare implicitamente un'impostazione riduzionistica che non è ancora pienamente confermata dai dati sperimentali e che

¹ Cfr. Calabrese 2009, il capitolo relativo di Ceserani 2010, Casadei 2011 e Calabrese 2016 per delle robuste introduzioni in lingua italiana; Stockwell 2002 per analogo lavoro in lingua inglese. Ballerio 2010 rende conto del panorama teorico sotteso a tali interazioni; tra i capisaldi delle varie declinazioni (dalla narratologia cognitiva alla poetica cognitiva, fino al rapporto tra letteratura ed evoluzione) si vedano Tsur 1977 e 1992; Turner 1996; Jahn 1997; Stockwell 2009; Austin 2010; Burke 2011.

dunque richiederebbe maggior prudenza.² Tuttavia l'eccessivo entusiasmo con cui sono state avviate tali linee di ricerca a cavallo di umanesimo e scienze biologiche, se pure può legittimamente far sospettare una di quelle infatuazioni interdisciplinari con cui la critica e la teoria letteraria da un quarto di secolo cercano di rintuzzare i fantasmi della propria incipiente inutilità, non può farci buttar via il bambino con l'acqua sporca.³ Il rapporto tra forme lunghe e brevi ne è un ottimo esempio.

È assodato, ormai, che le funzioni psichiche più complesse sono legate al funzionamento di determinate reti neurali: le unità neuronali sono organizzate in moduli, dotati di ricca connettività interna, a loro volta connessi ad altri moduli più distanti.⁴ Queste connessioni a lungo raggio compongono diverse reti neurali, identificate negli umani tramite risonanza magnetica funzionale, una tecnica non invasiva che consente di rilevare il livello di attivazione delle diverse aree cerebrali durante compiti specifici. Delle molte reti finora identificate sono interessanti per questo discorso il *default mode network* e il *frontoparietal*

² Tra i sospettosi si può annoverare Kelleter 2007, sebbene leggermente apocalittico, ma diversi motivi spingono per una valutazione prudente di un'area di studio tutt'ora molto attiva e lontana da certezze. Per dirne una, ancora non si ha una mappa completa e affidabile del connettoma, cioè delle connessioni cerebrali formate dai neuroni. Per dirne un'altra, visti i numeri in ballo – ci sono approssimativamente cento miliardi di neuroni che formano un numero di sinapsi stimato tra i cento milioni di miliardi e il miliardo di miliardi – e una certa varianza, intrinseca in un sistema tanto complesso, sono possibili variazioni anche significative nel funzionamento cerebrale degli individui (la neuropsichiatria sta introducendo infatti sempre più spesso il concetto di *spettro* per indicare questa varianza nel funzionamento psichico); questo implica una marcata *complessità* del fenomeno: il che potrebbe anche condurre a una visione probabilistica più vicina ai sistemi caotici di quanto i fieri sostenitori dell'univocità tra struttura biologica e comportamento non vorrebbero, il che a sua volta farebbe rientrare in gioco una struttura ulteriore – se non si vuole chiamarla psiche tanto peggio – la quale non può essere definita esclusivamente dai suoi singoli costituenti.

³ Un esempio interessante è quello di Calabrese 2013, sull'intersezione tra retorica e neuroscienze, che può anche essere un eccellente sfondo di quanto esposto qui di seguito.

⁴ Per un'introduzione cfr. Park e Friston 2013.

control network. Il primo, che rispetto agli altri possiede connessioni strutturali più dirette,⁵ comprende la corteccia mediale prefrontale, la corteccia cingolata posteriore, i giri frontali superiore e inferiore, i lobi temporali mediali e laterali e l'area posteriore del lobulo parietale inferiore,⁶ ed è coinvolto nelle attività di pensiero spontaneo – *self-generated thought*, ossia non vincolato agli accadimenti esterni –, regolando la cognizione rivolta all'interno⁷ comprese l'immaginazione e la creatività.⁸

Il *network* di controllo frontoparietale (che coinciderebbe con il *network* di controllo esecutivo, quello cioè che regola le funzioni esecutive),⁹ invece, comprende la corteccia prefrontale laterale, il precuneo, la porzione anteriore del lobulo parietale inferiore e l'insula anteriore¹⁰ e pare intervenga per regolare il funzionamento del *default mode network* e del *network* d'attenzione dorsale.¹¹ Inoltre esso si attiva quando è necessario integrare informazioni complesse per lunghi lassi di tempo,¹² o più in generale quando c'è un'augmentata richiesta di attenzione per processare elementi in conflitto.¹³

Nonostante i primi studi abbiano rilevato che compiti più complessi sono associati con una minore attività del *default mode network*,¹⁴ più di recente si è capito che quest'ultimo ha un'attività importante in certi compiti cognitivi finalizzati (*goal-oriented*), tra cui l'immaginazione del futuro e la costruzione di scene mentali, insomma nell'integrazione di informazioni relative a episodi differenti che richiedono al soggetto un'attenzione

⁵ Horn 2014.

⁶ Buckner *et al.* 2008.

⁷ Corbetta *et al.* 2002, Fox *et al.* 2005; Andrews-Hanna 2012.

⁸ Andrews-Hanna *et al.* 2014; Raichle 2015.

⁹ Per questo legame cfr. Spreng *et al.* 2013.

¹⁰ Vincent *et al.* 2008; Spreng *et al.* 2010; Niendam *et al.* 2012.

¹¹ Spreng *et al.* 2010; Spreng e Schacter 2011; Spreng *et al.* 2013.

¹² Velanova *et al.* 2003; Yarkoni *et al.* 2005; Dosenbach *et al.* 2006.

¹³ Koechlin *et al.* 1999; Kroger *et al.* 2002; Crone *et al.* 2006.

¹⁴ Lawrence *et al.* 2003; McKiernan *et al.* 2003.

sostenuta, ma non relativa alle percezioni immediate.¹⁵ In particolare uno studio recente ha mostrato la rilevanza del *default mode network* per la formazione di una trama (*plot formation*):¹⁶ Tylén e colleghi hanno sottoposto ai soggetti delle storie divise in episodi (la continuità tra gli episodi le rendeva «storie coerenti»); tra un episodio e l'altro veniva sottoposta una storia diversa, priva di collegamento con la storia principale (la «storia incoerente»). I soggetti dovevano poi rispondere a delle domande relative ad elementi relativi al *plot* e ad elementi incidentali o irrilevanti per il *plot* delle storie coerenti e incoerenti. I risultati hanno dimostrato che nei testi «incoerenti» (cioè frammentari o interrotti, in cui non c'è un *plot* sviluppato) è maggiore l'attenzione e la memoria per i contenuti incidentali e descrittivi; nei testi «coerenti» invece si memorizzano principalmente gli elementi rilevanti per la trama. Episodi il cui contenuto non consente la, o resiste alla, integrazione a lungo termine (come ad esempio l'integrazione in una trama coerente) fanno sì che l'attenzione diventi meno selettiva e si tenda a ricordare di più fatti o episodi incidentali e inessenziali. Non a caso – e qui si spiegano forse anche i risultati degli esperimenti più datati – «le aree entro il *default mode network* mostrano una deattivazione parametrica [il termine qui sta grosso modo per “inversamente proporzionale”] man mano che aumenta la complessità relazionale» del compito:¹⁷ l'integrazione compiuta dal *default mode network* funziona sì per i compiti sostenuti per più tempo, ma solo per quelli che richiedono una certa semplicità associativa, come la ricostruzione di una storia dotata di trama lineare, coerente.

Un altro studio, che ha rilevato il ruolo di regioni subcorticali nella risposta a situazioni imprevedibili, nelle quali le attese del soggetto risultano violate, ha segnalato tra le strutture attivate in

¹⁵ Smallwood 2013; Smallwood *et al.* 2013; Hassabis, Maguire 2007; Schacter, Addis 2007; Spreng *et al.* 2009.

¹⁶ Tylén *et al.* 2015.

¹⁷ Hearne 2015.

queste circostanze anche parti connesse al *network* di controllo frontoparietale:¹⁸ insomma in caso d'incertezza è quest'ultimo ad attivarsi, indicando che c'è una modulazione dell'attività neurale e della connettività cerebrale tra *network* di controllo e *default mode*, in una sorta di segregazione funzionale tra i due (almeno per il compito del *plot formation*: per il resto altri riscontri suggeriscono che possa esserci una cooperazione, o almeno che non ci sia un vero e proprio antagonismo).¹⁹ Questa segregazione funzionale è piuttosto interessante, perché conferma che testi strutturalmente diversi richiedono attività mentali molto diverse. L'esperimento di Tylén e colleghi mette a confronto una serie di episodi collegati con un insieme di altri episodi slegati, il che dal punto di vista della fruizione (sostenere l'attenzione per lunghi lassi di tempo, oppure concentrarsi per periodi relativamente brevi) corrisponde a confrontare un testo lungo con un testo breve. Quindi in caso di testi brevi, o – aggiungerei – di testi lunghi ma composti di elementi slegati e incoerenti (almeno a un livello superficiale, come quello della trama), si attiva un sistema cerebrale distinto da quello in azione quando il soggetto si trova davanti a testi lunghi, coerenti e lineari. Insomma come la letteratura ha i suoi «radicali di presentazione» che organizzano il discorso,²⁰ breve/lungo sono *radicali cognitivi*, per così dire, che organizzano la nostra comprensione del mondo.

2. Declinazioni letterarie

Le conoscenze neurofisiologiche non possono essere prese a scatola chiusa e applicate meccanicamente al sistema letterario. Anche nel caso del rapporto tra letteratura e scienza bisognerebbe ricordare l'intuizione che Fredric Jameson ha ripreso dagli studi di Althusser e Balibar,²¹ per cui la (sovra)struttura lettera-

¹⁸ Mestres-Missé 2017.

¹⁹ Cfr. Hearne 2015.

²⁰ Frye 1957, 328.

²¹ Cfr. Jameson 1981.

ria gode di una *semiautonomia* rispetto alla struttura economica. Rispetto tanto all'economia quanto alle neuroscienze, il letterario è un *campo* culturale governato da dinamiche sue proprie²² che solo parzialmente rispondono ai condizionamenti (economici o fisici: non importa) esterni al campo. Non solo perché i fatti letterari allo stato brado, così come li troviamo nella storia e nella società, sono affatto diversi – e molto più complessi – di quelli utilizzabili in esperimenti scientifici (ad esempio le storie coerenti selezionate da Tylén erano storie particolarmente avvincenti: delitti violenti ripresi dalla rubrica di un *tabloid* «conditi con sesso, droga e rock'n'roll», secondo le parole degli autori stessi), ma anche perché il vecchio ma sempre utile concetto di «letterario» è intrinsecamente più complesso della somma delle sue parti (una trama, uno stile, una poetica ecc.).

Del resto se la sperimentazione scientifica si basa sulla massima purificazione dell'oggetto, così da eliminare il più possibile i fattori confondenti, il letterario forse è *composto* proprio di fattori confondenti – l'ambiguità, o l'incertezza, essendo uno dei suoi fondamenti.²³ I radicali cognitivi una volta traslati nel campo letterario diventano parte di *forme simboliche* specifiche di diverse altezze storiche che entrano a far parte di un determinato sistema letterario. Da questo punto di vista la letteratura prende e rielabora – adatta, o meglio forse *declina* – un radicale cognitivo esattamente come fa con le convenzioni letterarie del passato, o con le precomprensioni che ogni società ed epoca porta con sé. Si può operare allora – senza revocare la validità di altri approcci, ovviamente – un discrimine, indipendentemente dai radicali di presentazione che organizzano il materiale, sulla base della coppia breve/lungo, organizzando le forme concrete sulla base di questa opposizione. Una mossa non così sorprendente: anche con il solo buon senso è logico distinguere tra le opere che possono essere fruite in un'unica seduta, come la maggior parte delle liriche moderne o un racconto, da quelle che

²² Cfr. Bourdieu 1992.

²³ Cfr. Empson 1956, Serpell 2014.

richiedono più sedute – come «il tempo lungo del romanzo» –,²⁴ una distinzione già evidenziata da Paul Zumthor, per il quale la *brevitas* è legata a un modello formale che prevede una corrispondenza con il tempo del testo.²⁵

Dal punto di vista della ricezione, stanti le conoscenze neurofisiologiche sopra riassunte, è un collegamento ovvio, ma gli autori stessi la vedevano in modo analogo da molto prima che esistessero le risonanze magnetiche: già E.A. Poe nella *Filosofia della composizione* (1842) sottolinea la necessità di poter fruire l'opera poetica in un'unica seduta e osserva che la stessa regola è valida per le *short stories*. L'associazione poesia-racconto (dove "poesia" vale primariamente come sinonimo della forma centrale della poesia moderna: la lirica)²⁶ è suggerita anche da Alberto Moravia che nel suo saggio, nato come prefazione all'antologia *Racconti italiani* uscita per Lerici, sosteneva che «il racconto si avvicina alla lirica»²⁷ anche grazie alla sua struttura «disossata»²⁸ che rende la forma-racconto «più pura, più lirica, più assoluta di quella del romanzo».²⁹ Ciò che è interessante non è la distinzione tra racconto e romanzo, assai diffusa nelle riflessioni su questi generi, ma l'associazione tra racconto e lirica. Moravia e Poe sono autori di racconti molto efficaci, e tra coloro che si dedicano a quest'arte posizioni simili sono diffuse. Si pensi a Raymond Carver, per il quale tra le sue storie (appunto, quasi sempre brevi o brevissime) e le sue poesie non correva grande differenza.³⁰ Un autore notoriamente allergico al

²⁴ Zublena 2018

²⁵ Zumthor 1982, 4.

²⁶ Cfr. Mazzoni 2005.

²⁷ Moravia 1957, 277.

²⁸ «la principale differenza e fondamentale, tra il racconto e il romanzo, è quella dell'impianto o struttura della narrazione [...] Il romanzo insomma ha un'ossatura che lo sostiene dalla testa ai piedi; il racconto invece per così dire, è disossato», *ivi*, 275.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ In un'intervista del 1984 con con Larry McCaffrey e Sinda Gregory dichiarò: «To me, the process of writing a story or a poem has never seemed very different» (Gentry, Stull 1990, 106; analoghe dichiarazioni rilasciate

romanzo come Calvino ci ricorda che il valore della «rapidità», dell'economia espressiva, consente di ottenere il «massimo d'efficacia narrativa e di suggestione poetica».³¹ Poco oltre durante la sua lezione americana aggiunge:

Sono convinto che scrivere prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile [...]. Certo la lunghezza o la brevità del testo sono criteri esteriori, ma io parlo d'una particolare densità che, anche se può essere raggiunta pure in narrazioni di largo respiro, ha comunque la sua misura nella singola pagina. In questa predilezione per le forme brevi non faccio che seguire la vera vocazione della letteratura italiana, povera di romanzieri ma sempre ricca di poeti, i quali anche quando scrivono in prosa danno il meglio di sé in testi in cui il massimo di invenzione e di pensiero è contenuto in poche pagine.³²

Analoga la convinzione di Julio Cortázar, che è tornato sull'argomento in più occasioni: in *Del racconto breve e dintorni* associa racconto, poesia e jazz,³³ mentre altrove aveva parlato del racconto come di un «genere di così difficile definizione, [...] in ultima istanza così segreto e ripiegato su sé stesso, lumaca [per la struttura a spirale del guscio] del linguaggio, *fratello misterioso della poesia* in un'altra dimensione del tempo letterario».³⁴ Cortázar associa il racconto anche alla fotografia anzitutto per la comune struttura temporale – tendente all'istantaneo – opponendovi rispettivamente il romanzo e il cinema come arti lunghe: il racconto elimina i riempitivi e le fasi di transizione tipici del romanzo, ed è governato da una maggiore intensità o

durante altre interviste sono alle pp. 9, 174); ancora, l'autore americano ricorda che alcune storie di *What We Talk About When We Talk About Love* nascono in forma di poesie (ivi, 223).

³¹ Calvino 1988, 37.

³² Ivi, 47-48.

³³ In Cortázar 1969, 44-54.

³⁴ «[...] ese género de tan difícil definición, tan huidizo en sus múltiples y antagónicos aspectos, y en última instancia tan secreto i replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario» (Cortázar 1962, 150), c.vo mio.

tensione,³⁵ da una forma «serrata» e da una serie di «intensificazioni»:³⁶ questa «condensazione dello spazio e del tempo»³⁷ è però anche tipica della lirica, che addirittura può agevolmente fare a meno di una dimensione temporale (l'io lirico spesso occupa tutta la scena, facendo del tempo, che governa invece il racconto non potendosi dare storia senza un pur minimo sviluppo temporale, una variabile dipendente).

Volgendo l'occhio alla critica, quando Lukács nella *Teoria del romanzo* discute delle «forme epiche minori», vede nella novella un'epica soggettiva, che recupera lo spirito epico distaccando un dettaglio dall'insieme: «scelta e delimitazione [dell'oggetto del racconto] recano nell'opera stessa il marchio che attesta la loro origine dalla volontà e dal sapere del soggetto – e la natura di queste forme è più o meno lirica».³⁸ Ora si ricordi che alcune strutture che fanno parte del *network* di controllo frontoparietale si attivano nel caso di associazioni insolite di parole, come le metafore nuove.³⁹ Racconto e lirica sono le due principali modalità letterarie brevi della modernità,⁴⁰ egualmente opposte alle forme lunghe (nella modernità: soprattutto, direi, il romanzo, almeno fino all'avvento di nuovi *media* che hanno prodotto forme comunque ispirate alla struttura romanzesca, come il cinema prima e le *fiction* televisive poi);⁴¹ tale partizio-

³⁵ Ivi, 152.

³⁶ Cortázar 1969, 53

³⁷ Pérez-Abadín Barro 2010, 4

³⁸ Lukács 1916, 43. Cfr. *ibidem*: «Figura e limite sono imposti dall'atto formatore del soggetto: questa sovranità, che si esercita attraverso il pieno controllo sulla creazione dell'oggetto, è la lirica peculiare alle forme epiche prive di totalità».

³⁹ Marshal *et al.* 2009.

⁴⁰ Il racconto, a differenza della lirica, ha avuto una popolarità molto variabile nella critica: cfr. Lohafer 1982 e Pellizzi 2005 per delle ricognizioni sull'argomento.

⁴¹ Sul rapporto tra romanzo e *fiction* televisive rimando a Rossini 2016, al quadro semiologico disegnato da Tagliani 2016 e per ultimo alle brevi osservazioni in Tirinanzi De Medici 2017, 64-65.

ne non sorprende dato che l'opposizione breve-lungo ha governato da sempre la letteratura occidentale.

3. *Due idee di forma breve*

Da un lato l'intera retorica classica si muove tra i due poli estremi dell'*amplificatio* e dell'*abbreviatio*,⁴² rispettivamente – com'è ovvio – espressioni di incremento e riduzione della quantità d'informazione⁴³ veicolata dal discorso. Lungo-breve diventa allora un'opzione relativa al *modo* con cui trattare l'argomento. D'altra parte una predilezione per la forma breve è riscontrabile da più parti: dal motto *non multa, sed multum* all'importanza, fondamentale per i retori, di saper condensare in un discorso breve e tuttavia memorabile i propri argomenti, la sintesi diventa più di un modo per accalappiare l'uditorio, un valore in sé. Una convinzione, questa, codificata tanto nella *Rhetorica ad Herennium* quanto nel ciceroniano *De inventione*: la *narratio* infatti secondo l'anonimo estensore dell'*Ad Herennium* possiede tre virtù – brevità, chiarezza, verosimiglianza –⁴⁴ che possono essere presenti in vario grado nei testi. L'opposizione breve/lungo è unita a una riflessione sul grado aletico del testo – verosimiglianza o verità del narrato – per comporre un sistema che vede le *fabulae* «neque verae, neque verisimiles»,⁴⁵ le *historiae* (che parlano delle *res gestae*, cioè di fatti realmente accaduti),⁴⁶ la *narratio probabilis* (*res fictae*, verisimili). Le prime sono di competenza della *narratio brevis*, le seconde della *narratio aperta*, le terze dell'*argumentum*.⁴⁷ In tal senso la divisione dei generi narrativi crea un sistema letterario con caratteristiche sue proprie:

⁴² Cfr. Ravazzoli 1991.

⁴³ Ravazzoli 1981, 157.

⁴⁴ *Rhetorica ad Herennium*, I, 9, 14.

⁴⁵ Ivi, I, 8, 13.

⁴⁶ Va comunque considerato che il concetto di «fatto realmente accaduto» era, in epoca antica, differente dal nostro: cfr. Lake 2009.

⁴⁷ Cfr. Picone 1985.

La *narratio brevis* si oppone alla *narratio aperta* per il suo essere ‘chiusa’, cioè sintetica e non analitica, nel senso che mira all’estrema concisione, all’ideale della *percursorio* o alla semplice allusione; ha quindi una sua autosufficienza interna, per cui la sua comprensione è immediata, presentificata, non dilazionata nel tempo. E si diversifica anche rispetto alla *narratio probabilis*, sia perché raramente è verosimile, sia perché il suo scopo non è tanto o soltanto il *movere*, ma anche o soprattutto il *delectare*; alla finalità moralistica essa tende a sostituire una finalità che è piuttosto orientata verso il divertimento e il piacere artistico.⁴⁸

Nel Medioevo la coppia breve/lungo continua a determinare buona parte del sistema letterario romanzo, ma ora viene associata, oltre che ai caratteri di verisimiglianza (e si osserva un’estensione della natura autosufficiente, non vidimata da una morale, «fino al limite in cui il *sensus* si risolve nella spiegazione etimologica del nome del protagonista, o si condensa nell’*inventio* divertita delle *dramatis personae*»)⁴⁹ anche a particolari modalità cronotopiche, inerenti cioè il *rapporto* tra oggetto della narrazione e pubblico: l’insieme di forme brevi come quelle agiografiche (*passio*, *vita*, *miraculum...*), l’*exemplum*, il *lai*, il *fabliau*, o *novas vidas razos* occitane, ecc., «seduce non perché fa rivivere un’epoca distante, ma perché offre un riflesso significativo, caricaturale o idealizzato, del mondo contemporaneo».⁵⁰ Le forme brevi descrivono il mondo in cui si muovono sia i loro fruitori sia i loro produttori, a differenza dei *romans* o delle *chansons de geste* che si concentrano sui grandi eventi del passato.⁵¹

È alla fine del Medioevo che nascono le due forme brevi destinate a dominare i secoli seguenti: da un lato la novella, dall’altro la lirica assumono particolare rilevanza. Le novelle peral-

⁴⁸ Ivi, 8.

⁴⁹ Picone 1994, 195.

⁵⁰ Zink 1982, 29, trad. mia.

⁵¹ Questo aspetto priva i fatti tramandati dalle forme brevi del prestigio e della significatività delle forme lunghe: da questo punto di vista si spiega la loro marginalità e dunque la scarsa presenza in certi *corpora* come ad esempio quello occitano (cfr. Picone 1994, 231).

tro amplificano la contiguità spaziotemporale tra pubblico e contenuto già rilevata per le forme brevi medioevali, aggiustando inoltre quest'ultimo su tematiche e situazioni abituali per il primo. A sua volta la lirica riprende stimoli classici e mozarabici (le *kharagat*) e inizia quel processo di strutturazione che raggiungerà un modello compatto e produttivo nel *Canzoniere*. Tra il Quattrocento e la fine del Cinquecento i due generi si stabilizzano e sono o verranno presto codificati in modo esplicito o implicito; nello stesso tempo si sviluppano dai modelli forme intermedie: le novelle prendono forma via via più coesa fino a generare i precursori del romanzo, che inizia a svilupparsi quando la struttura del racconto con cornice si orienta attorno a un protagonista unitario.⁵² Da questo punto di vista la lirica e la novella esperiscono due dimensioni dell'individuo, quella pubblica e quella interiore. A quest'altezza storica rappresentano, o mirano a rappresentare, nella singolarità la totalità: l'esperienza individuale supera i confini dell'individuo, ora rappresentando situazioni quotidiane comuni ai lettori (la novella) e spesso chiudendola con un ammaestramento o la spiegazione di un motto o un detto,⁵³ fatti che rafforzano la valenza collettiva del narrato, ora insistendo su un'interiorità che è al fondo collettiva, condivisa, come nell'autobiografismo trascendentale tipico della lirica preromantica.⁵⁴

Anche la modernità condivide il fascino per la *brevitas*, ma i termini della fascinazione mutano leggermente rispetto ai periodi precedenti. In epoca classica, lo si è visto, a essere giudicata interessante è la capacità di questa forma d'essere concisa, di poter esprimere un concetto in modo chiaro e rapido (probabilmente anche per il grosso influsso che il discorso orale aveva, e ha mantenuto per secoli, finché la stampa non ha moltiplicato

⁵² Šklovskij 1917, 91-99.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ «Autobiografismo trascendentale» è un'espressione coniata da Contini 1951, 178, per indicare la natura allegorica, collettiva, dell'esperienza biografica racchiusa nel *Canzoniere*, e ripresa da Mazzoni 2005.

all'infinito lo scritto): è un valore che oggi sopravvive principalmente nella discussione scientifica, dove il concetto di eleganza distingue proprio i discorsi goffi e inutilmente lunghi da quelli che riescono ad arrivare al cuore delle cose in pochi, essenziali passaggi. Nel periodo successivo, quello che gli storici indicano come età moderna, la forma breve diventa il metodo prediletto per mostrare il fondo comune alle vite individuali, interiori o esteriori (e si potrebbe leggere l'interesse per questa modalità sullo sfondo della pulsione sistematizzante che caratterizza il pensiero coevo, dalla trattatistica umanistico-rinascimentale fino ai *philosophes*: l'individualità è riconosciuta, ma essa è trascesa da un sistema di senso che impila le singolarità e ne fa una struttura ulteriore, come in un mosaico). In ambito umanistico e in specie letterario, invece, sulla forma breve si è progressivamente imposto un ideale espressivo di derivazione romantica che estende il valore dell'icità, della significatività della breve sequenza, riconoscendone l'importanza su un piano direi metafisico – non a caso la tensione verso l'infinito propria del Romanticismo ha trovato nel frammento la sua forma ideale, il «prototipo teoretico dei generi del Romanticismo».⁵⁵

Nella modernità letteraria breve/lungo diventa una distinzione che investe quelli che stavano diventando problemi epistemologici fondamentali. Le forme brevi moderne si reggono su una logica attimale, che vede condensarsi in pochi momenti la significatività della vita, per cui questi ultimi sono oggetto di un sovraccarico di senso. Esse si basano su una rappresentazione *intensiva* del mondo – quello interiore, come nella lirica, o quello esteriore, come nelle *short stories* –⁵⁶ che è al fondo epifanica, perché convinta che esistano momenti, pensieri o azioni ca-

⁵⁵ Janowitz 1998, 447.

⁵⁶ Incidentalmente faccio notare che il *novel* moderno tende a un principio intensivo (Tirinanzi De Medici 2017), almeno nelle sue forme più pure (non mediate, come nel romanzo ottocentesco, da strutture del *romance* o teatrali; per questi aspetti cfr. Mazzoni 2011).

pacì di racchiudere il senso di un'epoca o di un carattere in un singolo episodio o gesto (e la stessa idea, in fondo, è alla base della logica melodrammatica che filtra nel romanzo ottocentesco).⁵⁷ Non ogni singolarità può valere come *exemplum* dell'universale, ma solo alcune – e anche queste, solo in determinati momenti. Lukács collega, come i romantici, questa forma di *brevitas* alla soggettività, ma vi vede anche un'evoluzione radicale rispetto al passato: se l'epica antica esprimeva una totalità e perciò stesso poteva fare a meno del soggetto (il quale è un puro tramite tra le «concrezioni» della vita e la loro trasposizione), l'atto di selezionare è eminentemente soggettivo, e l'individualità assume una nuova rilevanza.

In questo senso le «forme epiche minori», dove «minori» ha anche un significato quantitativo (il filosofo ungherese sta pensando alla novella), sono l'espressione della «singolarità e problematicità della vita»⁵⁸ proprio perché nessun ordine oggettivo ne determina la rilevanza (perciò parla di «concetto di tipo empirico-metafisico», una forma mista contemporaneamente trascendente e immanente). Va anche rilevato che la forma classica di *brevitas* non scompare dall'orizzonte dei contemporanei. Mentre stanno prendendo forma le poetiche moderniste basate sul frammento e l'epifania, l'aforisma diventa un genere diffuso, spesso con intenti di ribaltamento comico (da Oscar Wilde ad Ambrose Bierce a George Bernard Shaw) che sottolinea il gusto classico per la capacità del locutore di rivelare in una frase una verità complessa.⁵⁹ Al di là della presenza di situazioni intermedie, c'è un criterio di fondo che permette di distinguere i due tipi di *brevitas*, omologo alla differenza tra difficoltà e oscurità che Fortini ha proposto per la poesia: la *brevitas* classi-

⁵⁷ Cfr. Brooks 1976.

⁵⁸ Lukács 1916, 44.

⁵⁹ Da questo punto di vista le definizioni del *Dizionario del diavolo* di Bierce restano in gran parte insuperate: «FUTURO, n. Quel periodo di tempo in cui prosperano i nostri affari, i nostri sono veri amici e la felicità ci è assicurata»; «IMPUNITÀ, n., Ricchezza»; «PACE, n., nelle relazioni internazionali, un lasso di tempo di inganni tra due due momenti di combattimento»

ca consente al lettore di completare i nessi logici mancanti⁶⁰ mentre questi sono irriducibili nella sua forma moderna, o modernista.

La forma lunga, invece, tendenzialmente si appoggia a una descrizione *estensiva*, capace di racchiudere quella «totalità» vagheggiata da Lukács, di rappresentare porzioni le più ampie del mondo. È il caso del romanzo, almeno fino alla svolta tardottocentesca iniziata con Flaubert. L'idea del romanzo come epopea borghese implica, in questo senso, la capacità di inglobare nell'opera i sistemi sovraperpersonali che regolano le nostre vite: nel passaggio da Otto a Novecento questa idea tende a indebolirsi. Anche forme discorsive del concetto spesso assumono questo carattere: nella trattatistica rinascimentale è implicita la capacità di esaurire un argomento, proprio come nelle grandi sintesi filosofiche idealistiche. La forma lunga estensiva implica l'idea che il mondo sia intelligibile razionalmente. Qui sta il grande romanzo della prima modernità, quello sette-ottocentesco con la sua pulsione parapositivistica all'affresco, allo «studio»: da Balzac a Zola (ma si ricordi anche Defoe); Flaubert è in una posizione intermedia perché se in *Madame Bovary* oppone al mondo caotico di Emma la conoscenza (ironica) del narratore, quest'ironia finisce per divorare tutto (il *Dizionario dei luoghi comuni*), mentre si fa strada l'idea protomodernista di raccontare la vita individuale 'dall'interno', cioè perdendosi nella prospettiva soggettiva (*L'educazione sentimentale*), ed entrambi questi esiti negano la possibilità di una conoscenza estensiva, razionale e al primo grado, dell'universo.

Il romanzo ottocentesco inizia a trasformarsi durante l'ultimo quarto del secolo; la stagione del Modernismo ne segna una rinascita, ma in una forma alquanto mutata. In un'ottica di lunga durata è una tappa ulteriore nella vocazione propria delle forme

⁶⁰ Così nell'esempio citato sopra, l'area semantica cui pertiene la voce «Impunità», in origine distinta da quella del suo significato "ricchezza", viene ad essa collegata da Bierce: la ricchezza deriva da un crimine rimasto impunito.

narrative a raccontare l'individualità,⁶¹ ma proprio questo rende esplicito un carattere della nuova epoca che fino ad allora era rimasto nascosto: i romanzi modernisti possono mettere in scena le singolarità con una forza impensata ai loro omologhi di cento o duecento anni prima perché l'etere concettuale inizia a sospettare di qualsiasi descrizione estensiva. In questo frangente il romanzo sembra realizzare l'aspirazione che era propria del *novel*: tanto il modo epico quanto il modo del *romance*, che in forme diverse puntavano alla *significatività del narrato tramite l'estensività della narrazione*, perdono l'influenza che avevano avuto per lungo tempo sulla forma-romanzo e così può emergere con chiarezza la natura intensiva del modo narrativo del *novel*. Descrivere un mondo come totalità non ha più senso, semmai è possibile ancora individuare una valenza universale o generale della singolarità. Solo in questo senso si può leggere, come fa Celati, il *novel* come correlativo del pensiero illuminista: esso prima che «ordinare» il mondo, lo *seleziona* – qui la similitudine con «il grande sogno d'internamento della follia» assume contorni molto espliciti.⁶²

L'intensività regge molte altre costruzioni intellettuali postromantiche. Una è la critica letteraria. Nella sua accezione moderna, essa si costituisce tramite la discussione di singoli casi che divengono simbolici di una disposizione mentale, spesso storicizzata. La versione della critica stilistica implementata da Auerbach è in questo esemplare: partendo da un lacerto testuale egli svela la precomprensione del mondo che ne è alla base. Lo stesso si può dire per gli studi «archeologici» focaultiani, e del loro modello, Nietzsche. Oggi quasi tutte le forme del sapere umanistico rispondono a una logica simile, basata su quello che

⁶¹ Cfr. Mazzoni 2011.

⁶² Cfr. Celati 1975, 38ss. Per Celati il *novel* è espressione di pulsioni standardizzanti e disciplinanti, sotto forma di «razionalizzazioni tramandate», è «un sogno d'ordine globale, che certamente va messo assieme al grande internamento sei-settecentesco della pazzia: il sogno di circoscrivere tutta l'estraneità [...], metterla in documenti e riportarla per così dire in famiglia» (p. 43).

Carlo Ginzburg chiama paradigma indiziario, quella forma procedurale di conoscenza capace di svelare dal singolo dettaglio la complessità e il senso del tutto.⁶³ Che anche un sistema basato sul concetto tenda a vedere nella singolarità una significatività che la trascende è indice di una trasformazione più ampia.

Grosso modo nell'ultimo quarto dell'Ottocento l'idea stessa che ci sia un argomento esauribile, cioè che possa essere riportato *interamente* sulla pagina (la precondizione per qualsiasi descrizione estensiva), perde fascino tra i pensatori. Oggi regge ancora nella manualistica, cioè nelle fonti terziarie che hanno il compito di divulgare le competenze specifiche di una disciplina, ma anche qui tende via via ad annacquarsi: per una ragione che indubbiamente riguarda anche la diversa suddivisione del carico didattico, i manuali di letteratura sono diventati sempre più scarni; ma che il problema sia più generale è confermato da una rapida incursione nella manualistica scientifica, ad esempio medica, dove ai trattati in più volumi si sostituiscono sempre più spesso opere più brevi, meno approfondite.⁶⁴ La conoscenza specialistica è divenuta troppo vasta per essere contenuta in un unico volume, e si dà per scontato che non sia possibile acquisirla tutta. Meglio concentrarsi su alcuni aspetti particolarmente rilevanti, e lasciare il resto agli specialisti. La specializzazione è la forma principe di divisione del lavoro intellettuale, lo sbarco

⁶³ Cfr. Ginzburg 1979.

⁶⁴ Qui si può supporre, per le discipline cliniche, la rapida obsolescenza delle competenze dovuta a scoperte sempre nuove. Ma il problema arriva anche alle discipline di base, in cui i progressi non sono necessariamente così marcati: si veda il testo di riferimento per l'anatomia in area anglosassone, *Gray's Anatomy*: dopo l'edizione più lunga, quella del 1995, si è proceduto a una notevole riduzione delle informazioni fornite, mentre in Europa l'opera in sette volumi originariamente curata da Jacob Testut e Léo Latarjet adottata ancora negli anni Settanta nelle facoltà di Medicina non è più nemmeno in commercio. Le scoperte in campo anatomico (eccettuata, in parte l'area della neuroanatomia, ma anche qui gli sviluppi sono più nell'anatomia funzionale che in quella descrittiva, oggetto dei corsi universitari) sono ormai residuali, ma anche qui c'è un medesimo principio di restringimento.

nel regno del concetto dell'idea che non è possibile una sintesi nemmeno in questo campo.

Da questo punto di vista la letteratura del Novecento, come spesso la letteratura *tout court*, precorre i tempi e agisce in modo simile, prediligendo una rappresentazione che evidenzia la disgregazione dell'individuo, dei nessi che lo legano agli altri. Se le strategie avanguardistiche portano questo principio al suo massimo, il Modernismo si pone in modo più ambiguo; entrambe le correnti però mostrano ancora fiducia in qualcosa che riesca a trascendere la singolarità: la forma, l'arte, il dominio estetico come terreno su cui è ancora possibile assemblare i frammenti, ancorché utilizzati per costruire eliotiane rovine. In particolare nella letteratura modernista è ravvisabile una ricomposizione dialettica dei due poli – l'unità arcaica e la dispersività contemporanea – che si perderà nell'epoca successiva. Da questo punto di vista il gesto intellettuale della nostra epoca estremizza quello attuato dai pensatori di fine Ottocento perché all'incredulità per le rappresentazioni estensive si somma la sfiducia verso la trascendenza, verso le strutture di mediazione che rendono possibile determinare la significatività di un'esistenza individuale. Per illustrare questo passaggio vale la pena di osservare ciò che i francesi chiamano «l'estremo contemporaneo»: è una fase in cui le forme brevi sembrano godere di una salute eccellente.

4. Nuove forme brevi, dal blog al meme

L'evoluzione tecnologica dei *media* ha portato una messe di nuove forme brevi:⁶⁵ scritte, visuali o miste. Al primo insieme si ascrivono i *blog*, che per natura suppongono una fruizione rapida, e perciò hanno testi abbastanza corti, cui si accompagnano alcune modifiche stilistiche improntate alla semplificazione che

⁶⁵ Si tralasciano dalla trattazione che segue e-mail e sistemi di messaggistica come SMS, Snapchat o WhatsApp perché essi mimano, più che il testo scritto unidirezionale come quello letterario, la conversazione.

sono dovute a parere di chi scrive non solo al pubblico più vasto, e dunque mediamente meno istruito, rispetto alla produzione cartacea ad esempio su rivista ‘scientifica’ o letteraria, ma ai *presupposti* della comunicazione via internet: fruizione rapida di una massa di contenuti molto ampia che per la sua stessa dimensione quantitativa (imponente) prevede una riduzione del tempo lungo richiesto per il ragionamento; perciò è necessario scorciare quest’ultimo, il che apre ovviamente anche al rischio di ipersemplicificazione, d’annacquamento di sfumature essenziali. Oggi capita di leggere nei commenti a un brano giornalistico d’inchiesta che un tempo stimato di lettura (una funzione che, significativamente, gli articoli online dei *blog* utilizzano sempre più di frequente, e inserita di default in molti programmi per *blogger*) di venti minuti è considerato troppo lungo dall’utente medio, anche quello con istruzione medio-alta (università).

Una seconda modalità, decisamente più estrema, di comunicazione breve è ovviamente la piattaforma Twitter: con un limite di lunghezza dei messaggi molto stringente (140 caratteri, recentemente aumentati a 280): qui a comunicazioni di servizio (strilli pubblicitari, lanci di agenzia, *breaking news*) e forme d’informazione collaborativa (ad esempio durante le emergenze, quando chi è presente sulla scena del disastro comunica via twitter informazioni utili o aggiornamenti della situazione) si accompagnano utilizzi più spregiudicati, che vanno dalla satira e/o da versioni moderne delle pasquinate, fino a composizioni poetiche che rientrano nell’ambito della «micropoesia» da cui emergono inedite figure di poeti «social» dotati di ampio seguito, come Brian Bilston.⁶⁶ Ancora, il romanziere Rick Moody ha pubblicato nel 2009 un suo racconto su Twitter suddividendolo in 153 tweet.⁶⁷ Si tratta di esperimenti: ma in anni recenti gli

⁶⁶ Bilston si è avvicinato alla lirica quando ha cominciato a usare Twitter, dove ha postato i suoi primi componimenti. Il suo seguito è aumentato e ha finito per pubblicare – a oggi – un volume di liriche, *You Took the Last Bus Home*.

⁶⁷ Cfr. Alter 2009

autori più vicini a una logica avanguardistica hanno utilizzato tecniche simili (si veda il *googlism*; in Italia basta pensare al gruppo GAMMM).

Tra le forme audiovisive si può partire dalla videoarte, in particolare dai videoclip, passare per gli spot pubblicitari e arrivare infine ai recenti *booktrailer*. Sono tutte forme che tendono a svilupparsi in un lasso di tempo limitato, spesso a causa della loro funzione (accompagnare un brano musicale pop, che in media si aggira sui tre minuti; occupare gli spazi pubblicitari, segmentati in poche manciate di secondi). Allo stesso principio si possono ricondurre alcuni recenti sviluppi visuotestuali, tipici di Internet, come i banner pubblicitari,⁶⁸ mentre altri, come i meme, sono fenomeni decisamente più interessanti. Popolarizzato in tempi non sospetti dal biologo Richard Dawkins (*Il gene egoista*, 1976), «meme» è un neologismo che indica la minima unità d'informazione culturale, come il gene (modello della neoformazione) lo è per l'informazione genetica, che si trasmette autonomamente all'interno di una cultura.⁶⁹ Esempio principe della diffusione «virale» d'informazioni nella società informatizzata, il meme digitale tramette un'idea (o un simbolo, o altro) tramite un codice formale ben preciso che prevede un'immagine (perlopiù statica, ultimamente si stanno diffondendo anche le gif, brevi sequenze video) e un testo. Perlopiù uno dei due elementi (di norma l'immagine) è il meme in senso culturale, ovvero un'unità informazionale ben riconoscibile e fissa; l'altro elemento però tende a stravolgere o mutare l'idea originale. In alcuni casi si tratta di variazioni su uno standard (il meme di Putin la cui scritta recita «Date una medaglia a quest'uomo», dove la «medaglia» di volta in volta può diventare «un tir di medaglie» o anche «un pezzo d'Ucraina»); in altri casi un'immagine può diventare la base per scritte diverse, che mantengono lo stesso spazio semantico di fondo ma variano il soggetto,

⁶⁸ Cfr. il non aggiornatissimo ma interessante per iniziare ad affrontare il problema Pezzini 2002.

⁶⁹ Cfr. Jouxte 2010.

talvolta con effetti comici;⁷⁰ altre volte – quelle più interessanti – si crea un vero contrasto tra i due elementi, spesso con effetti comico-satirici, talvolta invece con effetti di denuncia.

5. *Da breve/lungo a breve e lungo*

Nonostante l'interesse retorico-semiologico, i meme restano in gran parte una forma comunicativa orientata all'attualità extraletteraria, spesso a scopo in senso lato propagandistico-interventista, impegnato. In un ambito più strettamente letterario le forme brevi trovano un loro spazio anche all'interno di entità più ampie (le forme lunghe). Un esempio paradigmatico è *2666* (2004) di Roberto Bolaño. È un romanzo composito, che nasce come opera unitaria; durante il lavoro editoriale, però, l'autore progetta di dividerlo in romanzi autonomi più brevi. Al di là delle cause di questa decisione, essenzialmente economiche (garantire ai suoi eredi un reddito duraturo in vista della sua prossima scomparsa), è evidente che essa non avrebbe potuto essere presa se il materiale non avesse consentito le due diverse organizzazioni, unitaria o frammentaria. E *2666*, che alla fine è uscito come tomo unico diviso in cinque 'Parti' ("dei critici", "di Amalfitano", "di Fate", "dei delitti", "di Arcimboldi"), in effetti

⁷⁰ Così i diversi meme derivati da un fotogramma di *Willy Wonka e la fabbrica di cioccolato* (1971) in cui Gene Wilder-Willy Wonka guarda in camera con aria sarcastica, utilizzata per ridicolizzare l'interlocutore, spesso facendo riferimento diretto alla credenza considerata stupida. Ancora, si pensi ai meme relativi agli «starter pack», insieme di accessori per iniziare una qualche attività (dove l'effetto comico deriva dall'inserimento di oggetti incongrui, per esempio una boccetta di Xanax per lo studente universitario, o dall'incongruenza di un argomento insolito, come «naziskin starter pack), o anche quelli diffusi nell'estate 2017 che riproducono una foto di repertorio in cui un ragazzo osserva una formosa passante, sotto lo sguardo incredulo della sua fidanzata. La situazione di base viene accompagnata da una serie di declinazioni che la contestualizzano in ambienti diversi: nell'ultimo caso, ad esempio, il maschio (normalmente indicato come il soggetto emittente: «io») può essere attratto dalle «vacanze», se la compagna è «la sessione estiva» di esami, o «la socializzazione dei mezzi di produzione» quando la fidanzata è la «socialdemocrazia».

ha una strutturazione che valorizza molto la breve portata a scapito della lunga. Ogni sequenza è in sé compatta – rispetta fondamentalmente le unità aristoteliche –, ma è come parzialmente slegata dalle altre, con paragrafi che si occupano di questo o quell’argomento – se ciò determina una sostanziale coincidenza tra argomento e unità narrativa che ‘ricompatta’ nella breve durata il testo, la natura dispersiva, in una prospettiva strutturale, si dispiega, oltre (e forse: più) che nella lunga, nella media portata: nell’intersecarsi di paragrafi/capitoli, che tendono a essere più eterogenei nella composizione, così che la natura policentrica della vita si trova (anche formalmente) ad aleggiare *sopra*, intorno all’evento singolare, riprendendo in questo quanto accade nella lunga portata che è di fatto centrifuga e inconcludente (dal punto di vista narrativo, cioè: insoddisfacente), col suo succedersi di ‘Parti’ apparentemente sconnesse.

È un dato caratteristico di quasi tutte le opere di Bolaño: la discontinuità fondamentale alla base del *mythos* non si risolve. La ricerca di Cesárea Tinajero in *I detective selvaggi* (1998) e di Benno von Arcimboldi in *2666* non approda a nulla (nei *Detectives*, a nulla di significativo, dato che la poetessa muore appena Ulisses e Arturo la incontrano); il piano ben congegnato della rapina ai danni di Giovanni Dellacroce detto “Maciste”, in *Un romanzetto lumpen* (2002), fallisce; ancora in *2666* il mistero delle donne uccise a Santa Teresa resta intatto. L’inconclusa emerge con più evidenza in *2666* per via delle sue dimensioni, della sua lunghezza. Le storie si moltiplicano, e l’effetto d’incompiuto può dispiegarsi per l’intensificazione dovuta alla ripetizione del fenomeno – non c’è una vicenda inconclusa, ma ce ne sono *decine*. Se in *Petrolio* leggevamo «Questo romanzo non comincia», *2666* è il romanzo che non finisce. Il procedimento avviene sia nelle grandi campate narrative (la ricerca di Arcimboldi, lo schema dietro ai delitti, i destini dei personaggi) sia nelle microsequenze. Ad esempio nella “Parte dei delitti” i paragrafi si concludono molto spesso «con formule che si riferiscono alla sfera dell’indeterminatezza: le false piste seguite da-

gli investigatori, l'assenza di tracce e indizi, l'oblio in cui cade la vittima, l'archiviazione del caso». ⁷¹ Più in generale i singoli paragrafi, isolati dagli altri e privi di titolo a segnalare la natura a-centrica del testo, si configurano spesso come digressioni scarsamente connesse al *mythos* centrale del romanzo.

Nella media portata la natura elusiva, paradossalmente incoerente, della coerenza semantica del testo diventa esplicita, in particolare nel continuo ritornare di alcuni elementi non ha alcuno scopo se non quello di fare arrovellare i personaggi e i lettori (nella "Parte di Amalfitano", ad esempio, il *Testamento geométrico* di Rafael Dieste; i riferimenti al Mezcal marca *Los suicidas*; la *Peregrino* nera), altrettanti indizi di un'unità, di un senso mancati; nella lunga portata, poi, è il *mythos* stesso che aggira la conclusione. La spinta al «come va a finire?» tematizzata da Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ⁷² in Bolaño si annulla: Espinoza e Pelletier, due dei critici letterari protagonisti della I Parte, riusciranno a incontrare Arcimboldi? Quanto durerà la relazione tra Morini e la Norton, gli altri due critici? Amalfitano è impazzito? Cosa ne è stato di Rosa Amalfitano? Che rapporto ha Chucho Flores con i delitti di Santa Teresa? Chi si nasconde dietro quei delitti? Haas verrà scagionato dalle accuse? Arcimboldi è riuscito a parlare con il nipote? Cosa si sono detti i due? Le domande si riproducono per gemmazione; aleggiano lungo tutto il romanzo ma non danno mai frutti. Qualcosa di simile vale anche per un'altra opera fondamentale della narrativa contemporanea, come *Underworld* (1998) di Don DeLillo. ⁷³

Il montaggio delle sequenze, dunque, tende a scompaginare la sequenza di eventi che sta alla base del gesto narrativo di Bolaño. E la centralità delle azioni, in un libro che non lascia molto spazio alla psicologia (anche la progressiva follia di cui cade

⁷¹ Coiro 2013.

⁷² Incidentalmente ricordo che il romanzo di Calvino era per l'autore innanzitutto una riflessione sul romanzesco.

⁷³ Cfr. Tirinanzi De Medici 2017.

vittima Amalfitano nella “Parte” a lui dedicata è oggettivata, ridotta alle sue manifestazioni sensibili, come il libro appeso allo stendibiancheria e la voce che parla ad Amalfitano), rende ancora più evidente la natura aleatoria e non finalizzata di queste ultime. Di fatto, dunque, *2666* si compone di frammenti come assemblati a posteriori. Un simile montaggio è tipico della narrativa modernista, che lo utilizzava per mostrare la frammentazione dell’individuo, ora tramite la disgregazione *formale* del linguaggio in un flusso di coscienza (Bloom) ora tramite quella *psicologica* (il cui correlativo è la durata temporale) del continuo trapassare da uno stato d’animo all’altro (Marcel).

Ma per i modernisti la frammentazione dell’esistenza rispondeva a un principio di *significatività*: le sequenze rivelano uno stato d’animo, una prospettiva sul mondo, che al fondo è caotico e molteplice, irriducibile alla «totalità» epica, ma nondimeno, pur con tutti i sospetti verso il linguaggio («Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo!», ci ricorda Zeno), *rappresentabile* perché espone grazie proprio al procedimento epifanico, alla logica intensiva a esso sottesa, una parzialità *significativa*. Anche gli eventi che descrive Bolaño sono significativi: ma in un senso profondamente diverso, legato non a una trascendenza ma a un dato immanente, singolativo. Lo scrittore cileno utilizza la frammentazione per nascondere quelle parti di mondo (e di vita, e di storia) che sono giudicate insignificanti perché vuote, prive di eventi – per dirla con il Baudelaire dell’epigrafe a *2666*, quel «deserto di noia» entro cui troviamo le «oasi d’orrore» –, un po’ come accade nei film d’azione o nei fumetti. Il montaggio è essenzialmente un modo di avvicinare spazi lontani e isolati, cucendoli in un *continuum* narrativo, o una strategia per saldare i frammenti di quello che c’è d’interessante.

Interessanti, *ma non significativi*, tanto che il finale *non arriva*: la morte, la risoluzione degli enigmi, sono espunti dal testo, perché non aggiungono senso – il senso sembra essere solo nella vita, nei suoi casi. Ciò riduce l’importanza sia della «sintesi

memoriale»⁷⁴ fatta a posteriori, sia dei singoli frammenti: non racchiudono un significato ulteriore, sono semplici fatti accaduti. Antonio Coiro nel suo saggio su *Piove all'insù* di Luca Rastello (2006) contenuto in questo volume mostra che sono possibili altre strade: Rastello utilizza una struttura caotica fatta di «microracconti» per rendere una visione contraria alla lettura dominante degli anni Settanta come periodo buio («anni di piombo»); ciò che qui è interessante, è che anche in un libro retto da un'impostazione ideologica 'forte' (la continuità tra ideali del Settantasette e logica del tardo capitalismo) per sventrare la retorica criminalizzante il Movimento si utilizzi una forma desultoria e frammentaria («l'ordine del discorso narrativo sugli anni di piombo viene scardinato e ad un tutto da isolare in parti») che cuce passato e presente solo tramite il filtro memoriale e il discorso autobiografico, come se una ricostruzione alternativa potesse avere senso solo *per il singolo*. Anche Rastello, inoltre, chiude su una nota ambigua (un indovinello), lasciando che la storia, in qualche modo, ciondi intorno alla chiusura senza mai imbroccarla del tutto.

6. *Un mondo di frammenti*

L'utilizzo di sequenze brevi o brevissime, il continuo spostamento dell'attenzione da un fatto a un altro che apparentemente non c'entra nulla (esplicito nella struttura modulare di *Piove all'insù*), rende più difficile organizzare il testo in un sistema coerente (il *plotting*), perché ci troviamo di fronte a una massa disparata di dati. Siamo sballottati impotenti da una parte all'altra del testo, le nostre strategie cognitive faticano a riconoscere *pattern* di senso: questo sfrutta le strategie cognitive sopra esposte in modo inedito. Lo sfilacciamento della storia, già presente nel *Diavolo zoppo* (1707, si pensi soprattutto al cap. X) e sviluppata da Maupassant e da altri naturalisti, ancora oggi vie-

⁷⁴ Vedi Segre 1974, p. 16, n. 36.

ne utilizzata per far risaltare la singolarità: ma non per evidenziare la natura di *tranche de vie* del racconto, quanto per indicare la *totale intercambiabilità* di ogni singola *tranche*.

Le opere di cui si sta parlando hanno in comune anche un aspetto formale: sono lunghe, o lunghissime. Di recente abbiamo assistito a un'ipertrofia delle forme narrative: si pensi alla fortuna dei 'cicli' cinematografici (*The Lord of the Rings*; la ripresa di *Star Wars*; *Pirati dei Caraibi*) e, su un piano più prossimo a quello qui in esame, a molte serie televisive moderne. Tolti gli elementi derivati dal meraviglioso e dal *romance*, più evidenti nelle produzioni cinematografiche, molte serie audiovisive e in particolare le serie tv hanno il vantaggio di raccontare *di più*, quantitativamente: possono inserire sottotrame relative a diversi comprimari, seguirne l'evoluzione senza sacrificare il dettaglio. L'esempio più rappresentativo è forse *The Wire*, ma serie come *Mad Men* o *Breaking Bad* utilizzano, in grado minore, lo stesso procedimento: in una strategia narrativa ad alto tasso di coesione, come il poliziesco (i protagonisti sono un gruppo di poliziotti e i criminali su cui essi stanno indagando) o il racconto biografico, dedica uno spazio molto grande a persone comuni, personaggi secondari che non hanno un ruolo importante nello svolgimento della trama principale. Le loro storie – ma lo stesso discorso vale per quelle dei protagonisti – possono occupare pochi minuti di una puntata e metà della successiva, scomparire per un certo numero di puntate e poi ritornare d'improvviso, in modo apparentemente casuale. Anche le svolte nella vita dei protagonisti avvengono spesso fuori scena (come, in *The Wire*, la relazione tra Rhonda Pearlman e Jimmy McNulty che finisce, e la nuova intrapresa dalla donna con Cedric Daniels) e lo spettatore è messo di fronte al fatto compiuto, quando i rapporti di forza si sono alterati, senza che nessuna spiegazione venga data.

Grazie alla dilatazione dei tempi permessa dalla struttura seriale il mondo può stendersi davanti ai nostri occhi in tutta la sua irridimibile *varietà*. Se le dimensioni estese, talvolta – co-

me in 2666 – esagerate, delle opere, e dunque la loro capacità di accogliere vasti frammenti di reale (perché i romanzi si concentrano sui gesti e non sugli stati d'animo) rimanda all'illusione di una rappresentazione *estensiva*, potenzialmente totale come quella dell'epica rimpiainta dal giovane Lukács, l'utilizzo del montaggio implica che il racconto mimi una logica *intensiva* di stati o momenti significativi: la configurazione rappresentazionale tende dunque a un assemblaggio tra i due aspetti.

In altre epoche, e in particolare nella stagione del romanzo realista ottocentesco, si è giunti a soluzioni simili: ma i personaggi di Bolaño o Rastello sono spesso fuori dagli schemi, rappresentano comportamenti atipici, talvolta apertamente devianti, così che (grazie al montaggio) nemmeno la *tranche de vie* salva la valenza tipica media quotidiana delle loro storie. Questi personaggi protestano con forza la loro unicità: una caratteristica che hanno in comune con i protagonisti delle opere a bassa finzionalità, ma lo fanno in modo diverso. In qualche modo una simile strategia rappresentazionale che si muove a cavallo di estensività e intensività descrive delle sequenze arbitrarie di momenti, e *ne describe tante*: come se l'autore fosse incapace di scegliere quali sono i significativi e perciò dovesse estenderne il numero. In questo effetto cumulativo della narrazione lunga, basata su frammenti brevi o brevissimi ormai privi di qualsiasi potenzialità allegorica o simbolica,⁷⁵ è descritta la condizione umana contemporanea, fatta di una massa d'individui chiusi in bolle valoriali autonome e disgregate, che faticano a riconoscersi reciprocamente al di fuori del diritto di ognuna di esse alla propria singolarità ed eccezionalità.

In questi romanzi la lunghezza è un elemento essenziale per permettere di rappresentare il mondo in cui ci muoviamo: un mondo enorme e dispersivo, entro cui i personaggi si perdono, in cui le storie si moltiplicano e s'intrecciano secondo un prin-

⁷⁵ Nella narrativa contemporanea è evidente lo scarso peso che ha assunto l'allegoria, in ogni sua forma: per un caso di studio su un romanzo italiano mi permetto di rimandare a Tirinanzi De Medici 2010.

cipio di pluralità e coesistenza sincrona che Deleuze e Guattari hanno sintetizzato nell'immagine del «rizoma». Tuttavia queste rappresentazioni non hanno la coerenza dei romanzi ottocenteschi tendono a descrivere una serie di elementi che potenzialmente potrebbero essere sostituiti da altri. La storia in sé non sembra così importante; è difficile creare una vera e propria gerarchia (in un prodotto comunque destinato a un pubblico variegato come quello della televisione, un simile aspetto è ovviamente presente in forma indebolita: ma proprio per questo *The Wire* risalta, per la sua capacità di traslare su un piano di comunicazione di massa una strategia così terribilmente romanzesca, e attuale, anche in una sede abitualmente refrattaria a un simile comportamento).

Una serie di episodi che in qualche modo sfuggono al *mythos*, non alterano stabilmente il quadro se non per i diretti interessati. Per gli altri, per noi, per il mondo d'invenzione, nulla cambia, se una persona muore, o vive, o viene arrestata – *non esistono svolte significative compiute da individui che investono la collettività*. Anche nelle opere in cui queste svolte esistono e diventano il centro del romanzo, come in *Underworld* (e in misura non troppo minore *Europe Central* di Vollmann) o *Piove all'insù*, esse sono quasi *scarnificate*, si compiono *al di fuori* dello spazio rappresentazionale del romanzo, dove appaiono per brevi accenni (in *Underworld* lo sciopero dei netturbini a New York viene toccato di sfuggita, pur nelle conseguenze che avrà per l'intero ciclo dei rifiuti, e dunque implicitamente per la vita di tutti noi); al più si evidenziano gli effetti che questi eventi hanno sulla vita dei singoli (in *Piove all'insù* un esempio sono i sommari che rendono conto della fine che fanno questo o quel personaggio secondario). In *Underworld* questo aspetto è tematizzato nella natura carsica della Storia, che emerge per lampi e presto si inabissa nuovamente, da cui anche uno dei significati del titolo.

Questo modo di osservare il mondo è diffuso anche in opere meno estese. In *American Purgatorio* di John Haskell seguiamo

il protagonista mentre attraversa gli Stati Uniti alla ricerca della sua compagna, Anne, scomparsa mentre lui faceva acquisti in un autogrill. Il viaggio è, sin dal titolo, una progressiva purificazione del soggetto da incrostazioni che sono identificate nei sette peccati capitali (che titolano i sette capitoli del romanzo, ognuno dei quali è suddiviso in sette sottocapitoli numerati) che, com'è noto, sono alla base della suddivisione dantesca del purgatorio. Nel corso del racconto (abbastanza coeso nel complesso, anche se i sette capitoli sono come isolati poiché i sommari che dovrebbero collegarli sono assenti e dominano i *blank* narrativi) scopriremo assieme al protagonista che molti suoi ricordi sono sbagliati, fino alla scoperta, nel finale, che lui e Anne sono morti nella stazione di servizio. Il viaggio raccontato è dunque un percorso che conduce il protagonista a prendere consapevolezza della sua condizione. Nelle ultime righe leggiamo:

E non è questione di “accettare” la morte. Non è questo che succede. “Accettare” è una parola su un dizionario, mentre quello che succede non è una parola, così come le nuvole non sono parole [...]. | Ma succede. Ogni cosa succede, ed è finita. Nuvole, persone, risate, case, buio. Ogni cosa succede, ed è finita. Il pezzo di carta gialla per la strada. Le grida dei bambini in lontananza. Tutto svanisce, completamente. [...] Ed è finita.⁷⁶

Qui siamo a un punto estremo: la dimensione vitale-sensibile è totalmente refrattaria a ogni riduzione segnica, esiste solo nel suo fluire che la pagina non può riportare in maniera soddisfacente. Al più lo scrittore può registrare la perdita una volta che è avvenuta, come il protagonista inizia il suo racconto una volta deceduto. Viene in mente il celebre aforisma di uno dei pensatori che meglio hanno descritto questo passaggio alla molteplicità rizomatica e dispersiva, Jacques Derrida: «Non ho che una lingua, e non è la mia».⁷⁷

Qualcosa di simile avviene per la lirica: nell'epoca in cui il suo dominio culturale è sempre più messo in discussione, la liri-

⁷⁶ Haskell 2005, 247.

⁷⁷ Derrida 1996, 5.

ca tende a *narrativizzarsi*, inglobando azioni ed eventi nella sua struttura, spesso in dimensioni brevi o brevissime. In Italia si pensi solo all'opera di tre autori: Alessandro Niero (*Poesie e traduzioni del signor Czarny*, 2013), Gherardo Bortolotti (*Tecniche di basso livello*, 2009), Guido Mazzoni (*La pura superficie*, 2017). Si tratta di opere compatte, non solo perché la forma-libro aggrega momenti diversi, ma perché questi momenti acquistano una loro scansione *narrativa*, che ricompone i singoli frammenti in un ordine superiore, sebbene incerto e lasco (esplicito in Mazzoni nella rigida suddivisione in sezioni di eguale lunghezza, aperte e chiuse da personalissime versioni di poesie di Wallace Stevens). Niero e Bortolotti si concentrano su personaggi fittizi, descritti dall'esterno; Mazzoni invece convoca sulla pagina una serie di io lirici non sempre coincidenti con l'io biografico – tutti però volontariamente interrompono una continuità che, sebbene spesso negata dalla critica, è radicata nel senso comune, dato che dalle sue origini la lirica si pone come discorso altamente individualizzato e singolativo. Il flusso di nuclei semantici così generati fatica a trovare una coesione, riproducendo il meccanismo che su più vasta scala si è visto nei romanzi.

Il Modernismo si basava su un ragionamento di tipo dialettico: dalla negazione di un elemento si giungeva a una sua riaffermazione, a una sintesi, grazie alla forma («Su questi frammenti ho costruito le mie rovine»). Questo è evidente osservando le immagini e valori che Maria Corti ha chiamato «*topoi* spirituali» tipici del Modernismo: l'idea di Uomo, Tempo e Continuità, Forma e Unità, ancorché spesso assenti o presenti a lampi, sono il fondo della concezione modernista. La frammentazione, la dispersione, sono recuperate dialetticamente all'unità e alla coerenza (culturale, formale, psicologica). Ma i *topoi* spirituali sono altri: il Tempo come flusso senza direzione, Frammentazione, l'Uomo è esploso in mille rivoli; la Profondità non esiste. La frammentazione modernistica del testo lungo in unità brevi o brevissime, la slogatura degli elementi sintagmatici, fa-

voriva la rilevanza dei singoli momenti, ma allo stesso tempo le inglobava in una forma coesa cui rimandare anche solo per opposizione: l'unità riemerge dalla frammentazione, secondo un procedimento dialettico.

In una società espressivista composta da singoli che vivono in bolle valoriali non negoziabili l'idea stessa che sta alla base del concetto di tipico, ossia che sia possibile ricondurre la variabilità del mondo in una figura che la sussume e la rende intelligibile, è anacronistica. È in primo luogo la dialettica a essere posta sotto scacco nell'etere culturale abitato dagli individui occidentali contemporanei. La sintesi che ancora il Modernismo riusciva a dare è oramai impossibile: leggendo le opere di cui si è discusso i nostri processi cognitivi saltano da un sistema all'altro; questo conflitto irrisolvibile è un segno di come le *antitesi bloccate* dominano prima ancora della nostra società, delusa e sospettosa del procedimento dialettico, i nostri processi cognitivi. In una simile configurazione dello spazio pubblico il discorso non sa dove guardare – la moltiplicazione degli stimoli cui siamo soggetti peggiora quantitativamente la situazione, ma non la causa –; cerchiamo freneticamente schemi e simboli nelle cose; progettiamo arcate di senso che poggiano sull'assoluta insignificanza delle nostre esistenze e sono pronte a cedere alla minima scossa; cerchiamo di ricondurre l'aleatorietà dell'esistenza a qualcosa che ci trascenda, ma non sappiamo cosa possa essere. Nel frattempo ogni cosa succede, e poi è finita.

Bibliografia

- A. Alter, *Are Tweets Literature? Rick Moody Thinks They Can Be*, «The Wall Street Journal», 30 novembre 2009, url <https://blogs.wsj.com/speakeasy/2009/11/30/are-tweets-literature-rick-moody-thinks-they-can-be/> consultato il 2 dicembre 2017.

- J.R. Andrews-Hanna, *The Brain's Default Network and Its Adaptive Role in Internal Mentation* «Neuroscientist», 18 (2012), pp. 251-270.
- J.R. Andrews-Hanna, J. Smallwood, R.N. Spreng, *The default network and self-generated thought: Component processes, dynamic control, and clinical relevance*, «Ann N Y Acad Sci», 1316 (2014), pp. 29-52.
- M. Austin, *Useful Fictions. Evolution, Anxiety, and the Origins of Literature*, U of Nebraska P, Lincoln 2010.
- S. Ballerio, *Neuroscienze e teoria letteraria. I - Premesse teoriche e metodologiche*, «Enthymema». 1 (2010), <https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/753> (consultato il 10 maggio 2018).
- P. Bourdieu, *Le regole dell'arte* (1992), Il Saggiatore, Milano 2005.
- P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* (1976), Pratiche, Parma 1985.
- R.L. Buckner, J.R. Andrews-Hanna, D.L. Schacter, *The brain's default network: anatomy, function, and relevance to disease*, «Ann N Y Acad Sci», 1124 (2008), pp. 1-38.
- M. Burke, *Literary Reading, Cognition and Emotion. An Exploration of the Oceanic Mind*, Routledge, New York-London 2011.
- S. Calabrese (ed.), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Archetipolibri, Bologna 2009.
- S. Calabrese, *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma 2013.
- S. Calabrese (ed.), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Carocci, Roma 2016.
- I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.
- A. Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2011.
- G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* (1975), Einaudi, Torino 2001.

- R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano 2010.
- A. Coiro, *Strategie della tensione*, «Pagine inattuali», vol. II, n. 3 (2013), pp. 131-155.
- G. Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), in Id., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1979.
- M. Corbetta, G.L. Shulman, *Control of goal-directed and stimulus-driven attention in the brain*, «Nat. Rev. Neurosci.», 3 (2002), pp. 201-215.
- J. Cortázar, *Ultimo round* (1969), Alet, Padova 2007.
- J. Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto* (1962), in Id., *Bestiario*, Einaudi, Torino 1996, pp. 144-155.
- E.A. Crone, C. Wendelken, S.E. Donohue, S.A. Bunge, *Neural evidence for dissociable components of task-switching*, «Cereb. Cortex», 4, 16 (2006), pp. 475-486.
- J. Derrida, *Il monolinguisimo dell'altro, o protesi d'origine* (1996), Raffaello Cortina, Milano 2004.
- N.U. Dosenbach, K.M. Visscher, E.D. Palmer, F.M. Miezin, K.K. Wenger, H.C. Kang, S.E. Petersen, *A core system for the implementation of task sets*, «Neuron» L, 5 (2006), pp. 799-812.
- W. Empson, *Sette tipi di ambiguità* (1953), Einaudi, Torino 1965.
- N. Frye, *Anatomia della critica. Quattro saggi* (1957), Einaudi, Torino 2000.
- M.D. Fox, A.Z. Snyder, J.L. Vincent, M. Corbetta, D.C. Van Essen, M.E. Raichle, *The human brain is intrinsically organized into dynamic, anticorrelated functional networks*, «Proc. Nat. Acad. Sci. USA», 102 (2005), pp. 9673-9678.
- J. Gavins, G. Steen (eds.), *Cognitive Poetics in Practice*, Routledge, New York-London 2003.
- M.B. Gentry, W.L. Stull (eds.), *Conversations with Raymond Carver*, U of Mississippi P, Jackson 1990.

- C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1979), in Id., *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 1986.
- J. Haskell, *American purgatorio* (2005), Feltrinelli, Milano 2006.
- D. Hassabis, E.A. Maguire, *Deconstructing episodic memory with construction*, «Trends Cogn Sci», VII, 11 (2007), pp. 299-306.
- A. Horn, D. Ostwald, M. Reiser, F. Blankenburg, *The structural-functional connectome and the default mode network of the human brain*, «Neuroimage», 102 (2014), pp. 142-151.
- F. Kelleter, *A Tale of Two Natures: Worried Reflections on the Study of Literature and Culture in an Age of Neuroscience and Neo-Darwinism*, «Journal of Literary Theory», I, 1 (2007), pp. 153-189.
- K.A. McKiernan, J.N. Kaufman, J. Kucera-Thompson, J.R. Binder, *A parametric manipulation of factors affecting task-induced deactivation in functional neuroimaging*, «J Cogn Neurosci», 15 (2003), pp. 394-408.
- E. Koechlin, G. Basso, P. Pietrini, S. Panzer, J. Grafman, *The role of the anterior pre-frontal cortex in human cognition*, «Nature», 399 (1999), pp. 148-151.
- J.K. Kroger, F.W. Sabb, C.L. Fales, S.Y. Bookheimer, M.S. Cohen, K.J. Holyoak, *Recruitment of anterior dorsolateral prefrontal cortex in human reasoning: a parametric study of relational complexity*, «Cereb Cortex», V, 12 (2002), pp. 477-485.
- M. Jahn, *Frames, Preferences, and the Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology*, «Poetics Today», 18, 1 (1997), pp. 441-468.
- F. Jameson, *Inconscio politico* (1981), Garzanti, Milano 1990.
- A. Janowitz, *Romantic Fragment*, in D. Wu (ed.), *A Companion to Romanticism*, Blackwell, Malden 1998, pp. 441-451.
- P. Jouxtel, *Memetica. Il codice genetico della cultura*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

- J.C. Lake, *Truth, Plausibility, and the Virtues of Narrative at the Millennium*, «Journal of Medieval History», 35 (2009), pp. 221-238.
- N.S. Lawrence, T.J. Ross, R. Hoffmann, H. Garavan, E.A. Stein, *Multiple neuronal networks mediate sustained attention*, «J Cogn Neurosci». 15 (2003), pp. 1028-1038.
- S. Lohafer, *Coming to Terms with the Short Story*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1983.
- G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1916), SE, Milano 1999.
- N. Mashal, M. Faust, T. Hendler, M. Jung-Beeman, *An fMRI Study of processing novel metaphoric sentences*, «Laterality: Asymmetries of Body, Brain and Cognition», XIV, 1 (2009), pp. 30-54
- G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005.
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.
- A. Mestres-Missé, R. Trampel, R. Turner, S.A. Kotz, *Uncertainty and expectancy deviations require cortico-subcortical cooperation*, «Neuroimage», 144 (2017), pp. 23-34.
- A. Moravia, *Racconto e romanzo* (1957), in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, pp. 272-281.
- T.A. Niendam, A.R. Laird, K.L. Ray, Y.M. Dean, D.C. Glahn, C.S. Carter, *Meta-analytic evidence for a superordinate cognitive control network subserving diverse executive functions*, «Cognitive Affective Behavioral Neuroscience», XII, 2 (2012), pp. 241-268.
- H.-J. Park, K. Friston, *Structural and Functional Brain Networks: From Connections to Cognition*, «Science», 342, 1238411-8 (2013).
- S. Pérez-Abadín Barro, *Cortázar y Che Guevara. Lectura de Reunión*, Bern, Peter Lang 2010.
- I. Pezzini (ed.), *Trailer, spot, clip, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Meltemi, Roma 2002.
- M. Picone (ed.), *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- M. Picone, *Il racconto*, in C. Di Girolamo (ed.), *La letteratura romanza medievale*, Il Mulino, Bologna 1994, pp. 195-249.

- M.E. Raichle, *The Brain's Default mode Network*, «Ann Rev of Neurosc», 38 (2015), pp. 433-437.
- F. Ravazzoli, *Appunti di una nuova retorica, tra semantica e pragmatica*, «Strumenti critici», 44 (1981), pp. 69-86.
- F. Ravazzoli, *Il testo perpetuo. Studio sui movimenti retorici del linguaggio*, Bompiani, Milano 1991.
- G. Rossini, *Le serie TV*, Il Mulino, Bologna 2016.
- D.L. Schacter, D.R. Addis, *The cognitive neuroscience of constructive memory: remembering the past and imagining the future*, «Philos Trans R Soc Lond Ser B Biol Sci», 362 (2007), pp. 773-786.
- C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974.
- C.N. Serpell, *Seven Modes of Uncertainty*, Harvard UP, Cambridge (MA)-London 2014.
- V. Šklovskij, *Teoria della prosa* (1917), Einaudi, Torino 1976.
- J. Smallwood, *Distinguishing how from why the mind wanders: a processoccurrence framework for self-generated mental activity*, «Psychol Bull», 139, 3 (2013), pp. 519-535.
- J. Smallwood, C. Tipper, K. Brown, B. Baird, H. Engen, J.R. Michaels, J.W. Schooler, *Escaping the here and now: evidence for a role of the default mode network in perceptually decoupled thought*, «Neuroimage», 69 (2013), pp. 120-125.
- R.N. Spreng, R.A. Mar, A.S.N. Kim, *The common neural basis of autobiographical memory, prospection, navigation, theory of mind, and the default mode: a quantitative meta-analysis*, «J Cogn Neurosci» XXI (2009), pp. 489-510.
- R.N. Spreng, W.D. Stevens, J.P. Chamberlain, A.W. Gilmore, D.L. Schacter, *Default network activity, coupled with the frontoparietal control network, supports goal-directed cognition*, «Neuroimage», 53, 10 (2010), pp. 303-317.
- R.N. Spreng, D.L. Schacter, *Default network modulation and large-scale network interactivity in healthy young and old adults*, «Cerebral Cortex», 22, 11 (2012), pp. 2610-2621.

- R.N. Spreng, J. Sepulcre, G.R. Turner, W.D. Stevens, D.L. Schacter, *Intrinsic architecture underlying the relations among the default, dorsal attention, and frontoparietal control networks of the human brain*, «J Cogn Neurosci», 25, 1 (2013).
- P. Stockwell, *Cognitive Poetics: An Introduction*, Routledge, New York-London 2002.
- P. Stockwell, *A Cognitive Aesthetics of Reading*, Edinburgh UP, Edinburgh 2009.
- G. Tagliani, *Homeland. Paura e sicurezza nella guerra al terrore*, Edizioni Estemporanee, Roma 2016.
- C. Tirinanzi De Medici, *Superficie e assenza di allegoria. Una forma simbolica d'oggi*, in F. Ferrari (ed.), *Teorie e forme dell'allegoria tra Medioevo e modernità*, Editrice Università degli Studi di Trento, Trento 2010, pp. 215-236.
- C. Tirinanzi De Medici, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in F. De Cristofaro (ed.), *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, Pacini, Pisa 2017, pp. 53-76.
- R. Tsur, *A Perception-Oriented Theory of Metre*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv 1977.
- R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, North Holland, Amsterdam 1992.
- M. Turner *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford UP, New York-Oxford 1996.
- K. Velanova, L.L. Jacoby, M.E. Wheeler, M.P. McAvoy, S.E. Petersen, R.L. Buckner, *Functional-anatomic correlates of sustained and transient processing components engaged during controlled retrieval*, «J Neurosci», XXIII, 24 (2003), pp. 8460-8470.
- J.L. Vincent, I. Kahn, A.Z. Snyder, M.E. Raichle, R.L. Buckner, *Evidence for a frontoparietal control system revealed by intrinsic functional connectivity*, «Journal of Neurophysiology», 100, 6 (2008), pp. 3328-3342.

- T. Yarkoni, J.R. Gray, E.R. Chrsatil, D.M. Barch, L. Green, T.S. Braver, *Sustained neural activity associated with cognitive control during temporally extended decision making*, «Brain Res Cogn Brain Res», 23, 1 (2005), pp. 71-84.
- M. Zink, *Le temps du récit et la mise en scène du narrateur dans le fablieux et dans l'exemplum*, in M. Picone et al. (eds.), *La nouvelle*, a cura di M. Picone et al., pp. 27-44.
- P. Zublena, *Tommaso Landolfi*, in *Storia del romanzo italiano*, Carocci, Roma, in corso di stampa.
- P. Zumthor, *La brièveté comme forme*, in M. Picone et al. (eds.), *La nouvelle*, Plato Academic Press, Montreal 1982, pp. 3-8.

I. ESPLORAZIONI STORICO-TEORICHE

IRÈNE KRISTEVA

LE FRAGMENT: L'OPUS HOC TENUE PAR EXCELLENCE

A l'œuvre fragmentée, trop maîtrisée, froide, propre, intellectuelle, à la mort, il faut peut-être préférer l'œuvre longue, l'œuvre qui passe la capacité de la tête, l'œuvre où on perd pied, plus fluide, plus sale, plus primaire, plus sexuelle, l'œuvre au cœur de laquelle on ne sait plus très bien ce qu'on fait.¹

Cette déclaration, qui résume le projet poétique de Pascal Quignard, assigne une place centrale au périphérique, au marginal, à l'apocryphe. Elle révèle son aspiration à une fluidité matérialisée par la recherche constante de référents nouveaux gravitant autour d'un thème: une volonté de trouver des solutions linguistiques et stylistiques inspirées des configurations sonores et avant tout de la composition musicale de la fugue. Elle induit en outre à penser que le fragment représente pour lui un genre littéraire assez problématique.

Après un jugement pareil, qui met en question la raison même de l'existence du fragment, son usage semble paradoxal. Or, le παράδοξος, qui connote la contestation de l'opinion commune, ne signifie-t-il pas justement le donné en surplus non pas selon un mécanisme linéaire mais de travers: à travers la négativité, la sidération, la mise en abîme, l'absence significative? Dans cette optique, le choix du fragment n'apparaît-il pas plutôt comme une défense de la pulsion de création de formes insolites, vitale pour tout auteur?

L'essai *Une gêne technique à l'égard des fragments* offre la preuve d'une réflexion persévérante sur cette forme brève. A partir de l'analyse des *Caractères* de La Bruyère, Pascal Qui-

¹ Quignard 1989, 88.

gnard y fait part de ses visions et inquiétudes suscitées par le fragment. Le mot ‘gêne’ évoque de prime abord le rejet de son usage. Impliquant la présentation partielle d’un ensemble, le tout ne se manifeste jamais entièrement dans le fragment. Il suppose d’ailleurs une double violence: d’un côté, il fait éclater l’espace textuel, de l’autre, il enferme le lecteur dans son espace limité. Ainsi, Quignard prétend ne pas vouloir écrire des fragments et s’abandonner plutôt à un discours discontinu, mais néanmoins organique. Dans cette perspective, les *Petits traités* pourraient être considérés comme une tentative de rédaction d’un fragment plutôt que *des* fragments: écho résiduel du grand récit qui marque le début d’un processus discursif qui sera concrétisé dans le *Dernier royaume*. L’écrivain ne manque pas de préciser qu’il s’agit d’une gêne purement ‘technique’ qui n’affecte que l’aspect formel de l’œuvre, c’est-à-dire le livre. Le passage du rouleau, le ‘livre circulaire’ fluide et inachevé, au ‘livre rectangulaire’, fixé dans une seule et même forme, s’opère au 1^{er} siècle. C’est alors que les tablettes de buis et les papyrus sont remplacés par les feuilles encollées des codex. Cette nouvelle disposition sur des pages rectangulaires ou carrées reliées laisse deviner la forme du livre contemporain. A partir de ce moment le livre devient un objet qu’on n’est pas censé dérouler ou enrrouler, mais feuilleter page après page, en rompant sa continuité. De ce point de vue, la gêne n’indique qu’un malaise technique: à force de manipuler le livre, on le désintègre, on le découpe, on le réduit à un tas de papier.

Le fragment comme genre littéraire appartient à la tradition moraliste française. Les écrits de Michel de Montaigne, Blaise Pascal, Jacques Esprit, Pierre Nicole et François de La Rochefoucauld – qui sont quelques-uns des maîtres penseurs de Pascal Quignard – contiennent déjà *in nuce* ses traits distinctifs qui cristalliseront plus tard dans le projet des Romantiques: «Le relatif inachèvement (“essai”) ou l’absence de développement discursif (“pensée”) de chacune de ses pièces ; la variété et le mélange des objets dont peut traiter un ensemble de pièces; et enfin

l'unité de l'ensemble [...], constituée en quelque sorte hors de l'œuvre, dans le sujet qui s'y donne à voir ou dans le jugement qui y donne ses maximes». ² On retrouve dans les *Petits traités* quelque répercussion des genres fragmentaires exploités par les moralistes: pensée, maxime, sentence, aphorisme, opinion, etc.

A force d'incarner l'idéal du romantisme allemand, le fragment devient le genre par excellence du modernisme. Pascal Quignard a bien compris la prédilection de la modernité pour la fragmentation en raison de sa discontinuité. Le souffle moderniste se heurte toutefois à un antimodernisme annoncé, concrétisé dans le retour aux origines en vue d'un *aggiornamento*. L'*aggiornamento*, en l'occurrence, ne signifie pas recopier, mais, à partir des ruines de textes épars et fragmentés, réussir à transmettre l'image d'une Antiquité énigmatique et à faire renaître cette Antiquité fascinante par des formes d'écriture hybrides, revalorisant son «fond ensorcelant». ³ L'âge romantique a su réaliser ce retour par l'abolition des grands récits classiques. Arthur Rimbaud et Stéphane Mallarmé ont enrichi par la suite ces recherches formelles par l'association libre et les correspondances dissonantes permettant de s'insinuer dans ce monde inconnu et lointain.

Pascal Quignard se distingue de ses contemporains par la richesse des thèmes explorés et donne l'impression de disposer de sources inépuisables de matière narrative. L'abondance des sujets et la spécificité de leur assemblage trouveraient difficilement un analogue dans la littérature française moderne si on laisse de côté Georges Perec. Malgré la tentative de «construction de destructions» ⁴ son projet littéraire se dresse contre celui du Nouveau roman. Il s'en détache par la réaction contre la pauvreté thématique et le retour au mythe, au conte, à l'anecdote. Il s'oppose à l'objectivité, à la froideur positiviste, à la fixation du concret, du vrai, du réel, de tout ce qui se prête au

² Lacoue-Labarthe, Nancy 1978, 58.

³ Quignard 1997c, 73.

⁴ Quignard 1997a, 256.

contrôle dans l'art. Ce qui l'intéresse se résume au passage, à la pénétration dans d'autres espaces. Telle est l'essence de la «La déprogrammation de la littérature», le noyau de son projet poétique.

1. *The purple patch*

L'œuvre la plus belle, la plus profonde pensée sont alors celles qui se dépècent le mieux.⁵

Partant du mot grec κλάδος, Pascal Quignard souligne l'essence destructrice du fragment par une confrontation de l'*iconoclaste*, du *phonoclaste* et du *logoclaste*.⁶ Autrement dit, il aborde la possibilité de fragmentation visuelle, sonore et linguistique qui évoque la violence inhérente à la production de fragments: «Des morceaux de membres partout, des déchets, des fragments de peau partout et des cicatrices partout qui les suturent mais qui brusquement, on ne sait pourquoi, saignent comme la lance du conte».⁷ L'«infirmité» des fragments issus de cette violence provoque un spectre d'effets allant du dégoût à la jouissance. On se retrouve devant un tourbillon d'éléments détachés, qui fascine malgré son irréalité, devant une agressivité assujettissante d'un imaginaire devenu palpable dans sa puissance envahissante

La corporalité du fragmentaire a été déjà remarquée par Pierre Nicole: «Comme les corps ne se joignent presque jamais si parfaitement qu'il n'y ait toujours entre eux quelques petits intervalles remplis d'air qui les séparent, on ne sauroit aussi

⁵ Quignard 1997a, 254.

⁶ Cfr. Quignard 1986, 33-35: «Les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango*, briser, rompre, fracasser, mettre en pièces, en poudre, en miettes, anéantir. En grec le fragment, c'est le *klasma*, l'*apoklasma*, l'*apospasma*, le morceau détaché par fracture, l'extrait, quelque chose d'arraché, de tiré violemment. Le *spasmos* vient de là: convulsion, attaque nerveuse qui tire, arrache, disloque» (33 – c'est moi qui souligne).

⁷ Quignard 1997b, 419.

faire un tissu si continu de ses actions qu'il n'y reste quelques petits vuides». ⁸ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy font ressortir sa faculté fractionnelle: «Si le fragment est bien une fraction, il ne met pas d'abord, ni exclusivement l'accent sur la fracture qui l'a produit. A tout le moins, il désigne autant, si l'on peut dire, les bords de la fracture comme une forme autonome que comme l'informaté ou la difformité de la déchirure». ⁹ Maurice Blanchot note, pour sa part, la contamination de l'agencement des fragments par la discontinuité: «Les fragments s'écrivent comme séparations inaccomplies [...] De là qu'on ne puisse pas dire qu'il y ait intervalle, puisque les fragments, destinés en partie au blanc qui les sépare, trouvent en cet écart non pas ce qui les termine, mais ce qui les prolonge [...], les faisant persister de par leur inachèvement». ¹⁰ L'insuffisance fragmentaire de dresser une image d'ensemble suppose le recours à l'assemblage de plusieurs fragments. Ainsi, les textes fragmentés ne s'opposent pas, mais «se posent l'un après l'autre». La «parole de fragment» serait pour Blanchot une «parole en archipel». Bref, le fragmentaire se définit traditionnellement par son aptitude à l'interruption et à la succession. Chez Quignard on observe toutefois une préférence pour le découpage textuel à l'assemblage de fragments. Le clivage linguistique opéré par le fragment reproduit la dévastation corporelle. L'achèvement a pour résultat le dépècement. Et le fragment ne représente guère une partie du tout qu'on peut reconstruire par un réassemblage mécanique des pièces détachées, mais une petite unité bien finie malgré son imperfection apparente.

La nature déchirante du fragment renvoie non seulement aux effets catastrophiques qui l'animent, mais aussi à la joie extatique. Or, Georges Bataille ne dit-il pas dans *l'Expérience intérieure* que tandis que le fragment déchire le texte et la langue, l'extase donne la sensation de déchirement des entrailles; que

⁸ Nicole 1714, XI. Cfr. Quignard 1997b, 408.

⁹ Lacoue-Labarthe, Nancy 1978, 62.

¹⁰ Blanchot 1980, 96.

«l'extase ne demeure possible que dans l'angoisse de l'extase, dans ce fait qu'elle ne peut être que satisfaction, *savoir saisi*»?¹¹ Et Blanchot ne voit-il pas dans l'écriture fragmentaire l'expression du «tourment monotone qui se scande»? ¹² Quant à Quignard, il considère le fragment comme le produit de l'impuissance à créer un objet présupposant la lecture continue. En général, quand ils se lancent dans leurs spéculations sur le sacré, l'érotisme, l'extase, le désir, l'horreur aussi bien Quignard que Bataille choisissent la forme de fragment en raison de son extrême plasticité et souplesse. La brièveté et la condensation caractérisent autant le fragment que l'extase.

L'auteur des *Petits traités* tend à souligner en outre le caractère métaphorique et démesuré de la condensation qui a pénétré jusqu'à son élocution: mots-valises, mots-clés, symboles. Par exemple, dans le traité «Femmes fragmentées en 1535», le blason (le symbole) constitue par rapport à la chose symbolisée (le corps féminin) «un ensemble dont les éléments sont autres que ceux présents dans la chose, mais entre lesquels existent les mêmes relations».¹³ Comme il voit dans les éléments des mots une expression contemporaine¹⁴ qui condense une expérience passée, il forge également des *mots-valises* qui expriment une autre tendance condensatrice: «la combustion-de-langue-dans-nos-bouches», «les-langues-dans-nos-bouches», «lambeaux-de-victime», «pièces-de-phrases», «voix-de-dieu», «le corps-qui-se-résout-en-pluie», «le corps-qui-se-résout-en-vapeur», etc. Ces mots-valises combinent des parties de mots ou des mots entiers aptes à transférer une signification précise. L'effet de surprise découle aussi bien de l'interaction des signifiants que des connotations impliquées. Les traits d'union valorisent des sens qu'ils sont supposés contenir, réactualisent des significations passées, perdues ou refoulées. La démesure et le fragment

¹¹ Bataille 1973, 66.

¹² Blanchot 1980, 124.

¹³ Lévi-Strauss 1993, 158.

¹⁴ Cfr. Quignard 1997b, 493.

convergent dans l'un des mots-clés quignardiens, l'*augmentum* narratif ou pictural, qui peut être perçu comme la concentration du dramatisme dans un point temporel: l'instant qui précède la propre mort (Narcisse) ou le passage à l'acte (Médée). Les fresques antiques présentent elles aussi des mythes condensés: le jet dans l'abîme de la Tombe du Plongeur à Paestum traduit la dynamique du passage dans l'autre monde; le taureau saillissant de la Tombe des Taureaux à Tarquinia figure le moment juste avant le meurtre de Troïlos par Achille.

La décision de rédiger les *Petits traités* dans cette forme brève est sans doute conditionnée par l'expressivité rhétorique du fragment que Quignard met en valeur en l'appelant tour à tour «petit spasme rhétorique», «noyau de pensée», «plénitude essentielle, idéale, platonicienne», «bouts de reste», «détritus», «singularité», «minuscule catastrophe, minuscule épave, et minuscule solitude». ¹⁵ Le fragment capte le regard, focalise l'activité mentale sur la page, concentre l'attention sur l'effet produit par sa brièveté. La circularité, l'autonomie et l'unité sont quelques-uns de ses atouts. D'autre part, le fragmentaire «promet le désarroi, le désarrangement», implique «le désastre, ruine de parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure: ce qui reste sans reste». ¹⁶ Son «caractère un peu ruiniforme, dépressif» ¹⁷ suscite le sentiment d'inquiétante étrangeté. Il déclenche l'angoisse, en réintroduisant la mélancolie de la perte, et en même temps fascine en tant que témoignage d'un monde disparu. Le fragment se définirait alors comme la trace d'une quête, la marque d'une poursuite de sens. Il se révèle le genre approprié pour rendre compte de la réélaboration difficile et incomplète de l'Antiquité à partir de ses vestiges narratifs. Dans ce sens, le texte quignardien représente une mise en forme de *γράμματα* qui se prêtent au développement et à l'enveloppement. L'écrivain reste quand même conscient que l'abîme qui

¹⁵ Quignard 1986, 26, 38, 45.

¹⁶ Blanchot 1980, 17, 58.

¹⁷ Quignard 1986, 44.

sépare l'Antiquité et les Temps modernes ne serait pas comblé par des éléments hétéroclites éparpillés: des bribes de mythes ou des parcelles d'idées, des morceaux de textes recousus ou d'œuvres d'art reproduites. La reprise cyclique qui caractérise son œuvre vise à structurer la succession apparemment chaotique des fragments.

2. *La queue du lézard*

Les hommes qui créent devraient adopter la technique du lézard: secouant sa queue et l'abandonnant – sursautant pendant encore trente-sept secondes – à l'agresseur, le temps de prendre la fuite.¹⁸

La «technique du lézard» résume l'idée quignardienne de la création: liberté illimitée et inconditionnée, vitalité surprenante. En renouvelant sans cesse le récit, la fragmentation le revitalise. Elle permet à la partie détachée – le fragment – de commencer une vie indépendante. La technique du lézard souligne l'inconvenance de la pensée et de l'imagination par rapport à la chose énoncée. Elle exige de rompre de cercle de la poétique figée pour pouvoir interroger la contingence originare. Cette prise de conscience rend indispensables la modification du mode de réflexion et son orientation vers la compréhension de l'obscur, de l'accidentel, de l'angoissant.

En partant du présupposé que la langue est un objet partiel, Quignard envisage l'écriture comme le moyen de matérialiser cette langue qui ne lui est pas donnée *a priori*. Maîtrise, dédoublement et objectivation de la langue: voilà les tâches de l'écriture. Celle-ci ne peut les réaliser cependant qu'à force de rompre «en morceaux la langue jusque-là continue, magique, venteuse, invisible, aérienne. L'écriture précipite la langue».¹⁹ Le désastre linguistique préoccupait déjà Blanchot qui voyait le déchirement de la langue par l'écriture atteindre son paroxysme dans la conversion du fragment en «singularité aigue», en

¹⁸ Quignard 1997b, 404.

¹⁹ Quignard 1997a, 324.

«pointe acérée».²⁰ L'écriture fragmentaire des *Petits traités* accélère le déroulement linguistique, d'autant plus que la considération de la langue comme morcelée par essence facilite sa multiplication. Leur auteur y reprend le topos classique de la violence de l'écriture: l'idée platonicienne de *Phèdre* que l'écriture tue la véritable pensée. Et il esquisse le parcours de l'écriture qui aussi paradoxalement que le cri va au-delà de la langue, dépasse le langage et reste hors du sens en supposant «un sens infiniment suspendu, décrié, déchiffrable-indéchiffrable».²¹ En plus, l'écriture non seulement fragmente la langue, mais elle la métaphorise, elle y enracine des images et de cette manière l'enrichit et contribue à son évolution.

Quignard pense la langue comme un système clos que seule l'écriture est capable de perturber par son mouvement fragmentaire. Dans le traité «Jésus baissé pour écrire»,²² il utilise la scène de l'*Évangile* de Saint Jean comme prétexte pour résumer ses idées sur l'écriture. La signification de l'acte d'écriture de Jésus se résume en un mot: le tournant. Ce tournant représente l'avènement fatal de la «langue de la tribu», pour reprendre l'expression mallarméenne. Par un jeu étymologique rétroactif, l'adjectif *fatal* renvoie au dire (*fatal* provient de *fatum* qui dérive de *for*, *fārī*, *fātus* signifiant parler, prophétiser). Ainsi, ce qui est articulé une fois, le devient définitivement dans les mots et la langue prédéfinis, se transformant en *fatum* prononcé: en destin. Ce qui est dit l'est une fois pour toute. De même, ce qui est écrit l'est une fois pour toute. L'impossibilité de revenir en arrière annule la variation de la parole, en ôtant toute perspective de reprise corrective. Par conséquent, au lieu de se renouve-

²⁰ Blanchot 1980, 78. «La fragmentation, marque d'une cohérence d'autant plus ferme qu'il lui faudrait se défaire pour s'atteindre, non par un système dispersé, ni la dispersion comme système ; mais la mise en pièces (le déchirement) de ce qui n'a jamais préexisté (réellement ou idéalement) comme ensemble, ni davantage ne pourra se rassembler dans quelque présence d'avenir que ce soit» (Blanchot 1980, 99).

²¹ Ivi, 86.

²² Cfr. Quignard 1997a, 513-527.

ler, les paroles de la «langue de la tribu» risquent de s'appesantir. La «fission de l'oral» que produit la pratique de l'écriture s'opère dans le silence et a pour effet une «médusante ambiguïté».²³

La fragmentation produite par le «cercle de silence»²⁴ marque la ruine irréversible de l'écriture. Quignard fait du *silence* une technique de coupure assurant la progression narrative, puisque «chaque fragment surgissant» est «noyé au sein d'un tel silence».²⁵ Emboîtant le pas à Horace qui le détermine comme «le premier déchirant esthétique» et déclare qu'il n'y a pas de «silence intégral», il l'utilise comme un outil qui disloque le texte et désarticule son espace poétique. Le silence figure parmi les tenants et les aboutissants du discours quignardien. En lui conférant un grand pouvoir structurant et une puissance imaginative, symbolique et métaphorique, l'écrivain en fait l'un des principes organisateurs de son œuvre. Pascal Quignard estime le silence plus éloquent que le langage. Il apprécie moins la parole vide que le silence significatif. Se taire ne signifie pas seulement refuser de communiquer avec l'autre. Se taire signifie aussi s'écouter soi-même, autocommunique. Le silence favorise donc le repli sur soi, la réflexion et l'intériorisation du dit à haute voix.

L'acte d'écrire devrait restituer par ailleurs son «caractère expressif, ludique, esthétique», enlevé par «l'alphabétisation typographique» et «la démanualisation de la lettre».²⁶ Le côté ludique de l'écriture quignardienne se traduit dans la recherche de nouvelles ressources linguistiques en revenant aux origines et dans cette énonciation insolite qui se sert des étymologies oubliées ou désuètes pour tordre le langage, pour jongler avec lui, en aboutissant ainsi à une réécriture expressive puisque informelle,

²³ Ivi, 523.

²⁴ Ivi, 525.

²⁵ Quignard 1985, 51.

²⁶ Quignard 1997a, 321.

informe comme l'originnaire.²⁷ Cette écriture joue sur trois volets narratifs. Premièrement, le volet du sujet parlant qu'on peut décrire comme une narration à la première personne du singulier, pauvre en articulateurs logiques, où abondent des phrases affirmatives rédigées en français standard et se fait sentir une tendance singularisante. Et pourtant, ce 'je' narratif laisse l'impression de vouloir prendre de la distance par rapport au sujet, de s'en dissocier tout en restant son double. Deuxièmement, le volet mythologique dont la narration, faite à la troisième personne du singulier, abonde en citations, interprétations et traductions de morceaux de mythes empruntés à des œuvres plastiques, musicales, littéraires. Quignard y insiste sur le rapport du mythe et de l'écriture. Il utilise le mythe pour soutenir l'idée que l'écriture représente la langue sans pour autant devenir son double ni son équivalent. Troisièmement, le volet du moralisateur rédigeant des traités où la narration, riche en propositions déclaratives, questions rhétoriques, phrases hypothétiques, thèses et antithèses, opte pour le pluriel de majesté qui met en valeur les sentences d'un moraliste.²⁸ Il faudrait peut-être préciser que le 'nous' n'enferme pas le récit, ne le réduit pas à des réflexions d'ordre strictement personnel, mais présente une provocation adressée au lecteur dans un jeu qui vise à le séduire et à le faire complice. Le 'nous' incorpore donc le 'je', le 'tu', le 'il'.

²⁷ Cfr. Quignard 2002, 194.

²⁸ Voilà des exemples illustrant ces trois volets: 1. «Devant les mots qui sont seuls je ne sais, de leur solitude ou de leur apparence, ce qui me les rend inintelligibles. Je perds le sens qu'ils présentent; ils me sidèrent sans que j'aie le temps de les déchiffrer et de les reconstruire en moi avec des phrases ou des gestes qui les évoqueraient ou les mimeraient» (Quignard 1997b, 489); 2. «Rê, las d'être parmi les êtres, se retira du monde sur le dos de la vache céleste. Il désigna Thot comme son «représentant» sur la terre. Les choses écrites – disaient-ils – sont celles du Représentant» (Quignard 1997a, 484-485); 3. «Nous ne ressemblons qu'à nos proies. Et notre ressemblance ne s'est faite que sur leurs images» (Quignard 1997a, 465).

3. «Le fragment est un hérisson»

Le style doit sidérer le lecteur comme le mulot est fasciné par la vipère dont la tête se dresse en s'approchant de lui et qui siffle.²⁹

Quand il expose sa vision de l'écriture, Pascal Quignard recourt souvent à deux termes d'étymologie astrale, forgés à partir du mot latin *sideralis*, à savoir la *sidération* et la *désidération*, mots chargés du reste d'une forte connotation lacanienne en connexion avec le désir.³⁰ Michel Deguy qualifie de «sidérante» l'écriture qui frappe par un effet d'inattendu,³¹ la sidération pouvant être définie comme une sensation qui paralyse par les effets de surprise, d'inquiétude, de malaise, sans qu'on soit en mesure d'expliquer avec certitude d'où découle cette sensation. Adriano Marchetti pousse encore plus loin son analyse en la désignant comme l'écriture de ce qui se laisse désirer et de ce

²⁹ Quignard 1997c, 155.

³⁰ Jacques Lacan explique le mécanisme de la *désidération*, notamment à partir de l'étymologie latine des verbes désirer (*desiderāre* – 'regretter l'absence de') et sidérer (*siderari*: 'subir l'influence des astres'), à travers sa confrontation avec la *considération*: «Il y a donc dans le signifiant, dans sa chaîne et dans sa manœuvre, sa manipulation, quelque chose qui est toujours en mesure de le destituer de sa fonction dans la ligne ou dans la lignée [...], de le destituer comme tel en raison de la fonction proprement signifiante de ce que nous appelons la *considération* générale. [...] L'opposition de la *considération* et de la *désidération* [...] n'est, bien entendu, qu'une amorce, et ne résout pas la question du désir, quelle que soit l'homonymie à laquelle se prête la conjonction de ces deux termes qui se rencontrent dans l'étymologie latine du mot *désir*» (Lacan 1998, 344).

³¹ Cfr. Deguy 2000, 47: «Les ingrédients de écriture sidérante sont l'assertion, l'érudition, la néologie, l'énumération, l'asyndète, la transgression, la fabulation; ou plus longuement: la puissance d'affirmation, l'illimitation de l'érudition, la relatinisation de la langue, le coup de dés de la série exhaustive, le débordement des frontières ou l'ingression-éclair dans le territoire de l'autre, la disjonction asyndétique qui saute. Percant est le ton; la déclaration perce; l'érudition traverse, l'étymologisation défonce; la série roule; l'incurSION perce les clôtures; l'asyndète rompt-avec. Transgression. Percées. Accoups des coups. Transports. Transports de l'être à l'histoire; transport du passé au présent. Transport du vrai au récit fabuleux; transport du pensable au schème (à l'«icône»); nous sommes transportés».

qui laisse à désirer. Elle «n'est ni voilement ni dévoilement; elle ne révèle que le retranchement: la désidération, la dénudation». ³² En ce qui concerne les effets de l'écriture quignardienne, il faudrait élargir la dyade *sidération-désidération* en triade, en y incorporant la *fascination* exercée par les asyndètes, les parataxes et les ellipses qui sont tous des techniques du fragmentaire.

«Le vrai style est saccade [...] Cette saccade, ce *rhythmos* à mi-chemin entre le rêve et le langage, est à mi-chemin entre la vie et la nuit, à mi-chemin entre l'origine et le monde». ³³ Si Pascal Quignard voit l'écriture comme 'entremonde', il définit le fragment comme trace et négation d'une mémoire singulière, déposées par le mouvement rétrospectif de la pensée. Les rêves sont morcelés et pas du tout susceptibles de s'inscrire dans une lignée. Chaque rêve est unique, discontinu, de même que chaque fragment. D'autre part, il se rend compte que l'écriture fragmentaire aiguise la nostalgie inhérente à toute écriture et dans ce sens contient de la pulsion de mort refoulée puisque tout «désir est principe de mort» ³⁴ y compris le désir d'écrire.

Provoquer le malaise par la surprise fait partie de sa stratégie poétique. Soulignant d'abord le côté plaisant de l'inattendu, il relève, dans un deuxième temps, son rapport avec les attentes inconscientes, pour avancer, dans un troisième temps, que la surprise prépare l'effet de sidération: la sidération qui désigne la surprise imprévue que le monde extérieur déclenche dans le psychisme humain. Il s'agit d'un véritable choc réalisé à des degrés différents de plusieurs façons. Paradoxalement, l'objectif de l'écriture ne serait pas la création d'une œuvre, mais le retour vers la lecture en tant que source inépuisable d'affects et d'idées à ressentir, à reprendre et à redévelopper. Cette «apparition unique du lointain», pour reprendre l'acception benjaminienne de l'*aura*, concrétisée dans les dimensions les plus inattendues,

³² Marchetti 2000, 90.

³³ Quignard 1997c, 146-147.

³⁴ Quignard 1997a, 255.

par une langue tantôt elliptique et énigmatique par son inachèvement et par sa brusque rupture, tantôt fort métaphorique et dépassant toute limite imaginative, serait une autre façon de manifester les *γράμματα* de l'origine. L'écriture quignardienne implique un «chiffage énigmatique de la voix»³⁵ qui, en se proposant de repérer les vestiges du passé afin d'atteindre la dimension originaire de la langue, se dresse contre la ligne analytique et formelle pour laquelle ont opté le structuralisme et le Nouveau roman.

Les fragments quignardiens contiennent toujours une chose innommée, dissimulent un secret, réservent une surprise. Comme les rouleaux de papyrus ils ont deux côtés: externe et interne, *ēso* et *ēxo*, ésotérique et exotérique. Pourtant, la fascination qu'ils exercent ne découle pas d'un style sublime et poétique, mais d'un langage 'prosaïque' qui se méfie de tout embellissement: «Mais le plus grand mystère ne naît pas de ce qu'on utilise des fragments de langue étroite, expressive et rythmée, d'une temporalité courte, aisément mémorables, intensément corporels, mécaniquement symétriques, compulsivement répétés et d'une syntaxe elle-même nécessairement pauvre et simple. Le plus grand mystère tient à ce que [...] la langue poétique débouche sur la prose».³⁶

Les fragments découpent et structurent les *Petits traités*. Ils martèlent le récit comme le *tarabust*, le bruit de fond qui nous accompagne tout au long de la vie. Leurs phrases concises, très peu modalisées percent le lecteur comme ce bourdonnement obsessionnel. Leur brièveté saccadée ponctue la saturation d'un discours qui n'a rien à voir avec la parole vide. Les «fragments quignardiens sont volontiers liés entre eux souvent par l'effet d'écho et de retour, l'entretissage des mots et des phrases qui reviennent».³⁷ Ce retour cyclique n'est pas monotone, mais riche en variations. Il est conditionné par la quête rétrospective

³⁵ Rabaté 1991, 71.

³⁶ Quignard 1997a, 593.

³⁷ Viart 2000, 72.

de cette chose qui se trouve à l'origine: la *res* latine dont l'accusatif *rem* a donné 'rien' en français qui s'est transformée en objet négatif et donc en rien. La mise en valeur du petit atteste de la profondeur d'un travail de réflexion qui creuse jusqu'au fond des choses dites ou écrites, qui fonce au-delà du perceptible.

Le fragment constitue somme toute une unité hermétique, enfermée sur elle-même, autosuffisante, séparée du monde: «Le fragment est un hérisson. [...] Le hérisson attaqué se met en boule et hérissé ses piquants».³⁸ Quand il se sent menacé, ce petit animal déchiqueté, solitaire et silencieux se roule en boule. Il se clôt sur lui-même pour se défendre, mais aussi pour se préparer à passer à l'attaque. Sa posture évoque le combat intellectuel impliqué par l'acte de lecture. Il s'agit, bien entendu, d'un combat imaginaire, étant donné que l'adversaire (l'auteur) n'est pas présent au moment de la lecture.

La comparaison quignardienne fait écho au Fragment 206 de l'*Athenaeum* où Schlegel postulait: «Un fragment, à l'égal d'une brève œuvre d'art, peut être isolé de tout l'univers qui l'entourne, parfait en soi-même comme un hérisson».³⁹ Nancy et Lacoue-Labarthe insistent eux aussi sur la totalité autosuffisante du fragment régi par «la logique du hérisson»: «Il revient par conséquent à disloquer l'unité organique du *hérisson*, et à ne présenter la fragmentation des *Fragments* que comme un ensemble de *membra disjecta* [...] Le fragment bloque sur lui-même en quelque sorte l'achèvement et l'inachèvement».⁴⁰ Derrida, par contre, n'est pas convaincu ni de la valeur poétique de l'œuvre fragmentaire ni de son «individualité totalisante». Mais il reconnaît tout de même, à la suite de Heidegger, son «effet de *Witz*», c'est-à-dire sa capacité de disséminer le sens dans l'écri-

³⁸ Quignard 1997b, 169.

³⁹ Cité d'après la traduction proposée par Maurice Blanchot (Blanchot 1969, 527).

⁴⁰ Lacoue-Labarthe, Nancy 1978, 71-72.

ture, ainsi que, à partir du conte des frères Grimm «Le lièvre et le hérisson», sa signification de «toujours-déjà-là».⁴¹

Conclusion

Le fragment se hérisse contre, voire par rapport à l'autre. Il ne connaît pas de limites comme le livre circulaire et fluide dont rêve Pascal Quignard, qui exerce un fort impact sur son écriture. Il possède une nature ambivalente: il est à la fois inachevé et achevé, partiel et total, lacunaire et exhaustif, mais surtout silencieux et solitaire comme le hérisson. Une ruine qui a sa valeur autonome. Une œuvre si petite. L'œuvre brève par excellence. Constitué autour d'un noyau de pensée, ce spasme rhétorique possède une capacité de multiplication infinie, suppose une quantité illimitée de jets dans l'abîme linguistique. Cette unité minuscule recèle en même temps une œuvre ouverte, discontinue et proliférante, une œuvre sans-limites, en-deçà de toute limite, sublime.

La forme fragmentaire que revêt la narration quignardienne, cette narration errant à travers les époques, les contextes et les genres littéraires, correspond à sa vision du monde comme un espace fragmenté et de l'écriture comme un discours morcelé. L'écriture fragmentaire matérialise la conception de la langue en tant qu'objet partiel qu'il faut métaphoriser. Elle se laisse déterminer comme une écriture sidérante (qui frappe par l'effet d'inattendu), désirante (qui désire et jouit de son objet), fascinante (qui séduit et effraye). Elle remplit l'espace de l'entremonde qui sépare l'originare atteint de façon incomplète par le fragment et l'imaginaire créé de façon incomplète par le fragment.

⁴¹ Derrida 1992, 309-337.

Bibliographie

- G. Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, Paris 1973.
- M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1969.
- M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1980.
- M. Deguy, *L'écriture sidérante*, in A. Marchetti (ed.), *Pascal Quignard. La mise au silence*, Editions Champ Vallon, Paris 2000, pp. 43-64.
- J. Derrida, *Points de suspension. Entretiens*, Galilée, Paris 1992.
- J. Lacan, *Le Séminaire V. Les formations de l'inconscient*, Le Seuil, Paris 1998.
- P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, Le Seuil, Paris 1978.
- Cl. Lévi-Strauss, *Regarder, écouter, lire*, Plon, Paris 1993.
- A. Marchetti, *L'ascétisme de l'écriture*, in A. Marchetti, (ed.), *Pascal Quignard. La mise au silence*, Editions Champ Vallon, Paris 2000, pp. 85-100.
- P. Nicole, Chapitre XI, *Essais de morale*, Guillaume Desprez imprimeur, Paris 1714, tome 4.
- P. Quignard, *Le vœu de silence*, Fata Morgana, Montpellier 1985.
- P. Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Fata Morgana, Montpellier 1986.
- P. Quignard, *La déprogrammation de la littérature*, «Le Débat», 54 (1989), pp. 77-88.
- P. Quignard, *Petits traités I*, Gallimard, coll. «Folio», Paris 1997a.
- P. Quignard, *Petits traités II*, Gallimard, coll. «Folio», Paris 1997b.
- P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Gallimard, coll. «Folio», Paris 1997c.
- P. Quignard, *Abîmes. Dernier royaume III*, Grasset, Paris 2002.
- D. Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, Paris 1991.

- D. Viart, *Le moindre mot. Pascal Quignard et l'éthique de la minutie*, in D. Lyotard (ed.), *Pascal Quignard*, «Revue des sciences humaines», 260 (2000), pp. 61-75.

ADALGISA MINGATI

FORMA BREVE E NARRAZIONE A CORNICE:
LE 'SERATE' O 'VEGLIE' NELLA PROSA RUSSA (1770-1840)

1. *Narrazione a cornice e ciclizzazione*

Nella sua *Istoričeskaja poetika novelly* (*Poetica storica della novella*, 1990) Eleazar Meletinskij afferma che la questione della struttura a cornice attiene «non tanto alla specificità del genere della novella, quanto al tema della ciclizzazione e alla prospettiva della formazione del romanzo di vita quotidiana».¹ Pur non affrontando direttamente il problema della narrazione a cornice, nel brano citato lo studioso russo delimita il campo d'indagine individuando due punti dai quali, a suo avviso, l'analisi deve prendere avvio: il problema della ciclizzazione e dei suoi meccanismi, da un lato, e dall'altro il rapporto della forma breve col suo naturale antagonista, il romanzo. Com'è noto, furono i critici formalisti² a sostenere per primi la tesi secondo cui il principio della ciclizzazione, ossia la combinazione di varie storie in un tutto unico, avrebbe svolto un ruolo fondamentale nella nascita del romanzo realista russo. Tuttavia nelle loro riflessioni essi si concentrarono sulla fase cruciale della nascita della prosa russa relativa agli anni Trenta dell'Ottocento, senza allargare il campo d'indagine ai decenni precedenti. Solo in tempi recenti alcuni studi innovativi³ hanno ampliato la pro-

¹ Meletinskij 2014, 114.

² Per la bibliografia relativa agli studi formalisti sull'argomento vedi *infra*.

³ Mi riferisco in primo luogo alla tesi dottorale di Tat'jana Aleksandrovna Kitanina (2000). Non si ritiene necessario citare in questa sede altri lavori sull'argomento, di minore impatto critico.

spettiva di studio prendendo in esame una tipologia specifica di narrazione a cornice che tra gli anni Settanta del Settecento e la fine degli anni Trenta dell'Ottocento riscosse enorme successo nella cultura letteraria russa: le 'serate' o 'veglie' (*večera*).⁴ L'analisi dei meccanismi compositivi, delle fonti, delle influenze e delle linee evolutive di queste composizioni, nonché delle ragioni della loro popolarità, può infatti contribuire a spiegare l'utilizzo estensivo della narrazione ciclica negli anni 1820-1830 e il suo ruolo decisivo nel passaggio alla narrativa romanzesca.

La narrazione a cornice rappresenta, com'è noto, un procedimento retorico di antichissime origini, che risulta strettamente legato all'evoluzione dei generi narrativi brevi e che si manifesta in particolare nel passaggio dalle forme folcloriche a quelle libresche. Meletinskij mette bene in luce come nell'ambito della storia del genere della novella, in particolare nelle fasi antica e medievale, abbia luogo una profonda interazione tra tradizione orale e tradizione scritta, grazie alla quale si sarebbero create le condizioni per l'affermazione della novella occidentale classica, ossia rinascimentale.⁵ Lo studioso russo individua vari procedimenti retorici che nel percorso di defolklorizzazione della novella antica perseguirono il fine principale di elevare la posizione di questo tipo di narrazione all'interno della gerarchia dei generi: ad esempio, le contaminazioni tra generi elevati e bassi, l'adozione della forma in versi nei *fabliaux*, negli *Schwanken*, ma anche nei *Canterbury Tales*;⁶ tra questi procedimenti pos-

⁴ Per quanto riguarda la traduzione del termine *večera*, nel presente contributo si è optato in genere per 'serate', piuttosto che per 'veglie': quest'ultimo termine, infatti, utilizzato prevalentemente nella tradizione toscana, non solo fa riferimento a una radice semantica diversa da quella relativa a 'serate', ma viene impiegato anche per forme devozionali, rituali, esempi di letteratura dotta (erudita) o intrattenimenti musicali.

⁵ Meletinskij 2014, 351-352.

⁶ Si veda anche l'importante ruolo svolto dagli *exempla*, raccolte che impiegano sia elementi del folklore, sia diversi documenti di carattere letterario, andando a costruire libri dedicati perlopiù all'illustrazione dei sermoni (Meletinskij, 70).

siamo annoverare, secondo Meletinskij, anche quello della formazione di raccolte in 'libri', spesso con una cornice.

Per 'narrazione a cornice' si intende di solito un procedimento d'inserzione narrativa a carattere programmatico,⁷ ossia rispondente a un progetto, perlopiù implicito, finalizzato a mettere in relazione un racconto primario o incorniciante con più racconti secondari. Nella narrazione a cornice i racconti risultano, nello stesso tempo, autonomi, separati, indipendenti l'uno dall'altro, e integrati in un tutto, interconnessi, interrelati. Siamo, insomma, in presenza di quella specifica relazione che caratterizza le forme cicliche, ossia quelle forme che rappresentano un tutto, le cui componenti sono variamente combinabili tra loro. Va detto altresì che si tratta di un tutto necessariamente frammentario, la cui unità poetica non costituisce una forma conclusa, concentrata, autosufficiente; al contrario, essa è caratterizzata da una dinamica centrifuga, eccentrica,⁸ quasi che il centro si trovi in realtà al di fuori dell'opera.

Come si è detto, l'unitarietà del ciclo non vanifica l'autonomia delle singole parti: infatti, spesso si assiste all'accostamento di opere inedite e opere già pubblicate, ossia non concepite come finalizzate alla pubblicazione all'interno del ciclo. Si può dare inoltre il caso di una ripubblicazione al di fuori della cornice di singoli racconti in un nuovo contesto (miscellanea, raccolta di opere, ecc.), una scelta dettata in genere dall'esemplarità dell'opera. E non risulta rara nemmeno la ricollocazione editoriale di parti significative o frammenti della stessa cornice, spesso vista come costruzione eminentemente teoretica in cui trova formulazione la poetica del ciclo.

Attraverso quali strumenti si attua la peculiare relazione che unisce tra loro i vari racconti? In un ciclo si crea una situazione comunicativa particolare, che costringe a percepire le singole parti come legate a un centro virtuale, a una dominante implicita. Nella percezione dell'unitarietà del ciclo è molto importante

⁷ Tomassini 1990, 18-19, 82.

⁸ Bock 2008, 20-28.

la funzione strutturante del lettore che con la sua presenza, con la sua coscienza percipiente, permette di porre in relazione tra loro i diversi testi (in questo senso, la funzione unificatrice del racconto incorniciante è spesso parziale e si attua quasi sempre a livello formale, o non si attua del tutto). Si può insomma dire che in un ciclo prende corpo una specifica struttura architettonica mentale, intenzionale – programmatica, appunto – e che, nonostante il coefficiente di frammentarietà ed eterogeneità dei vari elementi che lo compongono, il lettore giunge a desumerne un codice autoriale, ossia a capire la logica dell'autore, ad avvertire, oltre il 'disordine' narrativo, un'immagine del mondo persistente, fissa.⁹

Sebbene la cornice costituisca un procedimento molto antico, la tendenza delle novelle «a completarsi l'una con l'altra, a raggrupparsi in cicli e a unirsi all'interno di una determinata cornice»¹⁰ trova piena espressione all'epoca della novella classica rinascimentale.¹¹ Possiamo quindi dire che si tratta di una tradizione che si dispiega al massimo grado proprio in concomitanza con la fioritura della novella, ma che è anche soggetta a continue trasformazioni, come è sottoposto a un'evoluzione incessante il genere breve stesso. Non a caso, nell'epoca preromantica e romantica la ciclizzazione assume connotati inediti, è chiamata a risolvere importanti, delicate questioni legate a una radicale riformulazione delle coordinate della letterarietà.

Come precedentemente accennato, le raccolte di novelle collegate tra loro attraverso il procedimento incorniciante costituiscono un tipo di struttura testuale che precede cronologicamente

⁹ Cfr. Kiselev 2005.

¹⁰ Meletinskij 2014, 350.

¹¹ «Una singola novella non aspira all'espressione completa del modello del mondo dell'autore; le novelle spesso si alternano in quanto a morale, si completano l'una con l'altra entro l'accettazione di una possibile varietà e ampiezza dello spirito d'iniziativa individuale. Inoltre, la cornice, ossia la novella che incornicia, le unisce e crea lo sfondo reale (talvolta persino in contrasto): si tratta di un procedimento molto antico e tuttavia tipico in particolare per la novella del Rinascimento» (Meletinskij 2014, 360).

il romanzo moderno e che, secondo molti, ne rappresenterebbe un'importante premessa. Il primo a segnalare questo legame sull'asse diacronico dell'evoluzione letteraria fu Viktor Šklovskij in *O teorii prozy* (*Sulla teoria della prosa*, 1929). Tracciando a grandi linee il percorso della tipologia narrativa a cornice dalla novella orientale, attraverso le raccolte rinascimentali, i romanzi picareschi fino al romanzo europeo moderno, il critico formalista individua due elementi che, a suo avviso, la metterebbero in relazione con la forma romanzesca: le peculiarità costruttive e tipologiche del sistema dei personaggi (presenza o meno del personaggio inteso in senso moderno, unitarietà dei personaggi nelle varie storie) e il carattere libresco, legato alla tradizione scritta.¹² Più tardi Boris Ejchenbaum svilupperà quest'idea nel saggio *Geroj našego vremeni* (*Un eroe del nostro tempo*, 1958), dedicato all'analisi dell'omonimo 'romanzo' di Michail Lermontov. Ejchenbaum individua nel principio della ciclizzazione quella «via maestra verso la creazione nel nuovo romanzo russo» in grado di trovare una soluzione al problema cruciale della «concatenazione degli intrecci» e della «narrazione».¹³ A questo proposito il critico russo mette in luce come la scelta da parte di Lermontov di una particolare figura di narratore in grado di riunire le varie storie intorno a un intreccio unico e a un unico personaggio rappresenti un equivalente prosastico del procedimento sperimentato con successo nel romanzo in versi *Evgenij Onegin* (1823-1831), dove tuttavia questa figura unificatrice si identificava con l'io lirico del poeta, circostanza che costituiva in sintesi quella «“diabolica differenza” tra romanzo in versi e romanzo in prosa di cui parlava Puškin».¹⁴

Come si è visto in apertura, Meletinskij mette in relazione il problema della struttura a cornice con l'epoca di «formazione del romanzo di vita quotidiana».¹⁵ L'etichetta 'romanzo di vita

¹² Cfr. Šklovskij 1968, 225-229.

¹³ Ejchenbaum 1986, 286.

¹⁴ Ivi, p. 291.

¹⁵ Meletinskij 2014, 114.

quotidiana' (in russo *bytovoj roman*, da *byt*, 'vita quotidiana', 'vita di tutti i giorni') entra in uso nel gergo letterario russo nella fase di crescita intensiva della prosa russa che si colloca tra la seconda metà degli anni Venti e gli anni Trenta dell'Ottocento. Essa designa un tipo di narrazione che, diversamente da altre tipologie prosastiche molto popolari all'epoca (prosa di costume, didascalico-moralistica, filosofica, sentimentale, storica ecc.), fa dello sguardo sul quotidiano, sulla vita reale, il proprio fulcro creativo. In questa fase è in primo luogo Aleksandr Puškin che, assieme al gruppo di letterati a lui vicini, rivendica l'esigenza, la necessità di scrivere romanzi tratti dalla vita, di coltivare un tipo di prosa che nelle sue scelte sia tematiche che stilistiche¹⁶ si mantenga a stretto contatto con la 'verità', una presa di posizione tramite la quale il poeta russo sembrava prendere le distanze dall'artificiosità dei *cliché* didascalico-sentimentali che all'epoca godevano ancora di grande credito non solo tra il pubblico dei lettori, ma anche in alcuni ambienti letterari.

L'esigenza di una prosa che rappresenti la vita reale, che si faccia portatrice di 'verità', che sia insomma credibile (un'istanza che annuncia inequivocabilmente l'avvento della *fictionality* del romanzo moderno e la sua emancipazione dagli altri generi letterari),¹⁷ coincide col periodo in cui in Russia si assiste a uno sviluppo senza precedenti della narrazione a cornice. Risalgono agli anni Trenta numerose sperimentazioni che utilizzano la forma ciclica, un fenomeno questo che denota l'attenzione e la

¹⁶ Nella sua riflessione teoretica sulla prosa, che si sviluppa a partire dalla prima metà degli anni Venti dell'Ottocento in rapporto al predominio, fino ad allora incontrastato, della poesia sui generi prosastici, Puškin, annovera tra le sue caratteristiche principali la precisione (*točnost'*) e la brevità (*kratkost'*): «La precisione e la brevità – ecco i principali pregi della prosa. Essa esige pensieri e pensieri – senza essi le brillanti espressioni non servono a nulla. I versi sono un'altra cosa [...]» (A.S. Puškin, *O russkoj proze* [1822], in Id. 1962, 255). Sull'argomento si veda il fondamentale saggio di Boris Ejchenbaum, *Put' Puškina k proze* [1923], in Id. 1986, 29-44.

¹⁷ Sull'argomento si veda Somoff 2015, 21-41.

consapevolezza da parte dei letterati riguardo le possibilità tematico-compositive che questa struttura narrativa offriva. Essa può essere quindi a buon diritto vista come un laboratorio in cui ha luogo una parte del complesso processo di gestazione della forma ‘lunga’.

2. *Il cliché delle večera nella prosa russa (1770-1840) e le influenze estere*

Il settantennio che va, all’incirca, dal 1770 alla fine degli anni Trenta dell’Ottocento rappresenta un momento di cruciale importanza nella formazione della moderna prosa russa. In questo periodo si assiste non solo allo sviluppo di tipologie narrative inedite per la Russia, ma soprattutto si sedimenta quell’*humus* artistico-culturale dal quale, a partire dagli anni Quaranta del XIX secolo, trarrà linfa vitale la grande fioritura romanzesca. Il vecchio romanzo avventuroso-cavalleresco di derivazione europea (che, tra l’altro, negli ultimi trent’anni del Settecento aveva conosciuto in Russia numerose traduzioni e adattamenti) rimane un genere guardato con sospetto poiché accusato di corrompere i costumi, un lascito, quest’ultimo, delle retoriche classiciste che avevano improntato di sé la cultura letteraria russa del Settecento. Tra la fine del XVIII e i primi decenni dell’Ottocento si sviluppano invece in modo intensivo i generi prosastici brevi,¹⁸ un processo che avviene sotto l’influsso, da un lato, delle poetiche sentimentaliste e, dall’altro, della narrazione gotico-fantastica, assai popolare all’epoca, con ulteriori importanti apporti e innesti provenienti dai generi bassi, ossia dal ricco sostrato autoctono folclorico-popolare.¹⁹

¹⁸ All’epoca in Russia i generi prosastici brevi (‘racconto’, ‘novella’) vengono chiamati in modo vario e oscillante: *povest’*, *rasskaz*, *skazka*, e persino *roman* (cfr. Mingati 2010, 15). Si noti inoltre che il termine russo *novella* entra in uso molto più tardi, a cavallo tra Ottocento e Novecento.

¹⁹ Tra la fine degli anni Venti e la fine degli anni Trenta dell’Ottocento assistiamo inoltre al proliferare del romanzo storico, ispirato anch’esso a modelli esteri: cfr. Rebecchini 1998.

È in questo periodo che la narrazione a cornice conquista il pubblico russo. In particolare, grande successo incontra il modello del ciclo prosastico delle ‘serate’, contrassegnate dal caratteristico cronotopo secondo il quale il racconto, effettuato da uno o più narratori, si sviluppa nella fase serale/notturna della giornata in un luogo in genere appartato o circoscritto. Tale organizzazione spazio-temporale trova riflesso nel titolo stesso di queste narrazioni, contrassegnato, come già detto, dal sostantivo *večera* oppure, in alcuni casi, dall’attributo *večernij*, ‘serale’ (‘ore serali’, ‘conversazioni serali’, ‘racconti serali’, ecc.). Va comunque precisato che questa tipologia di titoli non esaurisce tutte le narrazioni a cornice del periodo; ciononostante, la relativa numerosità dei cicli legati allo stilema del racconto organizzato in serate e il fatto che i rimanenti tipi di cornice evidenzino un uso saltuario, episodico – che a volte si configura come un volontario allontanamento proprio da quella tradizione – non fanno che confermare come il procedimento di ciclizzazione fosse attuato prevalentemente attraverso questo artificio.

Un rapido spoglio effettuato sulla base delle principali banche dati bibliografiche russe evidenzia la presenza, oltre che di un cospicuo numero di opere originali, di alcune traduzioni in russo dal francese, dal tedesco e dall’inglese,²⁰ un fatto che testimonia come la tipologia narrativa delle ‘serate’ trovi uno dei suoi modelli principali proprio nella narrativa estera. Come precedentemente accennato, il fenomeno delle traduzioni e degli adattamenti, in particolare dal francese, svolge un ruolo fondamentale non solo nello sviluppo dei generi e della lingua della prosa russa, ma contribuisce anche al progressivo allargamento del pubblico dei lettori. Proprio in quest’ambito, vi è un altro fenomeno degno di essere ricordato: nel corso del Settecento in

²⁰ Nel periodo preso in considerazione è presente almeno una decina di traduzioni di ‘serate’ dal francese, dal tedesco e dall’inglese. Tra gli autori delle fonti, quando nominate, figurano François Guillaume Ducray-Duminil (1761-1819), Pierre-Joseph Charrin (1784-1863), Joseph-Marie Loaisel de Tréogate (1752-1812), Georges Bernard Depping (1784-1853), John Aikin (1747-1822) e Anna Laetitia Barbauld (1743-1825).

Francia la libera traduzione delle *Mille e una notte* da parte di Antoine Galland²¹ non solo fu accolta con grande favore, ma diede anche l'avvio a una ricca serie di parodie che furono puntualmente tradotte in russo a partire dagli anni Sessanta del XVIII secolo.²² Il successo che queste pubblicazioni incontrarono tra il pubblico russo testimonia, con ogni evidenza, che si trattò di un altro importante canale attraverso il quale esso familiarizzò sia col principio della ciclizzazione, sia con il procedimento della cornice narrativa.

Un discorso a parte merita la complessa questione, ancor oggi oggetto di dibattito, dell'influenza del *Decameron* sullo sviluppo della novella e della narrazione a cornice in Russia. Nell'ambito nella tradizione critica occidentale l'opera boccacciana viene pressoché unanimemente riconosciuta come il testo fonte d'ispirazione diretta della maggioranza delle narrazioni cicliche dell'epoca moderna. Estrapolazioni e imitazioni di singoli motivi tratti dall'opera di Boccaccio sono presenti nell'area russa già a partire dal XVII secolo e ne attestano la notorietà. Per quanto riguarda le traduzioni in lingua russa, nel 1817 il poeta Konstan-

²¹ *Les Mille et une nuits. Contes arabes*, Traduits en françois par Mr Galland, Paris 1704-1717 (trad. ru. *Tysjača i odna noč'. Skazki arabskija*, perevel s francuzskago jazyka Aleksej Filat'ev, Pečatany pri Imperatorskom Moskovskom universitete, 1763-1774).

²² Cfr. Francois Péris de la Croix, *Les mille et un jours. Contes persans*, Paris, 1710-1712 (trad. ru. *Tysjača i odin den'. Persidskija skazki*, Perevedennyja s persidskago na francuzskij jazyk g. Petis de la Krua, A s francuzskago na rossijskij sočinitelem Sl[avenskich] Dr[evnostej M.I. Popovym], Č.1-4, 1778-1779); Thomas-Simon Gueullette, *Les Mille et un Quarts-d'heure, contes tartares*, Paris 1715-1753 (trad. ru. Toma Simon Gellet, *Tysjača i odna četvert' časa. Povesti tatarskija*, Perevedeny s francuzskago, Peč. pri Imp. Mosk. un-te, Č. 1-4, 1765-1766, rist. 1777-1778); Thomas-Simon Gueullette, *Les Mille et une Heures, contes péruviens*, Amsterdam 1733 (trad. ru. Toma Simon Gellet, *Tysjača i odin čas. Skazki peruanskija*, Perevedeny s francuzskago na rossijskoj jazyk Annoju Vel'jaševuju-Volyncovoju, Peč. pri Imp. Mosk. un-te, Č. 1-3, 1766-1778); Pierre-Jean-Baptiste Nougaret, *Les Mille et une Folies*, Paris 1771 (trad. ru. P'er Žan Baptist Nugare, *Tysjača i odno duračestvo. Francuzskija skaski*, Perevedeny s francuzskago [P. I. Strachovym], Moskva, Univ. tip., u N. Novikova, Č. 1-8, 1780-1781).

tin Batjuškov traduce *Griselda*, ultima novella del ciclo, mentre la prima traduzione integrale dall'italiano in russo del capolavoro di Boccaccio, opera di Aleksandr Veselovskij, risale al 1892. Oltre a ciò, va ricordato come due poeti russi, Puškin e V.K. Kjuhel'beker, in coincidenza con la terribile epidemia di colera del 1830, si siano liberamente ispirati al cronotopo boccacesco – il primo con la ‘piccola tragedia’ *Pir vo vremja čumy (Il festino in tempo di peste)*²³ e il secondo con l'abbozzo di un *Russkij Dekameron 1831-go goda (Decamerone russo dell'anno 1831)*, progetto di narrazione a cornice che rimase tuttavia incompiuto.²⁴ Pur trattandosi di creazioni letterarie che, a differenza del fenomeno delle ‘serate’, poco o nulla hanno a che fare con la letteratura di più largo consumo, si tratta di esempi che confermano, a nostro avviso, come la struttura della narrazione a cornice, identificata nel *cliché* delle ‘serate’ o, in casi più rari, nel cronotopo boccacciano, avesse acquisito il valore di una formula universale, collegata a una precisa tradizione e caratterizzata da una fisionomia più o meno stabile, sufficiente, di conseguenza, per recepire il testo susseguente come un tutto unico, anche in assenza di ulteriori legami esteriori.

²³ Prima ed. 1832, rielaborazione di una scena di *The City of the Plague* (1816) di John Wilson: la *pièce* presentava una serie di quadri, legati da una cornice comune, della Londra medievale all'epoca di una terribile epidemia di peste.

²⁴ Nel 1836 esce un libretto (V.K. Kjuhel'beker, *Russkij Dekameron 1831-go goda*, izd. I. Ivanovym, Guttonbergova tip., Sankt-Peterburg 1836) contenete il poema *Zorovavel' (Zorobabele)* incorniciato da un testo in prosa che rappresenta il primo capitolo dell'iniziale progetto ciclico. Nell'ideazione di quest'opera, composta in realtà tra il 1831 e il 1832, Kjuhel'beker sarebbe stato influenzato anche da *Le Décaméron français* (1772-1774) di Louis d'Ussieux, di cui nel 1820 aveva liberamente tradotto una novella, e dal ciclo di poemi a cornice *Lalla Rookh* (1817) di Thomas Moore (Kjuhel'beker 1979, 761).

3. *Le trasformazioni della narrazione a cornice: verso il romanzo*

Come precedentemente accennato, la narrazione a cornice in Russia svolse una funzione di primaria importanza nel passaggio dalla forma breve a quella ‘lunga’, romanzesca, un passaggio preparato da precise influenze estere che si accompagnarono all’evoluzione del pubblico dei lettori, oltre che a innesti autoctoni. Per meglio illustrare questo passaggio, ci soffermeremo su tre emblematici esempi che segnano, come altrettante pietre miliari, il percorso evolutivo della prosa russa alla vigilia della fioritura del romanzo ottocentesco, tre opere nelle quali la struttura ciclica funge da laboratorio creativo nel quale la novella si trasforma in uno strumento sperimentale in cui sinergicamente si fondono la forma prosastica e gli innovativi contenuti che costituiranno il fulcro della struttura romanzesca.

*Dvojnĭk, ili Moi večera v Malorossii (Il sosia ovvero Le mie serate nella Piccola Russia, 1828)*²⁵ di A. Pogorel’skij costituisce un esempio di narrazione organizzata in ‘serate’ direttamente ispirata, sia per la struttura che per le tematiche, ai cicli romantici, in particolar modo a quelli tedeschi e americani.²⁶ L’azione si svolge nella casa padronale di una tenuta della Piccola Russia – così era chiamata fino a metà Ottocento l’Ucraina settentrionale – dove l’autore nonché protagonista dell’opera Antonij trascorre sei serate autunnali in compagnia del proprio ‘doppio’,²⁷ una sorta di spettro del quale egli stesso, nel tentativo di sottrarsi alla noia e alla solitudine, ha provocato l’apparizione. Antonij e il suo ‘doppio’ si alternano di serata in serata

²⁵ Perovskij 1828.

²⁶ Il riferimento è, in particolare, a due modelli che grande influsso ebbero sulla letteratura russa dell’epoca: *Die Serapionsbrüder* (1819-1821) di E.T.A. Hoffmann e *Tales of a Traveller* (1824) di W. Irving (Tur’jan 2010).

²⁷ Nell’opera di Pogorel’skij il termine russo *dvojnĭk* è esplicitamente equiparato al ted. *Doppelgänger*. La traduzione italiana, ormai invalsa, che rende il termine russo con ‘sosia’ appare quindi meno appropriata rispetto, ad esempio, a ‘doppio’ o ‘alter ego’.

nella lettura di racconti 'notturni', lettura che dovrebbe confermare o confutare i postulati di una discussione che si svolge nel racconto incorniciante e che ha per oggetto fenomeni misteriosi, inesplicabili, che attengono all'ambito del soprannaturale o del presunto tale. Lo scopo apparente di questo confronto è la messa in luce di quello che viene presentato come uno dei maggiori difetti della mente umana, ossia la credulità. Si tratta di una chiave di lettura, suggerita al lettore nel racconto incorniciante, che dovrebbe conferire un ordine al 'disordine narrativo' rappresentato dall'accostamento delle diverse storie, ma che viene in realtà messa in discussione da parecchi fattori.

Di fatto, nel *Sosia* di Pogorel'skij la tradizionale struttura delle 'serate' e, al suo interno, il tema prescelto, quello 'notturno', gotico-fantastico, vengono sottoposti a un ironico e pervasivo travestimento, a un sistematico capovolgimento delle aspettative del lettore coevo. Tale procedimento si attua a partire dallo scambio di ruoli che si può osservare tra l'uomo e lo spettro: mentre quest'ultimo, armato di raziocinio e buon senso, rivela il profilo di un disincantato smascheratore di pregiudizi e credenze popolari, Antonij sembra invece incarnare la posizione di coloro che propendono per una spiegazione mistica, soprannaturale degli avvenimenti posti in discussione. A proposito di travestimenti e deviazioni dai modelli abituali, è interessante notare come già il titolo stesso dell'opera (*Le 'mie' serate...*) rimandi a una vera e propria modificazione del modello cui fa riferimento il titolo rematico di 'serate', modello, come abbiamo detto, universalmente riconoscibile, convenzionale, che rappresenta di fatto un vero e proprio 'segnale di genere'. La modifica del titolo conferisce dunque allo stesso una funzione nuova, connotativa, finalizzata a determinare un nuovo atteggiamento nel lettore a partire dalla 'soglia' (il titolo, appunto) dell'opera.

Ma che cosa intende concretamente Pogorel'skij con *Le 'mie' serate...*, ossia, quali sono le modifiche e le innovazioni che lo scrittore vuole apportare a una struttura di successo entrata ormai nella consuetudine delle letture del tempo? Com'è no-

to, la cornice che accompagna le narrazioni cicliche di stampo romantico rappresenta il più delle volte lo spazio in cui il pensiero viene interpretato criticamente, il luogo in cui le opinioni si scontrano e si confrontano, sviluppando un dialogo che nel *Sosia*, come abbiamo visto, si attua metaforicamente all'interno della stessa individualità sdoppiata. Tuttavia, nella discussione che ha luogo nel racconto incorniciante nessuna delle parti è destinata a prevalere: il compito di decodificare la verità – che risulta problematica, che ammette interpretazioni diversificate – è indirettamente demandato alla coscienza percipiente, al lettore che il testo presuppone e al quale si indirizza.

Si tratta di un impianto che, di fatto, assegna al lettore un ruolo attivo, ponendolo inesorabilmente davanti alle proprie responsabilità. A questo proposito, non tutto sembra aver funzionato nel modo in cui, probabilmente, lo stesso Pogorel'skij si aspettava.²⁸ Ma ritorniamo brevemente al procedimento, già evidenziato in sede di titolo e racconto incorniciante, secondo il quale attese del lettore e facili spiegazioni vengono coerentemente disattese. Lo stesso artificio stilistico-cognitivo viene adottato nelle quattro novelle che compongono il ciclo, le quali assumono la forma di originali riscritture di noti soggetti letterari, russi ed europei, decostruiti e riattualizzati nel nuovo contesto della cornice dialogica. Si tratta, a ben vedere, di veri e propri esperimenti che Pogorel'skij attua sulla forma breve: a partire da stilemi tradizionali e da stereotipi sentimentali, gotici, romantici, ma anche folclorico-fiabeschi – di fatto, l'armamentario completo della novella e delle sue fonti storiche così come sono state delineate da Meletinskij nella sopracitata monografia – lo scrittore sviluppa originali variazioni, inaspettate deviazioni.

Di fronte a questi esperimenti il lettore coevo appare perlopiù disorientato e, potremmo dire, rivela un profilo intellettuale ben diverso da quello del fruitore ideale, ipostatizzato da Pogorel'skij, che sta alla base della struttura ciclica. Il pubblico rus-

²⁸ Tur'jan 2010, 629.

so, mentre accoglie positivamente tutto ciò che, almeno all'apparenza, risulta più immediatamente 'riconoscibile', ossia le due novelle²⁹ che riprendono in modo più o meno evidente celebri modelli autoctoni, si accanisce contro l'audace rielaborazione di due soggetti, molto popolari all'epoca in Russia, delle letterature tedesca e francese: *Der Sandmann* (1816) di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e *Jocko, anecdote détachée des lettres inédites sur l'instinct des animaux* (1824) di Marie Charles Joseph de Pougens.³⁰ Il giudizio dei lettori – e di buona parte della critica – che accusano l'autore russo di cattiva imitazione di modelli stranieri appare quindi in buona parte di natura strumentale e, allo stesso tempo, è sintomatico di un passaggio importante in atto all'epoca nella letteratura russa. Il progressivo allargamento del pubblico e la conseguente parziale massificazione dei suoi gusti e delle sue attitudini si accompagna infatti a un'atmosfera di accese polemiche letterarie che vede contrapposti critici e scrittori di opposte fazioni, in un animato dibattito sulla qualità della prosa e sull'adeguatezza della rappresentazione della società coeva da essa offerta.³¹ Lettori e critici rimangono quindi alla superficie dell'esperimento letterario di Pogorel'skij e, di fatto, ne fraintendono il senso ultimo e le profonde implicazioni riguardo al processo di sviluppo dei generi prosastici, del quale *Il sosia* fornisce uno dei contributi più pregnanti.

²⁹ *Izidor i Anjuta (Izidor e Anjuta)*, inserita nella seconda Serata, e *Lafertovskaja makovnica (La venditrice di focacce al papavero di Lafertovo)*, inserita nella quinta Serata e precedentemente (1825) pubblicata da Pogorel'skij su rivista.

³⁰ Si tratta delle due novelle incastonate, rispettivamente, nella terza e nella sesta Serata: *Pagubnye posledstvija neobuzdannogo voobraženija (Le conseguenze funeste di una fantasia sfrenata)* e *Putešestvie v diližanse (Il viaggio in diligenza)*. Nella prima delle due novelle, quella che riprende e rielabora l'intreccio del *Sandmann* di Hoffmann, si assiste non solo a una parziale rusificazione dell'intreccio, ma si osserva anche una totale delegittimazione del tema soprannaturale: il protagonista, il nobile russo Alceste, perisce non a causa di un ipotetico maleficio innescato dal suo innamoramento per la bambola Adelina, bensì è vittima fortuita di una congiura, ordita in realtà ai danni del padre.

³¹ Sull'argomento cfr. Mingati 2010, 105-113.

Questo peculiare destino accomuna il libro di Pogorel'skij a un'altra narrazione a cornice dell'epoca, ove si può osservare lo stesso metodo creativo consistente nel trasformare la 'parola altrui' utilizzando i principî di una concezione artistico-letteraria radicalmente nuova. *Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina* (*I racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin*, 1831) vengono composti da Aleksandr Sergeevič Puškin in un mese e mezzo di quello stesso 'autunno' del 1830³² che aveva visto nascere il già ricordato *Festino in tempo di peste*. Il ciclo consta di cinque novelle e di una prefazione, nella quale i racconti vengono attribuiti a un autore finzionale, Ivan Petrovič Belkin, di cui Puškin finge di essere l'editore.³³ Belkin infatti risulta essere un proprietario terriero di provincia non estraneo ad ambizioni letterarie che, come si afferma nella prefazione, ha raccolto i cinque racconti che compongono il ciclo da altrettanti narratori casuali – tutti, si noti, di estrazione sociale non nobile – e li ha successivamente redatti in forma scritta. La distinzione, introdotta nella prefazione, tra la funzione letteraria (scrittore) e testimoniale (narratore) si riflette anche nelle novelle: non solo ogni storia viene riportata simulando almeno in parte la voce del narratore di turno, ma in due delle cinque storie, *Vystrel* (*Il colpo di pistola*) e *Stracionnyj smotritel'* (*Il mastro di posta*), il testimone del racconto risulta essere anche io narrante e personaggio. La struttura che simula lo stilema dell'oralità si trasforma dunque in originale strumento di organizzazione delle voci narranti e, di conseguenza, in articolata focalizzazione narrativa.

³² Puškin trascorre l'autunno del 1830 in forzato isolamento nella tenuta di famiglia di Boldino (nella regione Nižnij Novgorod, 650 km a est di Mosca) mentre nel paese impazza l'epidemia di colera.

³³ Nelle prime edizioni il nome di Puškin appariva sotto le iniziali A.P., un procedimento ampiamente utilizzato nella tradizione delle narrazioni cicliche basate sui 'manoscritti ritrovati' (cfr. Somoff 2010, 42-61), ma che nel caso del celebre poeta russo potrebbe essere stato adottato anche per aggirare i problemi con la censura e per cautelarsi nel caso di un mancato successo. I *Racconti* furono pubblicati per la prima volta col nome completo di Puškin nel 1834 (*Povesti, izdannye Aleksandrom Puškinym*, Sankt-Peterburg, 1834).

Il ciclo prosastico puškiniano rappresenta dunque un caso peculiare in cui tracce di una cornice trovano posto nella prefazione e, pur non estendendosi coerentemente a tutto il testo, lo influenzano anche grazie alla già ricordata riconoscibilità di cui all'epoca godeva il procedimento, rispetto al quale, tra l'altro, non era inusuale osservare variazioni e deviazioni generate dalla sua convenzionalità e dagli stretti vincoli che esso poneva.³⁴ Come nel caso del *Sosia*, anche nei *Racconti di Belkin* schemi, situazioni, conflitti e motivi narrativi facenti parte del repertorio classico della novella e dell'aneddoto vengono abilmente trasformati attraverso i principî innovativi di quella poetica della quotidianità e della vita reale che costituisce il fulcro e il punto d'unione delle sperimentazioni prosastiche puškiniane e che, nel caso dei *Racconti di Belkin*, si lega storicamente all'epoca dell'invasione napoleonica in Russia. L'impianto suddetto viene ulteriormente complicato grazie all'inserzione di motivi letterari di livello elevato, universale,³⁵ una commistione che genera un tipo di letteratura radicalmente diverso rispetto sia alla prosa di consumo, principale punto di riferimento del lettore coevo, sia alla novella classica. Tuttavia, anche l'esperimento narrativo puškiniano risultò di non facile interpretazione e ricezione: ancora una volta lettori e critici reagirono negativamente, pensando di avere a che fare con delle parodie di modelli sentimentali stereotipati.³⁶

È nota l'affermazione di Boris Ejchenbaum che lega l'itinerario di sviluppo del romanzo russo moderno alla «ciclizzazione delle forme e dei generi brevi, perché era in essi che avevano trovato riflesso ed espressione gli “elementi” fondamentali della vita russa».³⁷ Il punto di vista innovativo del critico russo si svi-

³⁴ Kitanina 2000, 25; Mingati 2015, 118-119.

³⁵ Sull'argomento si veda il fondamentale studio di Markovič (1989).

³⁶ Come già sottolineato, la prosa di Puškin, caratterizzata da una struttura sintattico-compositiva spiccatamente ritmica nella quale dietro l'apparente stringatezza e semplicità si nasconde una geniale complessità, si distingue per una straordinaria ricchezza e pluralità di livelli di significato.

³⁷ Ejchenbaum 1986, 292.

luppa sull'esempio di un'altra celebre narrazione a cornice dell'epoca, *Geroj našego vremeni* (*Un eroe del nostro tempo*, 1840-1841) che Michail Lermontov pubblica dopo neanche un decennio dall'uscita della raccolta puškiniana. *Un eroe del nostro tempo* riunisce intorno a un unico protagonista alcuni racconti già pubblicati singolarmente su rivista,³⁸ un procedimento non inedito nella tipologia delle narrazioni cicliche, che in questo caso però è contrassegnato da alcuni importanti cambiamenti. La peculiare disposizione del materiale narrativo conduce il lettore dal punto di vista più esterno (dalle prefazioni dell'autore e dai racconti 'incornicianti' dei narratori esterni e interni) a quello dell'eroe stesso (i racconti/il diario del protagonista),³⁹ consentendogli di conoscere in modo graduale e secondo varie angolazioni vita e personalità dell'eroe (Ejchenbaum parla a questo proposito di «ciclizzazione psicologica».⁴⁰ D'altro canto, le storie non si possono leggere se non nell'ordine dato, «altrimenti leggerete due bellissime *povesti* e alcuni bellissimi racconti, ma non un romanzo» afferma Belinskij,⁴¹ condizione quest'ultima che sembrerebbe vanificare uno dei requisiti fondamentali della forma ciclica, ossia il ruolo attivo esercitato dal lettore che mette in relazione tra loro le varie storie.

Il capolavoro in prosa di Lermontov rappresenta uno dei casi più controversi di forma narrativa ciclica che risulta refrattario ai numerosi tentativi di definirne in modo univoco la natura. Pur

³⁸ Nell'ordine di uscita: *Bela* (in «Otečestvennye zapiski», 3, 1839), *Fatalist* (*Un fatalista*, in «Otečestvennye zapiski», 11, 1839), *Taman'* (in «Otečestvennye zapiski», 2, 1840).

³⁹ Oltre alla due prefazioni autoriali alla prima e alla seconda parte, la struttura del capolavoro lermontoviano si compone di due racconti lunghi (*povesti*) e tre brevi, disposti in un ordine che non rispecchia l'andamento cronologico degli accadimenti. Inoltre, i narratori nelle novelle che dovrebbero svolgere la funzione incorniciante partecipano in vario modo all'azione principale, ossia tendono a diventare essi stessi personaggi, un procedimento peraltro già attivo in alcune narrazioni cicliche del Settecento (Meletinskij 2014, 362).

⁴⁰ Ejchenbaum 1986, 298-299.

⁴¹ Belinskij 1954, 146.

utilizzando ancora come ‘materiale di costruzione’ la forma breve e l’organizzazione a cornice, non vi è dubbio che l’idea fondamentale dell’opera vada sviluppandosi nella direzione del romanzo, come dimostra non solo il sistema dei personaggi, ma, come si è visto, anche la peculiare struttura compositiva, complessa e originale, in grado di alimentare una tensione narrativa tipicamente ‘romanzesca’ che conduce per mano il lettore senza soluzione di continuità dalla prima pagina all’ultima.⁴²

4. Conclusioni

Nel presente contributo si è tentato di chiarire come la narrazione a cornice rappresenti un procedimento dalle implicazioni semiotico-comunicative complesse, che storicamente ha svolto un ruolo di rottura con i modelli stilistico-ideologici invalsi, favorendo il percorso evolutivo del genere della novella e la sua ricollocazione nel sistema dei generi prosastici brevi. Nella letteratura russa moderna il *cliché* della narrazione a cornice organizzata in ‘serate’ mette a disposizione un ricco repertorio di storie, motivi e intrecci che alimenta la nascente prosa. Di fatto, è proprio nell’ambito della forma breve che avviene la rielaborazione delle vecchie poetiche settecentesche e l’assimilazione di nuovi temi, in particolare quello *bytovoj*, della quotidianità, che annuncia il passaggio alla narrativa realistica. D’altro canto, va osservato come all’evoluzione stilistico-tematica si accompagni la progressiva nobilitazione della prosa artistica all’interno della gerarchia letteraria, che nella Russia di metà Ottocento porta all’affermarsi del primato della prosa sulla poesia. A tal fine, i generi della narrativa artistica tracciano sempre più nettamente i propri confini (ad esempio, nei confronti di generi letterari affini, come quello epistolare, o quello critico-pubblicistico) alla conquista non solo di un proprio linguaggio, ma di un

⁴² Si vedano, a questo proposito, i due recenti lavori di Ju.M. Nikišov (2014 e 2015), che forniscono alcuni spunti innovativi sull’argomento.

sistema semiotico-comunicativo autonomo. Anche sotto questo profilo, si è cercato di evidenziare come il legame con la struttura a cornice e il suo complesso sistema di voci e di piani narrativi fornisca elementi essenziali che, debitamente trasformati, creano le premesse per l'organizzazione del moderno testo romanzesco.

Bibliografia

- A. Beck, *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann*, Winter, Heidelberg 2008.
- V.G. Belinskij, Geroj našego vremena. *Sočinenie M. Lermontova*, in Id., *Polnoe sobranie sočinenij. V 13 t.*, T. IV. *Stati i recenzii. 1840-1841*, Moskva 1954.
- B. Ejchenbaum, *Geroj našego vremena*, in Id., *O proze. O poezii. Sbornik statej*, Chudožestvennaja literatura, Leningrad 1986.
- T.A. Kitanina, *Dvojniki Antonija Pogorel'skogo v literaturnom kontekste 1810-1820-ch godov*, Dissertacija na soiskanie uč. step. kandidata filologičeskich nauk, Rossijskaja Akademijskaja Nauk – IRLI (Puškinskij Dom), Sankt-Peterburg 2000.
- V.S. Kiselev, *Kommunikativnaja priroda metatekstovych obrazovanij (na materiale russkoj prozy konca XVIII-pervoj treći XIX veka)*, «Izvestija Rossijskoj Akademii Nauk. Serija Literatury i Jazyka», 64/3 (2005), pp. 14-22
- V.K. Kjuhel'beker, *Putešestvie. Dnevnik. Stat'i*, izd. podgotovili N.V. Koroleva, V.D. Rak, Nauka, Leningrad 1979.
- V.M. Markovič, *Povesti Belkina i literaturnyj kontekst*, «Puškin. Issledovanija i materialy», 13 (1989), pp. 63-87.
- E.M. Meletinskij, *Poetica storica della novella*, a cura di Massimo Bonafin, traduzione di Laura Sestri, EUM, Macerata 2014.

- A. Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'*. *Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici, Trento 2010.
- A. Mingati, *Racconti notturni nelle 'serate' o 'veglie' russe. Il sosia (1828) di Antonij Pogorel'skij*, «Romanticismi. La Rivista del C.R.I.E.R.», 1 (2015).
- Ju.M. Nikišov Geroj našego vremeni: *roman ili cikl?*, «Studia Humanitatis», 4 (2014).
- Ju.M. Nikišov *Kak formirovalsja Geroj našego vremeni*, «Studia Humanitatis», 3 (2015).
- A.A. Perovskij, *Dvojniki, ili Moi večera v Malorossii*, soč. Antonija Pogorel'skogo [psevd.], Č. 1-2, pri Akad. nauk, Sankt-Peterburg 1828.
- A.S. Puškin, *Sobranie sočinenij v 10 tomach*, Tom 6, *Kritika i publicistika*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, Moskva 1962.
- D. Rebecchini, *Russkie istoričeskie romany 30-x godov XIX veka (Bibliografičeskij ukazatel')*, «Novoe Literaturnoe Obozrenie», 34 (1998), pp. 416-433.
- V. Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, in T. Todorov (ed.), *I formalisti russi*, prefazione di Roman Jakobson, Einaudi, Torino 1968, pp. 205-229.
- V. Somoff, *The Imperative of Reliability. Russian Prose on the Eve of the Novel. 1820s-1850s*, Northwestern University Press, Evanston (IL) 2015.
- G.B. Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Bulzoni, Roma 1990.
- M.A. Tur'jan, *Ličnost' A.A. Perovskogo i literaturnoe nasledie Antonija Pogorel'skogo*, in Antonij Pogorel'skij, *Sočinenija. Pis'ma*, podgot. izd. Marietta A. Tur'jan, otv. red. Boris F. Egorov, Nauka-Spb., Sankt-Peterburg 2010.

MARTA AGUDO

EL POEMA EN PROSA Y SU PRESUNTA BREVEDAD

Sí, pocas veces he estado en un congreso en el que, tal y como se irá viendo, tenga menos que decir. Ante todo, hay que aclarar que estamos, de acuerdo con el profesor Aullón de Haro, frente uno de los géneros literarios de creación moderna. De Haro sitúa así el poema en prosa en el ámbito de las «heteromorfías» de los «materiales de expresión» nacidos al hilo de una estética «romántico-simbolista». Esto, que podría parecer a simple vista un trabalenguas, se integra a su vez en un agudo «órgano general retórico» en el que nuestro género se ubica y dentro del cual se caracteriza por atentar contra uno de los baluartes más férreos de la estética tradicional: la paridad verso-poesía, el imperativo del primero para la expresión de la segunda. Que de esto se haya inferido que el poema en prosa se trata de un género necesariamente breve supone incurrir en un salto crítico que no tiene razón de ser. El motivo de dicha confusión nace, en buena medida, de sus primeros y más significativos ejemplos y, por extensión, de gran parte de los trabajos teóricos que se han acercado a él. De hecho, la práctica totalidad de dichos estudios ha asentido sin más a las tres características que la máxima experta en el tema, Suzanne Bernard, determinara en su imprescindible y precursor libro de 1959: *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, a saber: la autonomía (en traducción de Utrera Torremocha), la unidad y la brevedad.

Dada la ausencia de mención al corpus literario y especialmente teórico del Romanticismo alemán, Bernard se aferra a una evidencia histórica: la aparición en 1842 de *Gaspard de la nuit* de Aloysius Bertrand. Desde entonces el poema en prosa

quedó asociado a un texto que ocupa entre media página y página y media. Este título nos lleva directamente a hablar de Baudelaire o el padre del poema en prosa moderno, en la medida en que ubica sus *Pequeños Poemas en prosa* (1868) en un nuevo contexto social (la ciudad moderna con sus muchedumbres) y subraya su naturaleza paradójica y revolucionaria. Cabe señalar que del uso del adjetivo ‘pequeños’ podemos inferir una hipotética incertidumbre respecto a sus textos, cuyo género, debió intuir Baudelaire, admitía una mayor extensión, un decir más dilatado. Con todo, no olvidemos que el francés, tal y como declara en su dedicatoria-prólogo a Arsenio Houssaye, tenía su modelo muy claro:

He de hacerle una pequeña confesión. Al hojear por vigésima vez al menos el famoso *Gaspar de la Noche* de Aloysius Bertrand (...) se me ocurrió la idea de intentar algo parecido, y de aplicar a la descripción de la vida moderna, más bien, de ‘una’ vida moderna y más abstracta, el procedimiento que aquél había aplicado a la pintura de la vida antigua, tan extrañamente pintoresca.¹

Y añade a continuación en cita celeberrima:

¿Quién de entre nosotros no ha soñado, en sus días ambiciosos, con el milagro de una prosa poética, musical, sin ritmo ni rima, lo suficientemente flexible y dura como para adaptarse a los movimientos líricos del alma, a las ondulaciones del ensueño y a los sobresaltos de la conciencia?

Se inauguraba así un nuevo modo de contemplar y vivir la realidad, de acuerdo con una «tendencia constructiva y artística relativa a la organización del poema» –representada por Baudelaire– frente a una «destruktiva y anárquica» –iniciada por Rimbaud–.² Dicha ambivalencia, diagnosticada por Bernard, apunta asimismo al verbo ‘nuevo’ rimbaldiano, a su deseo de «desarreglar los sentidos» a fin de percibir vínculos inéditos en la realidad, relaciones extraordinarias. Por eso, y tras asumir la

¹ Baudelaire 1986, 46.

² Bernard 1959.

carga narrativa de *Una temporada en el infierno* (1873), Rimbaud se lanza a una búsqueda voraz de lo maldito como controrden en las *Iluminaciones*, donde las chispas de luz fragmentarias e inacabadas desgranán su particular ‘ideario’.

Más tarde habría que referirse a Mallarmé, quien recoge sus poemas en prosa en *Divagaciones* (1897) como *Anécdotas o Poemas*, en los cuales el lenguaje mismo se convierte en protagonista y se vuelve concéntricamente sobre sí. En todos sus textos, pues, el campo gravitatorio de la poesía fue extendiéndose hacia géneros literarios vertidos hasta la fecha en un discurso prosístico, lo que trajo consigo una profunda renovación.

Se configura entonces el poema en prosa desde una hipotética ‘brevedad’, pese a que en uno de los antecedentes principales, si bien a menudo discutidos, dicha brevedad brille por su ausencia. Me estoy refiriendo al verbo alucinado de Lautréamont en *Los Cantos de Maldoror* (1868): una obra casi imposible de clasificar, genológicamente hablando, en donde lo desbocado de la imaginación de su autor (ese hombre que habla desde «el otro monte», ese antimesías) remite a la futura estética surrealista. Resulta significativa su dificultad para titular adecuadamente su texto, lo cual habla de la extraordinaria «rareza» de su verbo. Así, empleó para referirse a *Los Cantos...* los términos de ‘estrofa’, ‘canto’, ‘narración’, ‘novela’, ‘relato’, ‘novela corta’, ‘poema’, ‘prosa rebelde’, ‘ficción’, ‘trampa’, ‘prosa’ o ‘poesía’: «Tú, por lo mismo, no prestes atención a la manera extraña en que canto cada una de estas estrofas. Pero persuádate de que los acentos fundamentales de la poesía no por eso conservan menos su intrínseco derecho sobre mi inteligencia».³

Se adivina, pues, su deseo de dinamitar la retórica de la época (véanse sus pullas a Jean-Paul, Rousseau, Chateaubriand o Zorrilla) o, en sus términos, de sortear la ‘pendiente’ que lleva al escritor a emplear adjetivos como ‘indescriptible’, ‘inenarrable’, ‘rutilante’, etc. Por tanto, y pese a consideraciones como la

³ Lautréamont 1988, 377.

de León Bloy –que entiende que «la forma literaria [de este texto], no existe. Es lava líquida. Es insensato, negro y voraz»–, en este trabajo valoraré los Cantos... como un libro de poemas en prosa pese a su extrema longitud. La hibridación entre la expresión prosística y lo poético es tal que negarle dicho carácter supondría incurrir en la imposibilidad de apreciar lo versátil del poema en prosa...¿Y para qué poner barreras a un decir libre por definición?

En suma, si bien queda demostrado cómo fue en Francia donde el poema en prosa se asentó como género propio de la modernidad, el estudioso no puede obviar el magma teórico del cual emergió su posibilidad teórica. Aludo, claro está, al momento romántico alemán, además de por la escritura del propio Novalis,⁴ por el concepto de «poesía progresiva universal» que describiera, sobre la base de la “poesía sentimental” schilleriana, Friedrich Schlegel:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. [...] La poesía romántica abarca todo, con tal de que sea poético, desde los más grandes sistemas del arte, que, a su vez, contienen otros sistemas, hasta el suspiro, el beso que el niño poeta exhala en un canto carente de artificio [...]. Y, con todo, es la más capaz de fluctuar entre lo expuesto y el expositor y, libre de todos los intereses reales e ideales, dejarse llevar en alas de la reflexión poética, potenciar continuamente esta reflexión y multiplicarla en una serie infinita de espejos. [...] Otras formas poéticas están acabadas y pueden ser analizadas exhaustivamente. El género de la poesía romántica está continuamente formándose, condición esta que precisamente constituye su esencia propia, de tal manera que ella es un eterno hacerse y nunca puede existir totalmente. Ninguna teoría puede agotarla y sólo una crítica adivinatoria podría atreverse a caracterizar su ideal. Esta poesía es la única infinita y la única libre, haciendo valer como su primera ley el que el arbitrio del poeta no tolera sobre sí ninguna ley. La poesía romántica como género

⁴ Nos referimos a los *Himnos a la noche*, cuyo itinerario o “recorrido espiritual”, si bien es ajeno aún a la configuración moderna del género, perfila su potencial en los tres primeros fragmentos, y todo ello a pesar de que el poeta al final paradójicamente retome la forma versal. Cfr. Utrera Torremocha 1999, 48.

es algo más que un género poético, y se podría decir que es el arte poético mismo, pues en cierto sentido toda poesía es o debe ser romántica.⁵

Una poesía, en fin, en permanente trasmutación, a la búsqueda de nuevos cauces expresivos en un proceso de imparable invención, de sempiterna *poiesis*, con independencia de si su decir cumple con el dictado o no de la brevedad. De este modo, y posiblemente sin ser consciente el propio Schlegel de todas las realidades líricas que su concepción de la poesía iba a generar, el terreno para el poema en prosa breve o extenso quedaba abierto.

Una vez esbozado este marco de pensamiento, y ciñéndome aún a la cuestión de la brevedad, hay que saltar al siglo veinte y traer a colación las observaciones de algunos teóricos y críticos como pueda ser Hermine Riffaterre, para quien la disimilitud entre poema en verso y poema en prosa reside, precisamente y en buena medida, no en una determinada morfología, sino en la lucha que el segundo debe afrontar de manera continuada a fin de lograr en cada caso su plena unidad, dado su empleo de un elemento gráfico carente del peso de la «tradición».⁶ En consecuencia, si en el poema versificado la unidad semiótica la asegura el metro, en el poema en prosa esta habrá de generarse básicamente por el significado. Ello permite al crítico establecer un juego de «intertextualidades» y «contextualidades», que apuntan a la trascendencia del papel del lector en la hipótesis de Riffaterre, en la medida en que es el único agente capaz de captar dichas intertextualidades y las relaciones que se establecen entre un texto y su tradición.

De esto podría ya desprenderse que la crítica formalista abogará por una constante defensa de la brevedad como algo propio del discurso poético, en virtud del requerimiento, por ejemplo

⁵ Schlegel 1983, 130-131.

⁶ Riffaterre 1983, 115.

por parte de Tomashevski,⁷ de su instalación en el plano emotivo del lenguaje en detrimento del meramente referencial. También Yuri M. Lotman ponderó este rasgo en función de cómo el lenguaje poético precisa, no sólo la creación de repeticiones y equivalencias, sino también que el lector pueda percibir las. De ello se infiere que si el texto fuera muy extenso, el ‘receptor’ olvidaría los referentes (significados, sonidos, etc.) y, por tanto, no sería consciente de dicha iteración. Una tesis que juzgo descartada, dada la conciencia hermenéutica del lector de las dimensiones de la obra a la que se enfrenta.

Más sugerente resulta la tesis de Octavio Paz, quien, desestimando el número de versos como elemento de juicio,⁸ y según la tradicional teoría de la convivencia entre la unidad y la variedad en el hacer literario, establece que «en el poema corto, la variedad se sacrifica a expensas de la unidad; [y] en el poema largo, la variedad alcanza su plenitud sin romper la unidad»; condición a la que luego sumará el requerimiento alterno de la sorpresa y la recurrencia.⁹

Por su parte, Aullón de Haro sustituye el concepto de «extensión» por el de «dimensión» en su artículo *Las categorizaciones estético-literarias de ‘dimensión’ género / sistema de géneros y géneros breves / géneros extensos*, la cual se complementa con la idea del «grado de adecuación» o «necesariedad» del espacio que cada texto ocupa y precisa.

No obstante, y por seguir citando grandes voces, resulta curioso que, en opinión de Roland Barthes, suceda algo similar

⁷ Tomashevski 1982, 237.

⁸ «¿Pero qué tan largo tiene que ser un poema para ser considerado como un poema extenso? ¿Cuántas líneas? [...] Extenso o corto son términos relativos, variables. El número de versos no es un criterio: un poema largo para un japonés es un poema corto para un hindú [...]. Hay que buscar otros elementos de definición», cfr. Paz 1999², 768. Trabajo del que ha de destacarse su aproximación a la naturaleza del poema extenso en diferentes épocas literarias: desde el épico de los orígenes, al cristiano en que interviene el “yo”, al moderno estructurado por fragmentos unidos por silencios, etc.

⁹ Ivi, 769-770.

cuando lo que el escritor busca no es poetizar la escritura sino alcanzar una naturalidad máxima, teniendo entonces que ‘desviarse’, no de la lengua común, sino de la codificada por la literatura. O sea, que el ‘cuidado’ del lenguaje, bien sea por defecto o por exceso de elementos marcados poéticamente, impelería a la brevedad o a la inserción de esas «especies de arias» dentro de «largos recitativos de una escritura enteramente convencional».¹⁰ En una línea similar ha de recordarse también a Luis Cernuda, Gonzalo Sobejano, etc. o, en general, a la práctica totalidad de quienes se han planteado, no sólo la naturaleza del poema en prosa, sino la del propio decir poético, con las excepciones de Christian Leroy (quien advierte la relatividad por principio del concepto),¹¹ y, con mayor contundencia, de Michel Beaujour. Quizás el punto intermedio lo represente Nathalie Vincent-Munnia, quien entiende que «la brevedad aparece, pues, menos como una necesidad estructural del poema en prosa que como un ‘efecto secundario’ de los diversos elementos formales que contribuyen a forjarlo»,¹² y todo ello en consonancia con la observación de Susini-Anastopoulos acerca de cómo para la retórica la brevedad ha estado más vinculada con la “densidad” de lo escrito que con su extensión»,¹³ lo que supone, además de la flexibilización del concepto de ‘brevedad’, el relevo del parámetro lógico que lo fundamenta.

Por otra parte, no pueden dejar de mencionarse como sustrato de estas consideraciones las palabras de Edgar Allan Poe, en las que se parte de la voluntad de “comunicación emotiva” con el receptor, a fin de argumentar la supuestamente indispensable brevedad de la formulación poética:

lo que llamamos poema extenso es, en realidad, una mera sucesión de poemas breves, vale decir de breves efectos poéticos. [...] Parece evi-

¹⁰ Barthes 1973, 83.

¹¹ «la brevedad es un concepto relativo y, como dicen los editores: ‘¿en qué línea comienza un texto a ser breve?’», Leroy 2001, 169.

¹² Vincent-Munnia 1996, 142.

¹³ Susini-Anastopoulos 1997, 35.

dente, pues, que en toda obra literaria se impone un límite preciso en lo que concierne a su extensión: el límite de una sola sesión de lectura; y que si bien en ciertas obras en prosa [...] –que no exige unidad–, dicho límite puede ser ventajosamente sobrepasado, jamás debe serlo en un poema.¹⁴

O de forma más tajante aún:

sostengo que no existe poema extenso. Afirmino que la expresión “poema extenso” no es más que una contradicción de términos [...] [, dado que] el grado de excitación que hace a un poema merecedor de este nombre no puede ser mantenido a lo largo de una composición extensa.¹⁵

El porqué de dichos argumentos reside en que Poe, como el resto de autores modernos, se ubica en la estela teórica de los románticos europeos, cuya ambición máxima estribaba en el logro de una Belleza ‘sublime’. Categoría que, a su vez, no responde sino a una enérgica condición psicológica que se alcanza a través de lo que con acierto él mismo bautizó como «sostenido esfuerzo».¹⁶ En consecuencia,

si se me preguntara cuál es la mejor manera de que el más excelso genio despliegue sus posibilidades, me inclinaría sin vacilar por la composición de un poema rimado cuya duración no exceda de una hora de lectura. Sólo dentro de este límite puede alcanzarse la más alta poesía. [...] Dada la naturaleza de la prosa, podemos continuar la lectura de una composición durante mucho mayor tiempo del que resulta posible en un poema. Si este último cumple de verdad las exigencias del sentimiento poético, producirá una exaltación del alma que no puede sostenerse durante mucho tiempo. Toda gran excitación es necesariamente efímera. Así, un poema extenso constituye una paradoja. Y sin unidad de impresión no se pueden lograr los efectos más profundos.¹⁷

Textos como *Espacio*, de Juan Ramón Jiménez, certifican que esto no es así. Con todo, y pese a los futuros o ya presentes desarrollos posmodernos del género, no debemos llevarnos a

¹⁴ Poe 1973, 68.

¹⁵ Ivi, 81.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, 134-135.

engaño y pensar que el poema en prosa sea susceptible de caer en un amorfismo que nos impida reconocerlo.

Por otra parte, siempre que se habla de la génesis del poema en prosa hay que dedicar siquiera unas líneas a la prosa poética, con la que ha venido confundiéndose habitualmente, sin tener en cuenta que la segunda se trata de una forma literaria susceptible de practicarse en otros géneros (epistolarios, novelas, etc...), a diferencia del poema en prosa, que constituye un género literario *per se*. En lo que atañe a la extensión y su práctica de escritura, la brevedad se ha convertido en un precario método para distinguir la prosa poética (marcada por la fluxión) del poema en prosa (tentado por una singular ‘avaricia’¹⁸). Avaricia o esa brevedad con la que se configuró el género, si bien –ya se dijo– no deviene rasgo distintivo o necesario.

Asimismo, y en relación con los conceptos de una mayor o menor extensión, al igual que con la naturaleza dialógica del poema en prosa con otros géneros, se tiene que hablar de lo que denominaré ‘el norte y el sur’ del poema en prosa o los dos polos hacia los que este tiende, por los que se siente irremisiblemente imantado: en primer lugar por los géneros de carácter más extenso (con un horizonte narrativo –en forma de novela¹⁹

¹⁸ «la prosa poética tiene siempre algo de aventurero, de abierto, de inacabado. [...]. Sólo la puede detener o limitar el agotamiento del flujo interno que la hizo surgir. El poema en prosa, por el contrario, se rige por una especie de avaricia», Decaunes 1984, 16.

¹⁹ Pierre Moreau ha considerado la novela del “nouveau-roman” como la última forma del poema en prosa, y esto en razón de su empleo del «1) monólogo interior que sustituye la observación objetiva [...]; 2) de una huida atemporal que se afana en romper o mezclar los hilos cronológicos; 3) de la invasión del sueño [...]; 4) del incesante juego de la correspondencia entre los sentidos, lo que provoca la sensación de fundirse entre sí las impresiones y las correspondencias entre lo visible y lo invisible, entre lo concreto y lo abstrac-

o relato— o con uno especulativo —en forma de ensayo—), y en segundo lugar por el horizonte de la brevedad, por la expresión paremiológica. En el primer grupo se observa cómo en su seno se alterna la voluntad de combinar lo diegético (lo que podría denominarse la ‘prosa del poema’ —una anécdota, unos personajes—) con la propia construcción poética. En razón de la frecuente atemporalidad de la poesía, todo lo que constituya una referencia singular (personajes, tiempo, espacio) y su posterior desarrollo narrativo, pese a no resultar contrario a ella, sí podría obstaculizarla.

Se constata, entonces, la posibilidad de la mixtura entre cuento y poema en prosa estudiada especialmente por la crítica anglosajona.²⁰ Stephen Fredman, John Simon o Michel Delville, quien distingue entre la *short story* (o el ‘relato corto’ impregnado de la discursividad figurativa de la poesía) y la *short short story* (o ‘microrrelato’), la cual, dada su ‘avidez’ diegética, propicia su identificación con estructuras más propias del lirismo, cosa que posibilitaría que en ocasiones se leyera como poema en prosa. El baremo de distinción entre ambos estribará en la mayor o menor narratividad del texto, esto es, en la polaridad paciana entre el ‘cantar’ y el ‘contar’.

En un espacio paralelo, y frecuente durante los inicios del género del poema en prosa, fruto de la virulencia de lo subjetivo romántico, figura el ensayo, dado su carácter indeterminado y polimórfico.²¹

to [...]; [y] 5) de la musicalidad que domina sus modos de expresión y rige su estructura», Moreau 1959, 50.

²⁰ Para una ajustada síntesis de la contribución de la crítica norteamericana a la teoría del poema en prosa véase Silliman 1986.

²¹ «Es preciso tener en cuenta la gran polivalencia de la palabra Ensayo como término neutralizable respecto de cualquier materia a la que se desee señalar, dependiendo, pues, no de ésta, sino de cierta actitud o cierta perspectiva que el autor ante ella adopte y, naturalmente, lo que él mismo por tal cosa entienda. De ahí la amplia virtualidad del título Ensayo, lo cual nos ha permitido [...] designarlo como género no marcado», Aullón de Haro 1992, 120.

Respecto a los géneros breves, la simpatía hacia la expresión quintaesenciada permite hablar de cómo el poema en prosa se ve tentado por las formas paremiológicas: máximas, apotegmas, aforismos o greguerías, las cuales ya fueron tachadas de poemas en prosa por Guillermo Díaz-Plaja²² y por Luis Cernuda en *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Cabe aclarar que no se trata de que un texto escrito en prosa poética agazape en su interior alguna que otra máxima que incremente su lirismo, sino de la potencial proximidad de ciertas ‘formas breves’ con el poema en prosa. No hay que olvidar que estas comparten con él su hipotética brevedad, su autonomía, su unidad y su posible carácter fulgurante, próximo a la instantánea –cosa que impele a su vez al discurso fragmentario–, y que en próximas publicaciones, y al hilo del género del fragmento, relacionaré con la «vida líquida» formulada por Zygmunt Bauman.

Todo lo escrito hasta aquí abunda en la idea de cómo el género del poema en prosa, pese a la labor de varios de sus máximos exponentes creativos y teóricos, se halla sumido en un proceso poético de la literatura que impide restringir su naturaleza a la expresión breve, y ello, igualmente, pese a la superstición de la brevedad que, de acuerdo con Saul Bellow, caracteriza a la escritura moderna.²³ ...Y es que ya lo había advertido... Mi presencia en este congreso puede desatar más de una reserva.

²² Díaz-Plaja 1956, 132.

²³ «Y sin embargo reaccionamos favorablemente cuando Chejov nos dice: ‘Es extraño, ahora me ha entrado la manía de la brevedad. De todo lo que leo –obras mías y de otras personas– nada me parece ser lo suficientemente breve’. Y yo estoy plenamente de acuerdo con esta afirmación. Existe un gusto moderno por la brevedad y la condensación. Kafka, Beckett y Borges escribían con brevedad. Por supuesto que sigue habiendo gente que escribe cosas largas, y no por ello tienen menos éxito, pero cada vez es mayor la porción de público que considera que escribir con brevedad en algo bueno, quizá lo mejor». Puede entonces suplicarse, como Smith, clérigo inglés del siglo XIX: «¡Opiniones cortas, por Dios, opiniones cortas!», Bellow 2015 (4ª ed.), 776 y 775, respectivamente.

Bibliografía

- P. Aullón de Haro, *Teoría del Ensayo como categoría polémica en el marco de un sistema global de géneros*, Verbum, Madrid 1992.
- R. Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos Ensayos Críticos*, Siglo XXI, Buenos Aires 1973.
- C. Baudelaire, *Pequeños Poemas en Prosa. Los Paraísos Artificiales*, ed. José Millán Alba, Cátedra, Madrid 1986.
- S. Bellow, *Epílogo* en *Cuentos reunidos*, trad. Beatriz Ruiz Arrabal y prólogo de Janis Bellow, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona 2015 (4ª ed.).
- S. Bernard, *Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, A.G. Nizet, Paris 1959.
- L. Decaunes, *Le Poème en Prose. Anthologie (1842-1945)*, Éditions Seghers, Paris 1984.
- G. Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España*, Gustavo Gili, Barcelona 1956.
- Lautréamont, *Obra Completa*, trad. Manuel Álvarez Ortega, pról. Maurice Saillet, Akal, Madrid 1988.
- Ch. Leroy, *La poésie en prose française du XVIIe siècle à nos jours. Histoire d'un genre*, Honoré Champion, Paris 2001.
- P. Moreau, *La Tradition française du Poème en prose avant Baudelaire*, M.-J. Minard, Paris 1959.
- O. Paz, *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, en O. Paz, *Obras Completas, I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 1999².
- E.A. Poe, *Ensayos y Críticas*, edic. Julio Cortázar, Alianza, Madrid 1973.
- H. Riffaterre, *Reading Constants: The Practice of the Prose Poem*, en M. A. Caws and H. Riffaterre (eds.), *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, Columbia University Press, New York 1983.
- F. Schlegel, *Athenäum*, en *Obras Selectas, I*, Fundación Universitaria, Madrid 1983.

- F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Presses Universitaires de France, Paris 1997.
- B. Tomashevski, *Teoría de la literatura*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, Akal/Universitaria, Madrid 1982.
- M^a. V. Utrera Torremocha, *Teoría del poema en prosa*, Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Sevilla 1999.
- N. Vincent-Munnia, *Les Premiers Poèmes en Prose: Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Champion, Paris 1996.

INJAZETTE BOURAOUI MABROUK

S'ECRIRE DANS L'INTRANQUILLITE ET LE TROUBLE DU FRAGMENT:
LE CAS DE JACQUES DUPIN

L'écriture aphoristique est inhérente à la modernité, elle résulte de la dérégulation de l'homme confronté à son historicité qui le définit comme un sujet sans possible devenir existentiel. Aussi, l'écrivain est-il confronté à sa propre difficulté d'être et d'écrire à cause de la contingence du langage lui-même. La fragmentation exprime ainsi la faillite de la signification qui ouvre sur l'entropie de l'écriture elle-même.

Dans l'écriture fragmentaire contemporaine la question de l'identité est récurrente. Sans entrer dans le long débat concernant le genre autobiographique, nous aimerions souligner l'étymologie du terme qui signifie, entre autre, s'écrire soi-même: écrire ses origines. Dans le fragment, il ne s'agit pas d'une autobiographie au sens courant où le «je» suit une chronologie cohérente et se raconte. Mais, il s'agit d'une auto-biographie où le sujet en s'écrivant exprime la tension de l'écriture départagée entre le besoin de dire et la nécessité de garder le silence.

Le fragmentiste exprime le bouleversement de sa pensée et le trouble du langage sous le mode absence/ présence. L'écriture ne peut ainsi que dire le dilemme du sujet de l'entre-deux, déchiré entre se dire et se taire, pulvérisé entre deux identités opposées et qui, de surcroît, travaille à réconcilier deux formes génériques antagoniques: la fiction et la réalité.

L'écriture fragmentaire chez Jacques Dupin travaille, dans ce sens, à reconstituer le sujet dans (par) le fragment, la désarticulation de la continuité fonctionne comme l'expression d'un malaise ontologique et esthétique.

Lire Jacques Dupin c'est d'abord repérer une écriture enfermée sur elle-même qui annonce sa propre absence: la fragmentation, l'ellipse et la déconstruction sont autant de signes de cette disparition qui va jusqu'au silence. Chez Dupin le style est sobre, la voix narrative est presque dépouillée et le sujet se trouve détourné, voué pour ainsi dire à une désidentification flagrante. Le «je» de Dupin existe sous une modalité fragmentée et précaire. Le langage contribue à dire la fragilité de l'être là où le sujet s'interroge sur la valeur du langage et travaille, à l'intérieur de la langue, à le discréditer dans son aptitude à dire le réel. La question qui anime notre réflexion est la suivante: quelle place occupe le sujet dans l'écriture fragmentaire et comment le fragment déconstruit -il le monde et arrive cependant à le désigner?

Une apparence de Soupirail est un recueil de Jacques Dupin écrit de la main gauche suite à un accident de voiture. La difficulté à écrire pousse la poète à privilégier les syntagmes sans développement avec un choix évident pour les phrases sans subordinations. Ce style elliptique favorise le silence et finit par désarticuler la continuité de l'écriture. Le récit fragmentaire correspond à ce que Blanchot appelle «écriture du désastre» dans la mesure où il coupe avec la tradition poétique et se revendique comme écriture de la négativité. Blanchot définit ainsi l'écriture du désastre comme écriture de la finitude «quand tout est dit, ce qui reste à dire est le désastre, ruine de la parole, défaillance par l'écriture, rumeur qui murmure: ce qui reste sans reste (le fragmentaire)».¹ Dupin est considéré comme un écrivain fragmentiste dont l'écriture est animée par cette tendance «du désastre», l'approche que nous proposons de son recueil tiendrait à ce que notre compréhension se confond à chaque fois avec l'attente de ce trouble. La conception du sujet témoigne d'une intranquillité active qui retrace l'aventure de la dépossession et de la désiden-

¹ Blanchot 1980, 58.

tité. L'intranquillité² c'est bien cette inquiétude qui naît du désenchantement du monde, elle est indissociable de la dérision, l'écriture se fonde ainsi sur ses paradoxes mêmes, rien ne lui est acquis, elle avance en interrogeant la langue en déjouant le récit. Cette dimension est omniprésente chez Dupin, l'écriture du «je» repose sur un paradoxe fragmental qui consiste à estamper la cohérence du sujet tout en l'affirmant.

Nous avons choisi quelques extraits qui présentent le mieux la quête identitaire et esthétique de l'écrivain. Il s'agit de suivre le sujet dans son approche définitoire, dans son rapport à l'Autre et dans sa conception de l'écriture qui devient un véritable espace où se projette et se réalise l'être dans le langage.

1. *Le fragment moment d'une crise éthique: de l'identité éclatée à la désidentité*

Le fragment est un espace ontologique par excellence, il s'adapte le mieux à exprimer la quête d'un sujet qui se cherche, mais qui n'arrive pas à se situer dans un cadre social et psychologique précis, au contraire, il assure sa perte et finit par se désidentifier: «Vacillant, découvert...comme s'il n'avait pas besoin d'un nom pour être perdu. Il écoute la lumière patiemment le rejoindre. La lumière patiemment l'absoudre».³

Le sujet qui camoufle son identité, sous les dehors d'une troisième personne, échappe au cadre narratif et poétique, il n'est pas repérable et n'aide en rien dans l'élaboration d'un récit, au contraire, il bouleverse et interdit le processus anecdotique. *Vacillant et absorbé* le «je» disparaît avant même de se présenter. La finitude de l'être et sa fugitivité correspondent au fragment qui, comme le remarque Françoise Susini-Ana-

² L'intranquillité est une expression empruntée à Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité* (1982).

³ Dupin 1980, 11.

stopoulos, est «le miroir d'un certain malheur du sujet, de l'œuvre et du temps».⁴

Dans *Une apparence de Soupirail*, la parole n'arrive pas à nommer le monde, elle cède souvent au silence et se confine dans la fragmentation. A l'image de cette parole non accomplie, le sujet n'atteint pas sa recherche de plénitude, il y renonce et préfère «s'endormir», autant dire se rêver: «je n'ai de force que pour dormir»⁵. Se dessine ainsi un sujet passif dont l'identité est déchirée au point qu'elle dessert le projet de l'individuation et le condamne à l'éclatement des identités.

La fragmentation est ainsi tout à la fois une interrogation existentielle et éthique, l'identité cohérente et heureuse est un leurre, c'en est fini avec le Moi magnifique, indivisé maître de soi et du monde. Dupin enchérit sur la perte des repères et l'impossibilité de célébrer son unité: «naître. N'être que silex. Scintillement du tranchant de la lettre. Eclat de l'être. A la surface humide des labours».⁶

«Eclat de l'être» dans un langage fragmentaire qui met en cause toute perception unique du sujet dans cet espace discontinu privé de détail et de cohérence, le sujet autobiographique se cherche à travers la lacune, le silence, s'écrit et se taire deviennent une présence du corps, du sujet qui se nie en s'affirmant. Chez Dupin l'écriture assure une coupure avec le présent dans la mesure où le travail de la mémoire reconstruit le souvenir et l'identité du même coup en se projetant dans le passé. Cet aller-retour du présent au passé condamne le sujet à une position de l'entre deux et affecte directement son langage.

Le fragmentiste se dépouille des attributs d'une identité cohérente, dès lors qu'il s'est détaché, traversé et déconstruit par une écriture de la dépossession: être c'est ne pas être c'est fondre dans le cosmos: «un couple de rapaces immobile, au mi-

⁴ Susini-Anastopoulos 1997, 99.

⁵ Dupin 1980, 22.

⁶ Ivi, 85.

lieu du ciel. Je dors. Je suis vivant. Prêt à fondre du milieu du ciel, ou du bord. Sans nuages sans haut-le-cœur».⁷

Ici, Dupin dérange le rapport du sujet au monde et à sa propre identité: il s'agit de se retirer et de s'enfermer pour atteindre un véritable héroïsme intérieur. Le «je» réalise dans la solitude un travail de sape qui le démolit et l'édifie du même coup. Le verbe *dormir* devient un préalable à l'action, c'est ce qui prépare à la vie contre la mort, le poète trouve dans l'immobilité et l'absence une force pour se définir et se positionner. Loin de s'affirmer glorieusement «sans haut – le –cœur», le sujet ne se nie pas non plus, il cultive la recherche de son identité à travers le jeu sur le langage et la fragmentation. La fin de cet extrait enferme le sujet dans une résignation négative qui désarticule l'espace «du milieu ou du bord» et le langage à la limite de l'énigme. Pierre Garrigue consacre une étude remarquable à la poétique du fragment, il remarque à juste titre que «l'enjeu du fragment est celui d'une écriture qui ne soit ni celle d'un sujet individuel, ni celle d'un ordre linguistique, mais l'impossible alliage du cosmos et du langage».⁸ Il est impossible de réaliser une unité et c'est de cette fatalité heureuse que naît le fragment, que s'affirme le «moi», le fragment construit, pour ainsi dire, le non -dit de l'écriture de soi, il fait éclater la logique du Logos dans un lexique élémentaire et dans une forme elliptique. Le rythme du fragment lui-même est particulier, il anime le jeu d'une voix en dehors des lois du genre, une voix dégagée de toute convention langagière comme le remarque si justement Pierre Garrigue à propos de l'écriture de Lorand Gaspard, «c'est le ton d'une parole qui n'hésite pas, au prix de sa perte, à essayer de s'ajuster au chant: plus d'éblouissement, moins d'injonction, la sensation d'un miracle fragile et humble, car sans vérité qu'invérifiable».⁹

⁷ Ivi, 25.

⁸ Garrigue 1995, 65.

⁹ Ivi, 354.

Dans *Une apparence de soupirail*, le sujet éprouve un ardent besoin de communion, il se trouve projeté dans un lieu où temps et espace se rétrécissent et où toute tentative d'y échapper est complètement compromise «toi, immobile sur le pont de feu. Regardant un autre récit. Regardant avec mes yeux. Immobile. Regardant le temps immobile». ¹⁰ La communion célebre l'altérité, l'Autre est récupéré «regardant avec mes yeux», ce non-moi est un prolongement du «je», l'ouverture du sujet sur l'Autre travaille à ébranler les frontières identitaires étanches de l'Un pour fonder une nouvelle éthique de l'identité où je est bien un autre.

Ce glissement identitaire s'affirme encore une fois dans cette autre représentation de l'alter: «L'Un et le multiple. J'étais le seul. L'œil en activité. Elle était le nombre. Dormant? Le nombre, et le monstre. Dormant. Elle est le trait, la soif, l'herbe folle. Elle est la veuve et l'éclair d'un orage futur». ¹¹ Le « je » du texte peut être lu comme l'incarnation de ce que Cohen appelle «le poète essentiel et absolu». Il peut être identifié à l'écrivain comme un véritable médiateur entre le monde, l'Autre et le poème. En position privilégié, en prise directe sur le monde le « je » a ici sa pleine force de «je» poétique. Mais, dans ce constat identitaire le sujet conteste son identité «l'Un, le seul» face au «multiple», au «nombre», le sujet finit par disparaître «elle» devient «veuve» et ce désir de communion se trouve voué à l'échec, le fragment met à l'épreuve ici l'identité du sujet et renverse la présence de l'Autre dans la pensée et aussi dans le langage. On peut dire ainsi que «le moi est à l'image de la grammaire: un ordre auquel ne croire que comme moyen de survie. L'un et l'autre ne sont que des conventions qui témoignent de l'insigne faiblesse humaine». ¹²

L'écriture fragmentaire a ceci de particulier c'est qu'elle est à l'image de l'être fini, porteuse d'un véritable vertige ontolo-

¹⁰ Dupin 1980, 12

¹¹ Ivi, 92.

¹² Garrigue 1995, 47.

gique elle ouvre néanmoins sur les possibilités infinies de nouveaux modes d'être au monde, c'est justement cette «contradiction qui crée le fragment, (qui) est le garant de son énergie et de son dynamisme». ¹³ Dès lors, ce qui prévaut dans le fragment est moins que jamais sa cohérence et l'expression d'une unité. Jacques Dupin s'écrit dans la discontinuité et y paraît contraint de déjouer le langage, de multiplier les énigmes pour renouveler son être et son rapport au monde.

A la diversité des situations et des formes de vie, le fragment interrompt le cycle autobiographique et abrège l'évocation, la rupture devient ainsi tranchante, elle souligne l'aporie de l'écriture dans la désarticulation que plus rien ne reconstruit. Mais, le silence permet au fragment de créer des alliages symboliques, c'est le blanc qui génère des compositions et qui donne la possibilité de recréer la vie en la taisant. Maurice Blanchot remarque cette dimension inhérente au fragment «le poème fragmenté est un poème non pas inaccompli, mais ouvrant sur un autre mode d'accomplissement, celui qui est en jeu dans l'attente, dans le questionnement ou dans quelque affirmation irréductible à l'unité». ¹⁴ La discontinuité déconstruit l'écriture du détail pour construire à partir de la langue conventionnelle un libre langage, pour trouver en elle l'expression d'un mouvement intérieur de l'âme mise en rythme avec la parole.

L'écriture fragmentaire chez Dupin déçoit toute possibilité d'identification, le sujet se trouve comme divisé, Roland Barthes remarque à propos du sujet divisé que «lorsque nous parlons aujourd'hui d'un sujet divisé, ce n'est nullement pour reconnaître ses contradictions simples, ses doubles postulations, etc.; c'est une diffraction qui est visée, un éparpillement dans le jeté duquel il ne reste plus ni noyau principal ni structure de sens: je ne suis pas contradictoire, je suis dispersé». ¹⁵ Cette dispersion est ennuyeuse pour le sujet un, souverain et maître de

¹³ Ivi, 357.

¹⁴ Blanchot 1969, 451.

¹⁵ Barthes 1975, 127.

son œuvre, car le sujet dispersé et pluriel portera cette dissémination jusqu'à son discours. Chez Dupin il s'agit d'un sujet lyrique qui, comme le remarque Mustapha Trabelsi à propos du personnage dans l'œuvre d'Albert Camus, est «à la fois tourné vers lui-même et vers le monde, tendu à la fois vers le singulier et vers l'universel. Ce jeu du biographique et du fictif est une double visée intentionnelle, de sorte que le domaine du sujet est celui de l'entre oui et non».¹⁶ L'écriture autobiographique se trouve ici bloquée par le désir d'un langage qui ne soit pas l'expression d'une réalité quelconque, mais l'expression de son propre processus, la poétique du contre point pousse l'écriture continue à ses limites, elle interdit l'anecdotique et favorise l'ellipse.

L'écriture fragmentaire est porteuse d'une fracture, elle s'oppose à la totalité de l'assertion et bouscule l'affirmation heureuse et achevée du monde et de l'être. La modernité qui a engendré la conscience de la relativité au niveau scientifique, philosophique et linguistique a aussi ébranlé le langage, sa cohérence et son adéquation avec la réalité. Le fragment a opéré un renversement éthique et esthétique par la remise en cause du «je» et de l'écriture comme expression du vécu et du vu.

2. Le fragment moment d'une crise esthétique: de l'écriture désarticulée au blanc

L'écriture de Dupin propose un nouveau langage qui conteste, par la force du fragment, l'institution littéraire et la lecture conventionnelle qui l'accompagne, «fragment, un nom, mais ayant la force d'un verbe, cependant absent».¹⁷ *Fragmes* nous permet de suivre l'élaboration de cette entreprise autobiographique où des phrases suspendues se donnent comme le résultat d'une tentative de reconstruction de soi et de l'écriture. Le décousu fonctionne comme un moyen de désarticuler la compacité

¹⁶ Trabelsi 2005, 236.

¹⁷ Blanchot 1969, 451.

du langage et à le repenser comme *inévident*. Persiste ainsi, chez Jacques Dupin la dimension d'une écriture qui déborde les possibilités du langage et qui se veut tentative de l'opération de soi, c'est justement ce double registre éthique et esthétique qui identifie Dupin aux écrivains moderne où s'inscrivent Henri Michaux, Francis Ponge et Lorand Gaspard.

En témoigne cette citation qui unit l'acte d'écrire à celui d'être: «Écrire comme si je n'étais pas né. Les mots antérieurs: écroulés, dénudés, aspirés par le gouffre. Écrire sans les mots, comme si je naissais». ¹⁸ Cette mise hors de soi de l'être s'accompagne aussi d'une mise à distance du réel et de son double: le langage. *Écrire sans les mots* participe d'un paradigme de détournement de l'écriture (auto)biographique de façon que ce qui s'y passe d'évènements et d'histoires est cela même qui ne peut se raconter ni s'écrire. Le fragment ici, par-delà la désarticulation assurée donne à voir un lieu où un nouveau mode de l'être reste encore possible: être son propre langage et habiter son propre corps.

L'écriture de Dupin s'inscrit dans la tendance des années 80 sous la double modalité du fragmental et du paradoxal, l'art du bref véhicule une réflexion sur les limites du langage et de la littérature dans une époque marquée par le doute et le soupçon. La dimension nihiliste de la pensée de Dupin nous est accessible dans ses différents écrits où ses réflexions sur l'écriture expriment un paradoxe qu'on ne veut vraiment pas résoudre: «Ne rien dire, ne rien taire. Écrire cela. Tomber. Comme le météore. Etre seul à oublier comment la nuit se déchire». ¹⁹ Comment écrire justement *cela* autrement que dans un langage à venir où les signes ne renvoient plus à des signifiants, où le sujet se livre à un corps à corps avec la langue et ne s'en sort que meurtri?

L'écriture à venir est une écriture «blanche, libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage»; ²⁰ Dupin, lui, la voit

¹⁸ Dupin 1980, 22.

¹⁹ Ivi, 49.

²⁰ Barthes 1953, 55.

plutôt comme «une écriture érémitique et nomade à la fois. Qui déplace incessamment sa fixité, sa supplication tabulaire. Aveugle chaque nuit, naissante toujours». ²¹ Que le langage travaille par la suite à déplacer, à délier et à disloquer, c'est ce que réserve le fragment à l'écriture lorsque celle-ci s'avise de donner une vérité quelconque sur le monde. Il ne s'agit donc pas d'une littérature agonisante ou d'une littérature désespérée, mais d'une littérature à venir qui demeure en marge de toute littérature.

La poétique du contrepoint permet ainsi à l'écrivain d'échapper au langage conventionnel, aux institutions littéraires et aux lois génériques. Gilles Quinsat, dans *Écrit en marge*, consacre une étude à l'écriture de Henry James qui nous intéresse dans notre interprétation de l'écriture de Dupin, il remarque que l'autobiographie «s'y crée non plus comme confession ou remémoration plus ou moins indirectes, mais du point de vue du langage et de ses fluctuations, détours, refus, appropriations et revirements – autant de variantes contradictoires dont l'enchaînement donnera progressivement sa réalité au protagoniste du livre». ²²

Pour Dupin, l'écriture n'est pas fondée sur le lien, mais, elle est basée sur la rupture, la fragmentation n'implique pas une perte de cohérence, mais elle assure la relance. Le morcellement de l'écriture participe à un travail de suggestion au niveau de la forme et du fond, la rupture est une diversité de sens et l'éclatement de la syntaxe permet de créer de multiples liens sémantiques du poème. Dans sa quête de dire l'être par les mots, le poète se trouve face à la langue, cette prospection aboutit à une réflexion sur le langage lui-même, la forme dépouillée, et épurée de l'aphorisme articule une poétique du minimalisme qui reflète l'essence du langage même.

²¹ Dupin 1980, 81.

²² Quinsat 1987, 58.

Dans *Une apparence de Soupirail* les références à l'écriture sont nombreuses, le fragment devient la condensation des pensées, des réflexions et des sentiments tout en renvoyant à l'essence du langage: «Écrire sans casser le silence. Écrire en violation d'un lieu qui se retire: quadrature du texte, visage désencerclé, non-lieu...rapacité du vide le calme, -étonne ses proies...». ²³

La poésie fragmentaire s'articule autour de la volonté d'exprimer et le besoin de garder le silence. Maurice Merleau-Ponty précise que le langage est tacite et «que l'idée d'une expression complète fait non -sens, que tout langage est indirect ou allusif, est, si l'on veut, silence». ²⁴ C'est ainsi que nous voyons l'écriture abandonner le récit pour n'être plus, d'un fragment à un autre, que signe d'une dépossession. On se rappelle à cet égard l'expression de Meschonnic qui remarque, dans *Le signe et le poème*, que l'homme «a écrit sa non possession des choses, sa non identification avec les choses. Il a décrit non seulement une négativité, mais une angoisse». ²⁵ Le fragment se vérifie comme une angoisse engendrée par l'impossibilité de trouver un langage adéquat. Les mots chez Dupin se déposèdent relativement de leur substance, il exprime un vœu à ce égard: «mériter que chaque mot s'évapore à l'instant de son émission. Qu'il jaillisse et s'évapore». ²⁶

«Écrire sans casser le silence» condamne l'écriture fragmentaire à un dilemme fondamental, elle déjoue sa cohérence au moment même où elle s'annonce. C'est de cette disparition que naît la pensée du langage, que s'affirme l'autonomie de l'écriture dans un monde clos et saturé de signes. Le blanc des points de suspension provoque une faille dans le discours continu et donne, comme le souligne Bellour à propos de l'écriture de Michaux, «le sentiment d'une écriture qui se continue, dont seule

²³ Dupin 1980, 94.

²⁴ Merleau-Ponty 1960, 54.

²⁵ Meschonnic 1975, 25.

²⁶ Dupin 1980, 94.

nous est donnée la part visible alors qu'ailleurs se perpétue la part souterraine».²⁷

Le silence et le langage ne sont donc pas contradictoires, ils participent ensemble à destituer la vérité du domaine du langage et travaillent à déconstruire dans l'instant de l'écriture tout sujet et toute vérité. Ce silence n'est pas simplement un refus de parler, il retrouve une source du langage, celle qui implique le corps dans le dire. Dupin rejoint ici Michaux, chacun à sa façon,²⁸ qui éclate le signe par la jubilation pour contester ce que Jacques Derrida désigne par le langage de «l'ordre, de la raison d'Etat ou de la totalité».²⁹

L'écriture du silence est le résultat d'une disjonction épistémologique, elle réalise un retournement profond du système représentatif. Avec ce renversement, le sujet ne cherchera plus, par la langue, à représenter l'univers, au contraire, il voudra habiter ce langage et le porter. L'écriture de Dupin s'articule selon sa propre expression comme: «Un récit sans feuilles, sans voix, sans bords...».³⁰

Dupin ne nie pas la littérature il y renonce, son écriture joue son autonomie contre l'intégration à une institution littéraire conventionnelle. La poétique du silence se situe ainsi dans une dialectique contre la signification, elle donne à voir une jubilation au plus près du corps et des sens, cette dimension anéantit le figement de la culture et les contradictions de la civilisation pour retrouver l'être libéré «Écrire: une écoute – une surdité, une absurdité – écrire pour atteindre le silence, [...]».³¹

La quête d'un langage qui surpasse le langage et d'un sujet traversé par toutes les identités sont les thèmes majeurs qui tra-

²⁷ Bellour 1965, 131.

²⁸ Michaux poussera au maximum son entreprise de désarticuler l'écriture en éclatant le langage par la jubilation, cette attitude est exprimée aussi dans *Ecuador* où il lie l'écriture à l'exorcisme «Écrire, écrire tuer quoi» (cfr. Michaux 1998).

²⁹ Derrida 1967, 61.

³⁰ Dupin 1980, 48.

³¹ Dupin 1991, 26.

vailent l'écriture de Dupin. Derrière la fragmentation d'une écriture, la dislocation d'une évocation, une disjonction a lieu, la parole n'ayant de cesse de tourner autour d'un noyau autobiographique sans jamais aborder directement le sujet, ses angoisses et ses aspirations. Le récit fait l'économie de l'intrigue, il est vide d'évènement et le cadre spatiotemporel n'aide en rien quant à la situation du sujet et sa quête.

L'écriture chez Dupin se veut dépossession et le montre, dépossession identitaire de soi, dépossession esthétique de la question du genre et des conventions littéraires et dépossession ontologique concernant le langage et son aptitude à représenter le monde et les êtres. L'intranquillité et le trouble inhérent à l'écriture fragmentable l'inscrivent ainsi au cœur même d'une crise ontologique et esthétique mais, cette crise s'avère positive dans la mesure où elle déconstruit la compacité du système pour libérer l'être du dedans et affranchir l'écriture qui devient elle-même l'objet de sa quête.

BIBLIOGRAPHIE

- R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1953.
R. Barthes, *Barthes par lui-même*, Seuil, Paris 1975.
M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969.
M. Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris 1980.
R. Bellour, *Henri Michaux ou une mesure de l'être*, Gallimard, Paris 1965.
J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris 1967.
J. Dupin, *Une apparence de Soupirail*, Gallimard, Paris 1980.
J. Dupin, *Echancré*, P.O.L, Paris 1991.
P. Garrigue, *Poétique du fragment*, Klincksieck, Paris 1995.
M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960.
H. Meschonnic, *Le signe et le poème*, Gallimard, Paris 1975.
H. Michaux, *Œuvres complètes*, tome I, édition établie par Raymond Bellour, avec Ysé Tran, Gallimard, Paris 1998.

- F. Pessoa, *Le livre de l'intranquilité* (1982), Christian Bourgeois, Paris 1988.
- G. Quinsat, *Écrit en marge*, Champ Vallon, Ceyzérieu 1987.
- F. Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire, Définitions et enjeux*, PUF, Paris 1997.
- M. Trabelsi, *La polyphonie textuelle dans les nouvelles d'Albert Camus*, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Sfax 2005.

II. LE FORME BREVI DELLA POESIA

GIULIANA CALABRESE

BREVES POEMAS SIN POETA:
EL HAIKU EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Si usted tiene ese amor por lo pequeño y trata de ganarse, como siervo, la confianza de lo que parece pobre, entonces todo le será más fácil, más unitario y, no sé cómo, más reconciliador, acaso no en el entendimiento, que se echa atrás asombrado, sino en su íntima conciencia, en su vigilia y en su saber.

Rainer M. Rilke, *Cartas a un joven poeta*

En su reseña de *Un viejo estanque. Antología de haiku contemporáneo en español*, el poeta y crítico Luis Bagué Quílez afirma que «preguntarse si en la poesía española fue antes el fragmento o el haiku conduciría a un bizantinismo semejante a la polémica ontológica acerca del huevo y la gallina».¹

El haiku, forma poética célebre gracias a su brevedad, que condensa en diecisiete sílabas una extraordinaria riqueza de contenidos, desde hace más de dos décadas por lo menos está atravesando una fase de gran reflorecimiento y fortuna literaria en las letras españolas, que, como es sabido, poseen una larga y fuerte tradición de poesía breve tanto autóctona (piénsese, por ejemplo, en las formas de soleá, seguidilla o en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna), como derivante de otras literaturas, como es el caso de la estrofa oriental, que se introduce en la poesía hispánica en los años veinte del siglo pasado. El imaginario modernista de comienzos del siglo XX trae consigo cierto exotismo y una moda parnasiana y simbolista, gracias sobre todo a Edmond y Jules de Goncourt, «los introductores del japonismo en la literatura francesa, lo que equivale también a de-

¹ Bagué Quílez 2014.

cir en Occidente».² De las letras francesas, el influjo orientalista pasa al ámbito imagista anglosajón y estimula las letras hispánicas a través del mexicano José Juan Tablada primero, hasta llegar a los miembros de la Generación del 27. En las primeras décadas del siglo pasado, sin embargo, el haiku se afirma como una poética distante de la cultura española y esa distancia no reside en la forma sino en la actitud con la que los autores de la época ponen en práctica esa forma breve, que en aquel entonces se considera casi como un ejercicio de estilo o una exótica ligereza.

No va a ser hasta 1970 cuando la forma de inspiración japonesa vuelve a aparecer en el panorama de la poesía española,³ y el fenómeno se produce gracias a una variedad de factores culturales, literarios y editoriales también. En opinión de Yves Bonnefoy, en la situación europea del nuevo milenio, un texto breve sirve de por sí como advertencia y sustentación porque, hablando de lo poético más allá de los géneros literarios,

lo característico de un texto breve es su capacidad para abrirse a una experiencia propiamente poética. [...] El poema breve libra de la tentación de querer aprehender la distancia por relación a la impresión inmediata. Y así es ésta, más naturalmente que otra, la medida para coincidir con un instante vivido. [...] nos sentimos devueltos a un sentimiento de unidad que los largos discursos nos hacen perder. Ahora bien, esa experiencia de unidad, y de unidad vivida, no únicamente

² Rodríguez 2007, 15-16.

³ «Llegados a este punto, se hace necesario diferenciar la trayectoria del haiku en España e Hispanoamérica. A grandes trazos, los poetas de la inmediata posguerra van a mostrarse comprometidos y críticos o, por el contrario, van a rodear el momento histórico refugiándose en la tradición, en lo puramente español. Para los primeros, la poesía será una grieta por la que se cuele algo de esperanza –un arma cargada de futuro. En el otro lado, una habitación oscura, un mirar hacia dentro de uno mismo para evitar el dolor de ver más allá. Atrás quedaba la frivolidad vanguardista y su canto desinhibido e irracional. Atrás quedaban también el humor, el juego y, por supuesto, la exótica ligereza del haiku. Asuntos pocos serios para una época demasiado seria. Así la Guerra Civil Española origina un silencio en torno al haiku que se extenderá por un período aproximado de treinta años y que sólo va a atenuarse, tímidamente, en algún momento puntual», Rodríguez 2002, 15.

pensada, eso evidentemente es la poesía. La forma breve puede ser así, más que ninguna otra, el alma de una experiencia específicamente poética. Cuando un poema adopta una forma breve se vuelve ya, por este simple hecho, una entidad poética conforme la relacionamos con el mundo.⁴

Esta cita de Bonnefoy refleja el cambio que se ha producido con respecto al período entre finales del siglo XIX y comienzos del XX: lo que se modifica es precisamente el espíritu con el que los poetas escriben haikus hoy en día, quizás acercándose más a los grandes maestros orientales y alejándose de sus predecesores hispanófonos que practicaban las formas de poesía breve. Como se anticipaba, este cambio se verifica alrededor de 1970 debido a varios factores que se producen en el mundo cultural hispánico y occidental en general.

En primer lugar, en 1970 la editorial barcelonesa Barral publica *Sendas de Oku*, poemario del gran maestro del haiku japonés Matsuo Bashō traducido al español por Octavio Paz y Eiki-chi Hayashiya. En México, en 1957, ya se había publicado una primera edición en castellano del libro, sin embargo son precisamente la nueva traducción de 1970 y el prólogo de Octavio Paz los que proporcionan un nivel de profundidad que el haiku español nunca había alcanzado hasta la época. En palabras del Nobel mexicano,

no son difíciles de adivinar las razones que nos movieron a emprender esa experiencia: la práctica del renga coincide con las preocupaciones mayores de muchos poetas contemporáneos, tales como la aspiración hacia una poesía colectiva, la decadencia de la noción de autor y la correlativa preeminencia del lenguaje frente al escritor (las lenguas son más inteligentes que los hombres que las hablan).⁵

En España, gracias a la nueva publicación de *Sendas de Oku*, surge la preocupación por llenar cierto vacío crítico en torno al haiku. En 1972, Fernando Rodríguez-Izquierdo, uno de los primeros y más fecundos orientalistas españoles, publica *El haiku*

⁴ Bonnefoy 2013, *apud* Ota 2014, s.p.

⁵ Paz 1970, 20.

*japonés: historia y traducción. Evolución y triunfo del haikai, breve poema sensitivo.*⁶ En 1994, la madrileña Hiperión publica la segunda edición del trabajo de Rodríguez-Izquierdo y el libro resulta imprescindible para la difusión del haiku –y sobre todo de su espíritu original– en España.

Además de estas cuestiones editoriales, hay que considerar otro importante factor fundamental para la revaluación de la forma breve de derivación japonesa en las literaturas occidentales y es lo que George Steiner define como «nostalgia del absoluto»,⁷ es decir el vacío moral y emocional que se ha producido en Occidente debido al declive de los sistemas religiosos institucionales. Para intentar poner remedio a esta situación, afirma Steiner, entre el siglo XIX y el XX se propusieron unas «mitologías sustitutivas» como el programa filosófico-político de Marx, las teorías psicoanalíticas de Freud o la antropología de Lévi-Strauss. Sin embargo, a lo largo del tiempo, estos sistemas también se demostraron poco útiles y Steiner los considera ahora como «grandes iglesias vacías».⁸ De nuevo, para intentar poner remedio a su constante crisis de sentido, afirma el crítico francés, el hombre contemporáneo se ha abandonado a «corrientes de irracionalismo»,⁹ astrológico, oculto u oriental.

Steiner no evita definiciones contundentes para el «negocio» de la astrología o la industria de lo oculto, ambos, en sus palabras, «*lobby* de la percepción extrasensorial»,¹⁰ y para el orientalismo tampoco atenúa su opinión:

La tercera de las esferas mayores de la insensatez es lo que podría ser denominado “orientalismo”. El tema no es nuevo en absoluto. El recurso a la sabiduría de Oriente es habitual en el sentimiento occidental desde el tiempo de los cultos místéricos griegos hasta la francmasonería. Registra un dramático movimiento ascendente durante la última década del siglo XIX. [...] Desde la Segunda Guerra Mundial, se ha

⁶ Guadarrama, Madrid.

⁷ Steiner 2001.

⁸ Ivi, 33.

⁹ Ivi, 102.

¹⁰ Ivi, 93.

convertido en una verdadera plaga. [...] *Tanka* y *guru*, *haiku* y *dharma*; una iridescente insensatez se ha infiltrado en nuestro discurso.¹¹

Se podría hablar con legitimidad de insensateces si los elementos en cuestión se importaran directamente de Oriente como simples productos de comercialización, ingurgitables sin ningún tipo de reflexión crítica a propósito de su alteridad. En cambio, si a tales formas orientales –como las formas poéticas, por ejemplo– se aplica un sentido occidental, tal y como hacen los poetas que escriben haikus hoy en día, entonces la cuestión puede reconsiderarse.

Ya en 1959, en su ensayo *El Zen y el Occidente*, Umberto Eco había asumido una postura parecida a la de Steiner, aunque de manera mucho menos fervorosa. En su estudio, Eco se pregunta cuáles son los motivos de la fortuna del zen en el mundo, hasta convertirlo en una «moda» o en un «fenómeno de costumbre»,¹² y por qué esos motivos se amplifican después de la segunda guerra mundial y siguen hasta nuestros días.

La coyuntura cultural y psicológica que ha fecundado el terreno occidental para la importación de las doctrinas de Oriente es la misma trazada por Steiner, pero lo que más le interesa al estudioso italiano es considerar cuáles elementos del zen han fascinado el mundo occidental hasta el punto de intentar insertarlo en su cultura. Uno de los elementos subrayados por Eco es la postura antiintelectual de las disciplinas orientales, que proponen una actitud «de elemental y decidida aceptación de la vida en su inmediatez, sin tratar de sobreponerle explicaciones que la harían rígida y la aniquilarían, impidiéndonos aprehenderla en su libre fluir, en su positiva discontinuidad».¹³

Este es precisamente el caso del haiku en la literatura española actual, y una razón más que sustenta la fortuna de esta forma de poesía breve en la literatura contemporánea puede encontrarse en lo que explican algunos filósofos orientalistas, como

¹¹ Ivi, 99-101.

¹² Eco 1992, s.p.

¹³ Eco 1992.

Giangiorgio Pasqualotto,¹⁴ o críticos literarios como Juan José Lanz,¹⁵ en cuya opinión ya que el lenguaje filosófico o literario está atravesando una crisis en su función, en la creación literaria se prefiere cada vez más la acción y no tanto la palabra. El haiku, dicho de otra forma, se propone en el contexto literario actual como encuentro entre poesía y filosofía, y se trata de un encuentro en el que el conocimiento es tan profundo que puede ir más allá del fragmento y de lo visible e intentar alcanzar la intimidad y la totalidad de las cosas. El milagro del acercamiento a la naturaleza y, por lo tanto, la posibilidad de una regeneración puede surgir de este camino.¹⁶ Juan José Lanz, por otra parte, define la poesía breve como una forma artística que no se conforma con hacer ironía sobre el vacío del mundo contemporáneo, construyendo una realidad fingida a través de sistemas estéticos antiguos, sino que se trata de una forma poética que elige colocarse en ese vacío a manera de celebración.¹⁷ El haiku es uno de los ejemplos más fecundos de esta ‘poética de lo vacío’ porque el haiku no describe ni define y, además, el momento o la situación de los que se habla en las diecisiete sílabas no están ocurriendo, sino que están presentes y es como si el haiku se limitara a grabarlos.¹⁸ Pero el vacío más interesante en esta forma breve es el que se produce a nivel del sujeto: en la época posmoderna, en la que el estatuto del sujeto muchas veces ha sido desmitificado,¹⁹ el haiku ofrece una solución porque muy a menudo el sujeto está ausente. El haiku español, como el fragmento u otros ejemplos de poéticas de la brevedad,

es una musa funámbula hijo de una época que los poetas sienten como tal en su desesperanza y exención (al menos los más interesantes), y donde se muestra al yo en el resquicio y sin plenitud. Una fragilidad

¹⁴ Cfr. Pasqualotto 2007.

¹⁵ Cfr. Lanz 2007.

¹⁶ Cfr. Prete 2013, 29-30.

¹⁷ Cfr. Lanz 2007.

¹⁸ Se trata de una «captación fragmentaria, no unitaria de lo real, una visión que busca en la dispersión su unidad» (Lanz 2007, 172).

¹⁹ Cfr. Scarano 1994.

de un momento. Y una mirada entrecortada y muestra del exilio y la alienación del sujeto en su lucha por la vida desde el ensimismamiento y sin saber que pelea contra él, tanto como contra la imprecación que le avasalla desde una sociedad insolidaria e inclemente.²⁰

A la falta postmoderna de plenitud, el haiku intenta oponer un propósito de fusión entre sujeto y objeto en la unidad indisoluble de la sensación instantánea. José Luis García Martín, por ejemplo, afirma que los haikus «parece que se han escrito solos, que son obra del azar. [...] Como las buenas instantáneas se hacen en un abrir y cerrar de ojos».²¹ De hecho, leer un haiku es como observar una fotografía y olvidarse de que se trata de una creación por parte de un observador que no necesita protagonismo. Para poder obtener una visión auténtica de la realidad, el poeta tiene que dejar de un lado su yo y, sobre todo, su conciencia de ese yo entanto que sujeto. De cierta manera, el poeta tiene que actuar como un espejo.²²

el espejo no capta más que otros espejos, y esta reflexión infinita es el vacío [...]. Así, el haiku nos hace recordar aquello que jamás nos ha sucedido; en él reconocemos una repetición sin origen, un acontecimiento sin causa, una memoria sin persona, un habla sin amarras.²³

Como afirma Antonio Prete, se trata de una situación poética que permite rememorar el sonido de la vida interior, la conexión con la sabiduría que anticipa al sujeto y lo habita:

Nell'esercizio della poesia, e nella sua esperienza, dorme l'ombra del dissolvimento [...] che porta all'altezza del suono le vibrazioni del nulla, dilata l'intensità fino a frangere le corde, confonde il timbro fino alla dissipazione nell'altro. [...] La *vocazione* del silenzio, che fa sgorgare la poesia, è anche la *voce* che la richiama verso la casa oscura dove il linguaggio e il nulla si abbracciano nell'assenza di suono e di senso.²⁴

²⁰ Morales Barba 2009, 103.

²¹ García Martín 2014, s.p.

²² Cfr. Silva 2008.

²³ Barthes 1990, 105-108.

²⁴ Prete 2006, 16-17.

El vacío oriental, tanto subjetivo como objetivo, por lo tanto, no es sinónimo de vacuidad –y, por consiguiente, negativo–, sino que indica una infinitud de posibilidades. Los poetas españoles que se dedican al haiku intentan poner en práctica esta búsqueda originaria de alusividad, demostrando que lo que se persigue hoy en día no es la simple reproducción formal del haiku, sino que se intenta alcanzar su espíritu más profundo: «buscar no el jaiku japonés sino lo que persigue»²⁵ significa poner en práctica un procedimiento estético cuyo objetivo es crear una pura imagen desprovista de cualquier tipo de comentario. De dicha experiencia estética formarán parte contexto, poeta y lector, que juntos darán vida al así llamado ‘momento haiku’, el distanciamiento intelectual, el momento en que las fronteras entre temporalidad y eternidad desvanecen y el objeto observado y el observante se funden en un solo objeto.

El intento occidental de dar forma a una experiencia estética, por lo tanto, equivale al puesto en práctica por los *haijines* de Oriente y las diferencias entre el haiku oriental y el occidental (español, en este caso) se deben tan solo al contexto en el que se produce el poema breve occidental. Se trata muy a menudo de contextos caracterizados por escenarios urbanos, pero también por archivos culturales²⁶ completamente diferentes con respecto a los orientales y uno de estos, por ejemplo, es la antigüedad clásica, tal y como afirma la malagueña Aurora Luque hablando de sus «microbucólicas»:

Estas páginas no contienen haikus ortodoxos. Todo lo que sé del haiku lo he aprendido de sus traductores y pretendo –como ellos a veces– compensar la deslealtad a la forma con una mínima fidelidad al espíritu antiguo: la mirada sobre la paradójica concreción del «mundo de rocío», sobre la «refrescante y renovada fluctuación del tiempo» y su pausado enroscarse en las estaciones; el epicúreo elogio del instante.²⁷

²⁵ Cardona 2010, 31.

²⁶ Cfr. Groys 2005.

²⁷ Luque 2007, 58.

Entre sus haikus ‘microbucólicos’ que reproducen el distanciamiento intelectual de Oriente pero con archivos culturales occidentales pueden mencionarse algunos que, como la mayoría, «son leales al espíritu del haiku tradicional en su búsqueda de concreción, en el elogio de una naturaleza arcádica concretizada en el simple gozo de la contemplación, en el testimonio poético del viajero/observador que se descubre uno con la naturaleza y sus criaturas»²⁸, como los siguientes:

El río Eros.
Las aguas turbulentas.
Puentes que ceden.

El río Eros.
Comprar sandalias nuevas
(talón con alas).

El río Tánatos.
Las canciones del valle
ya no se oyen.²⁹

También se puede mencionar otra instantánea poética, en este caso de Manuel Lara Cantizani, que trae a la memoria reminiscencias clásicas occidentales como el mito de Heros y Leandro. Así comenta Emilia Morote Peñalver el haiku que aparece a continuación: «La sensualidad e intimidad sugeridas por “almohada” se transforman en roce y abismo doloroso con “acantilados”. Tras la definición del “mal amor”, la expresión de queja amarga del enamorado».³⁰

²⁸ Cardona 2007, 64.

²⁹ Luque 2007, 163.

³⁰ Morote Peñalver 2010, s.p.

Costa sin faros
que empapa tu almohada
de acantilados.³¹

Es evidente que las formas concretas que se producen tienen diferencias notables con respecto a la tradición oriental, pero lo que permanece idéntico es la predisposición estética con la que los poetas españoles crean sus haikus, que se queda intacta durante el pasaje creativo de Oriente a las literaturas occidentales. Tal y como explica el poeta, traductor y orientalista Vicente Haya, de hecho, con el haiku hispánico no se quiere trasplantar a España (o a Occidente en general) la espiritualidad nipona, sino que se crea una manera exacta para acercarse a lo sagrado, que, si es real, no tiene nacionalidad.³² La gran diferencia entre los dos mundos consiste sobre todo en el hecho que la cultura y la sociedad occidental fundan casi todo sobre el individualismo, es decir sobre el 'yo' y el 'otro' como entidades distintas y separadas. El pensamiento oriental, en cambio, tiene la tendencia a fundar todo su equilibrio sobre una idea de comunión en la que ya no existen 'yo' y 'otro', sino que se trata de 'yo' junto al 'otro'. Es lo que se intenta reproducir, por ejemplo, en haikus españoles como el siguiente:

Paseo central.
Los álamos se inclinan
y me abrazan.³³

Leyendo un poema como este, poeta y lector aceptan su estatuto de huérfanos en el mundo y en la realidad multiforme de este último para asistir, a través de la palabra, a un redescubrimiento de la propia identidad y del entorno aunados en una única imagen instantánea, tal y como ocurre con la fotografía.

³¹ Lara Cantizani 2007, 15.

³² Cfr. Haya 2008, 23.

³³ Aguilar 2002, 72.

La fusión entre el yo y el mundo contemporáneo, sin embargo, puede grabarse también con instantáneas mucho más dramáticas y concretas, tal y como ocurre en uno de los haikus de la antología *Once de marzo. Antología de haikus desde Lucena* editada por el ya mencionado Manuel Lara Cantizani:

La borracha elegante
 Mar de bohemia
 que se bebe tus labios.
 Cristal suicida.³⁴

Muchos de los haikus de Lara Cantizani ofrecen instantáneas descriptivas del mundo occidental vinculado a la posesión de bienes materiales, pero siempre con un tono lúdico y humor desenfadado («Mi mujer tiene / el nuevo Nissan Micra / descapotable»);³⁵ en otros casos, a través de uno de los procedimientos que más distancia crean entre el haiku tradicional japonés y el occidental contemporáneo, el de la metaforización, Cantizani crea poemas que reproducen y casi definen el ‘momento haiku’:

Aquí y ahora,
 tus labios en mis labios
 parecen haikus.

Hay también poetas que no se alejan del ejemplo originario japonés y que proponen instantáneas poéticas creadas a partir de la contemplación de la naturaleza; se trata de ejemplos de haikus occidentales en los que, como en Oriente, imágenes aéreas alternan grávidos hallazgos acercando al lector a esa especie de iluminación, que le deriva de una contemplación estática, y a la tradición oriental de la suspensión del pensamiento:

Cielo en el lago.
 Los patos se deslizan
 sobre las nubes.
 (Susana Benet)

³⁴ Lara Cantizani (ed.) 2004, 20.

³⁵ M. Lara Cantizani 2007.

Mano tendida
sólo el naranjo en flor
deja limosna.

(Susana Benet)

Ya es de noche
luciérnagas hilando
el infinito

(Marie Alice Korinman)

Se nota en estos textos el uso de figuras retóricas como la metáfora o la sinestesia que le permiten al lector visualizar una imagen mental. El metafórico es un procedimiento creativo tal vez más propio de la tradición literaria occidental, sin que esto signifique que el poema sea poco respetuoso de su derivación nipona, ya que el haiku tradicional es «poesía de la sensación. O dicho de otro modo: [...] breve poema sensitivo»³⁶ en el que se combinan el ojo indagador, la sonoridad rítmica y el aroma del lenguaje. En casos como los siguientes, se nota cómo la forma oriental puede llenarse de contenidos occidentales como la metaforización, sin que este procedimiento retórico perjudique el sentido último de suspensión del pensamiento, es más, de cierta manera el recorrido retórico de la poesía española se acerca así al pensamiento oriental, que señala y da que pensar a través de fórmulas alusivas.³⁷

³⁶ Rodríguez Izquierdo 2013, 8.

³⁷ Cfr. Ortiz-Osés 2015, 89. No comparte la misma opinión Roland Barthes, que considera la metáfora como una especie de limitación occidental: «Occidente impregna cualquier cosa de sentido, al modo de una religión autoritaria que impusiera el bautismo por poblaciones. [...] Tenemos dos medios de evitar el discurso y la infamia del sin-sentido y sometemos sistemáticamente la enunciación (en una contención enajenada de toda nulidad que pudiera dejar ver el vacío del lenguaje) a una u otra de estas *significaciones* (o fabricaciones activas de signos): el símbolo y el razonamiento, la metáfora y el silogismo. El haikú, cuyas proposiciones siempre son simples, [...] es atraído por uno u otro de estos dos imperios del sentido» (Barthes 1990, 94-95).

Juego de damas.
Sobre el asfalto negro
copos de nieve.³⁸

Tal y como expone Andrés Ortiz-Osés,

el proceso exacto [de la inspiración poética] sería el siguiente: visio-
namos la realidad de lo real y la interiorizamos subjetivamente a tra-
vés de nuestra emoción y sentimientos; acto seguido, articulamos
nuestra interiorización de la visión en el lenguaje hasta hacernos pala-
bra; finalmente el lenguaje exhala el sentido más allá de sí mismo, en
occidente diríamos metalingüísticamente, en oriente diríamos extáti-
camente.³⁹

En el ejemplo mencionado arriba, la tradición poética nipona se respeta no solo con la sensorialidad sino también con el así llamado *kigo*, una ‘palabra-estación’ que remite a una época del año para que la compenetración entre hombre y contexto natural sea más intensa. En el haiku de Carlos Alcorta se puede apreciar también la fusión del elemento natural dentro de un ambiente urbano, detalle que contribuye a alejar la práctica del poema breve español de la tradición japonesa. Sin embargo, el texto logra alcanzar el ‘momento haiku’ ya que se evoca la fruición de una experiencia visual común a los demás lectores occidentales y estos llegan a ser parte activa del texto, ya que en sus mentes crean una imagen que el texto mismo les sugiere sintiéndose parte de un proceso creativo y de un contexto que conocen y manejan. Pound, por ejemplo, «fue el primer hombre capaz de meter una estación de metro en un haiku [...]. Por su parte, los haikus del *Libro de jaikus* de Jack Kerouac están llenos de gatos, huelen a gasolina y circulan por carreteras secuntarias».⁴⁰ El mismo efecto se produce en los textos que se exponen a continuación, entre los muchos más que se podrían mencionar:

³⁸ Alcorta 2004, 22.

³⁹ Id., 216.

⁴⁰ Bagué Quílez 2014.

Caligrafía

Sobre el reflejo
la gaviota firma
con uve doble.⁴¹

A la distancia
exacta, las bombillas
se hacen estrellas.⁴²

Permaneciendo dentro de un contexto urbano, haikus ‘perfectos’ podrían ser los de Andrés Neuman, que define sus textos como «instantáneas poéticas tomadas sobre el asfalto. Una colección de imágenes que bucea en la tradición milenaria del haiku para extraer la esencia de los días contemporáneos, alejándose de cualquier impostado orientalismo».⁴³

Redonda, quieta
en el raíl del metro
una paloma.

Persecución.
En el retrovisor
la luna llena.

Consigue el viento
–humo, metal, rugidos–
llegar en moto.

Desolador:
un neumático rueda
por la avenida.⁴⁴

Se trata, como se puede leer, de una retórica que favorece contrastes y oposiciones binarias; en un espacio de pocas sílabas se enfrentan el *locus amoenus* y el capitalismo industrial, la in-

⁴¹ Barrero 2000, 10.

⁴² García-Máiquez 2004, 52.

⁴³ Neuman 2007, 82.

⁴⁴ Id., 15, 54 y 20.

citación al goce de la belleza y la sensación de caducidad,⁴⁵ pero también la recuperación de la revolución imagista más lacónica:

Seco en la arena
caballito de mar,
una pregunta.

En el haiku occidental los elementos naturales se someten a un ciclo de las estaciones que el aparato industrial y tecnológico puede atenuar pero nunca eliminar del todo. El haiku español no propone un falso orientalismo imitador, sino que, en definitiva, pone en práctica la enseñanza del maestro Matsuo Bashō, que el mismo Neuman recuerda en el epígrafe de su *Gotas negras*: «No sigas las huellas de los antiguos. Busca lo que ellos buscaron».⁴⁶

Bibliografía

- C. Alcorta, *Juego de damas...*, «Ultramar», 8 (2004), en J.M. Rodríguez, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena 2002, p. 54.
- A. Aguilar, *Haikus del parque*, en J.M. Rodríguez (ed.), *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena 2002.
- L. Bagué Quílez, *Tres en raya*, «El País», 01/02/2014, en línea <http://cultura.elpais.com/cultura/2014/01/30/actualidad/1391091270_370545.html>.
- H. Barrero, *Caligrafía*, «Reloj de arena», 27 (2000), en J.M. Rodríguez, *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena 2002, p. 57.
- R. Barthes, *El imperio de los signos*, Mondadori, Madrid 1990.

⁴⁵ Cfr. Bagué Quílez 2014.

⁴⁶ Neuman 2007, s.p.

- Y. Bonnefoy, *Le haïku, la forme brève et les poètes français*, en *L'autre langue à portée de voix*, Éditions du Seuil, Paris 2013.
- L. Cantizani, *El invernadero de nieve*, DVD, Barcelona 2007.
- , *Once de marzo. Antología de haikus desde Lucena*, Delegación de Publicaciones del Ayuntamiento de Lucena, 2004.
- E. Cardona, *José Corredor-Matheos, Aurora Luque y Ricardo Virtanen: tres aproximaciones españolas al haiku japonés*, en J. Torres-Pou (ed.), *Orientalismos. Oriente y occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*, Florida International University Press, Barcelona 2010, pp. 31-48.
- , *Haikus de Narila, acuarela de estilos*, «Adarve», 2 (2007), pp. 62-71.
- U. Eco, *Obra abierta*, Planeta – De Agostini, Barcelona 1992.
- E. García-Máiquez, *Casa propia*, Renacimiento, Sevilla 2004.
- J.L. García Martín, *Trivialidades y milagros. Un viejo estanque, la antología de haikus contemporáneos españoles que nunca se agota*, «La nueva España», 04/02/2014.
- B. Groys, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Pre-Textos, Valencia 2005.
- V. Haya, *El haiku nos muestra la naturaleza tal cual es. Se trata de mostrar la naturaleza, no de explicarla. Entrevista a cargo de Dionisio Romero*, «Agenda Viva», 2008 (invierno), pp. 23-27.
- J.J. Lanz, *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Devenir, Madrid 2007.
- A. Luque, *Haikus de Narila*, Publicaciones de la Antigua Imprenta Sur, Málaga 2005 [reedición en «Adarve», 2 (2007), pp. 58-61].
- , *Carpe Amorem*, Renacimiento, Sevilla 2007.
- R. Morales Barba, *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Devenir, Madrid 2009.

- E. Morote Peñalver, *Manuel Lara Cantizani. Poeta de 'línea clara' y mirada interior*, «Tonos Digital», 20 (2010), en línea <http://www.um.es/tonosdigital/znum20/secciones/perfiles-2-lara_cantizani.htm>.
- A. Neuman, *Gotas negras (40 haikus urbanos) / Gotas de sal (20 haikus marinos)*, Berenice, Córdoba 2007.
- A. Ortiz-Osés, *Poesía oriental occidental: de Lu Ji a García Lorca*, en L. Beltrán Almería et. al. (eds.), *Poesía y filosofía*, Calambur, Madrid 2015.
- S. Ota, *José Juan Tablada: su haikú y su japonismo*, México, FCE, 2014, en línea <<https://books.google.it/books?id=JmZ6BgAAQBAJ&pg=PT15&dq=jos%C3%A9+juan+tablada+su+haiku+y+su+japonismo&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwjoqIrvj73KAhVBfA8KHxVnBUcQ6AEIHzAA#v=onepage&q&f=false>>.
- G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto. Arte e meditazione nelle culture d'Oriente*, Marsilio, Venezia 2007.
- O. Paz, *La tradición del haikú*, en Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, Barral, Barcelona 1970.
- A. Prete, *Della poesia per frammenti*, Anterem, Verona 2006.
- , *Meditazioni sul poetico*, Moretti & Vitali, Bergamo 2013.
- J.M. Rodríguez, *Hana o la flor del cerezo*, Pre-Textos, Valencia 2007.
- , *Alfileres. El haiku en la poesía española última*, 4 Estaciones, Lucena 2002.
- F. Rodríguez Izquierdo, *Prólogo* a S. Benet y F. Soriano (eds.), *Un viejo estanque. Antología de haiku contemporáneo en español*, La Veleta, Granada 2013, pp. 7-11.
- L. Scarano, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Biblos, Buenos Aires 1994.
- G. Steiner, *Nostalgia del absoluto*, Siruela, Madrid 2001.

ENRICO RICCARDO ORLANDO

I *FRAMMENTI* DI GIOVANNI BOINE

In un saggio del 1907, Boine descriveva la vita di San Giovanni della Croce come quella «dei pochi che ad un'azione determinata entro limiti umani preferiscono un'azione più vasta»: come rilevato già da Davide Puccini nell'introduzione al volume Garzanti delle opere dell'autore ligure, si tratta di un passo che si presta con efficacia a tracciare i tratti essenziali dell'esperienza umana anche di colui che lo ha scritto.¹ Trasferitosi con la famiglia a Milano, Boine frequenta la Regia Accademia Scientifico Letteraria, stringe amicizia con Clemente Rebora e Antonio Banfi ed entra in contatto con Tommaso Gallarati Scotti e soprattutto con Alessandro Casati, personaggio di primo piano della cultura del tempo che gli darà accesso alla propria ricchissima biblioteca e che generosamente lo sosterrà a livello economico nel corso di tutta la carriera.² È grazie a questi contatti che, già nel febbraio 1907, il giovane autore pubblica il suo primo articolo nella rivista dei modernisti lombardi, il «Rinnovamento»: in questa sede, nell'arco di poco meno di due anni, escono un totale di quindici contributi che gli permettono di affermarsi rapidamente come studioso di fenomeni religiosi e di mistica, in particolare spagnola. Nel 1909, ad appena due anni di distanza dall'esordio, approda a «La Voce» di Prezzolini, Soffici e Papini ed è proprio a contatto con questo ambiente in-

¹ Boine 1983, VII.

² «Casati, con somma discrezione ed altrettanta generosità, dal 1906 al 1917 e sino al giorno della morte, è sempre intervenuto in tutto, ha provveduto a tutto, a lui, alla madre, anche al fratello. Studi, libri, viaggi, soggiorni di cura a Zurigo e poi a Davos, visite mediche e medicine, vacanze e traslochi» (Boine 1977a, XVII).

tellettuale che si verifica quel mutamento di interessi che porterà Boine a prediligere la letteratura alla filosofia. Dopo anni dedicati allo studio dei mistici, l'autore sembra avvertire, proprio in questa fase, che «le armi della ragione sono spuntate, che esiste una zona oscura e dolente, una regione del continente uomo del tutto sconosciuta, per tentare di raggiungere la quale la letteratura [...] si presenta come l'unico strumento servibile».³ le sue energie vengono così convogliate in modo mirato verso la critica letteraria, attività principale degli anni successivi, trovandosi ben presto a interagire giovanissimo con grandi nomi del tempo. Se dal dicembre 1906, all'età di soli diciannove anni, inizia una vivace corrispondenza con Miguel de Unamuno,⁴ il 18 febbraio 1912, con l'articolo *Un ignoto*, si scaglia direttamente dalle pagine de «La Voce» contro l'*Estetica* di Benedetto Croce: nonostante in questo momento Boine abbia appena ventiquattro anni, il filosofo abruzzese, pur senza nascondere mai nel privato la stima personale che lo lega al giovane,⁵ gli risponderà pubblicamente con estrema durezza.⁶

³ Boine 1983, XIX.

⁴ La corrispondenza completa con Miguel de Unamuno è ora disponibile in un volume uscito nel 2008 per Aragno (Boine 2008). Nel medesimo libro vi è il saggio *Intelligenza y bondad*, pubblicato nel 1907 sulla rivista madrileña «La España Moderna» e recensito da Boine ne «Il Rinascimento» (I, fasc. 11-12, novembre-dicembre 1907). Sempre nella rivista dei modernisti lombardi, era uscito a firma del giovane ligure un articolo sulla *Vida de Don Quijote y Sancho* (I, fasc. 2, febbraio 1907) che è in assoluto il primo contributo pubblicato da Boine.

⁵ In una lettera a Casati del 6 settembre 1911, Croce scriveva a proposito del saggio *Di certe pagine mistiche*: «Lessi l'articolo di Boyne, che mi piacque, come tutto ciò che scrive il Boyne, e mi colpì per la sincerità e la commozione che vi sentii dentro» (Croce 1969, 7). In una missiva del 12 aprile 1912, con riferimento alla polemica sviluppata su «La Voce», Croce scrive: «Nessun disprezzo verso il Boine, del quale stimai molto gli articoli scritti nel "Rinascimento" e anche qualcuno dei primi pubblicati nella "Voce". [...] Stia tranquillo il Boine, che io non ho proprio nulla contro di lui, come persona: gli auguro [...] che riprenda gli studi dei quali ha dato ottimi saggi» (ivi, 10).

⁶ «[...] vedo che da qualche tempo in qua i giovani italiani (anche taluno di quelli che potrebbero fare assai di meglio, e hanno dato prova di saper far

Come si intuisce da questa rapida indagine sulla formazione dell'autore, il profilo intellettuale di Boine è piuttosto ben definito. Siamo di fronte a un precoce e promettente studioso, attento e meticoloso come pochi coetanei, che, dopo anni dedicati alle ricerche su questioni religiose, propende per la carriera maggiormente remunerativa e stimolante di critico letterario militante: è un teorico di buon livello, un saggista originale e aggiornato, ma di certo non è di un poeta. In una lettera del 3 agosto 1908, Ardengo Soffici confida le proprie aspettative in merito agli sviluppi della carriera del giovane interlocutore: «Invece di dirmi che non hai nulla da dire avresti potuto farmi sapere cosa stai facendo e se pensi di comporre qualcosa che sia dedicato unicamente alle Muse. Ti parrà forse curioso: ma io m'aspetto sempre di legger delle tue *poesie*». ⁷ Boine gli risponde spazientito l'8 agosto, già convinto probabilmente che quella non sarebbe mai potuta essere la sua strada: «Ti rompi. Non faccio poesie e, non lo giuro, ma sarà anche difficile ch'io ne faccia; cosicché se la tua stima per me poggiava su codesta speranza sei libero di ritirarti la tua stima». ⁸ Come da consuetudine nelle corrispondenze di quegli anni, con il termine 'poesia' non identificava solo la lirica, ma anche quella prosa artistica di taglio breve che molti suoi coetanei, allora, stavano sperimentando.

La distanza da qualsiasi tentativo di asciugare il proprio scrivere, di incanalare verso forme brevi la propria ispirazione e il proprio stile, è evidente d'altronde anche leggendo i suoi saggi più celebri del periodo, nei quali forse è più semplice perdersi tra i meandri di una prosa a tratti eccessivamente ricca e articolata, piuttosto che cogliere i germogli di una rarefazione, l'or-

di meglio, come per l'appunto il Boine, che è il giovane del quale finora ho parlato) si trastullano con questi balocchi, e insieme stimano che non siano balocchi, ma cose gravi e quasi tragiche; carezzano la loro immaturità mentale e credono di abbracciare il Cosmo, di celebrare i misteri dell'Assoluto, di avere scorto in volto della Dea, invisibile ai profani. [...] Non è così che si lavora» (Boine 1997, 170-171).

⁷ Boine 1979, 63, lettera 41.

⁸ Boine 1979, 63, lettera 42.

dine del versificatore, la razionalità normativa di una metrica. È proprio grazie a lavori così meticolosi e densi che Boine riesce a pubblicare in prestigiose riviste quei contributi che gli consentono in breve tempo di ottenere fama e un pubblico piuttosto vasto di lettori: attraverso i compensi che ottiene grazie a questi saggi, riesce a vivere del proprio lavoro, nonostante le numerose difficoltà che è costretto ad affrontare quotidianamente. Nel 1908 si manifestano infatti i primi sintomi di quella malattia, la tubercolosi, che sarà per lui il nemico oscuro: costretto a far fronte a continue spese mediche e a dispendiosi soggiorni terapeutici in montagna, solo grazie all'aiuto e alla generosità degli amici Alessandro Casati e Mario Novaro potrà sperare in una guarigione che non avverrà.⁹ Morirà precocemente, ad appena ventinove anni, il 16 maggio 1917.

Boine è quindi un saggista, un critico letterario spesso controverso e talvolta contraddittorio che, fin dalla prima fase della propria carriera letteraria, appare come un individuo tormentato, perennemente insoddisfatto, alla ricerca di un'essenza che lo affascina ma che costantemente gli sfugge, della verità profonda che si cela al di sotto del semplice velo delle apparenze. Tuttavia non perde mai la lucidità e un solido spirito di concretezza, si mantiene sempre un prosatore di ampio respiro, dallo stile articolato e complesso come pochi suoi coetanei: come si è accennato in precedenza è un saggista precocemente maturo, un prosatore colto e aggiornato, ma non un poeta. Nel marzo 1915, all'età di ventisette anni, esordisce però in modo improvviso e assolutamente inaspettato nella veste di autore di prose liriche pubblicando *Frammenti*, il primo di una serie di nove brani raccolti dagli amici in un volume postumo, *Frantumi*.¹⁰ Il testo esce in due versioni, a distanza appena di qualche settimana, sia nell'«Almanacco della Voce» sia nel numero di marzo de «La

⁹ Vedi n. 2.

¹⁰ Per i riferimenti ai testi citati, si utilizza in questo saggio l'edizione più recente dei *Frantumi* di Boine, uscita a cura di Veronica Pesce per le Edizioni San Marco dei Giustiniani di Genova (Boine 2007).

Riviera Ligure»: anche se, contrariamente ad altri testi dell'autore, non possediamo alcun manoscritto, entrambe le versioni del brano sono databili al novembre 1914, come testimonia chiaramente la corrispondenza intercorsa in quei giorni tra Giuseppe De Robertis, Prezzolini e lo stesso Boine.¹¹ Numerati in ordine crescente e isolati a livello tipografico, i *Frammenti* appaiono come una serie di 53 elementi di varie dimensioni: tra le diverse porzioni testuali non c'è infatti alcuna omogeneità per quanto riguarda la struttura sintattica dei singoli pezzi, tanto che si oscilla dal semplice periodo retto da un singolo predicato, a strutture più complesse ma mai in grado di superare un'estensione di poche righe. Il tema generale del componimento è il disagio esistenziale dell'io lirico nell'affrontare le insidie di un presente che costantemente esclude il passato e le sue certezze dall'orizzonte dell'esistere: la coscienza non riesce a sottrarsi a quel vortice distruttivo che è l'attimo, vero motore della crisi del soggetto, e l'io lirico non è altro che un naufrago trascinato dalle onde di un oceano che lo travolge, inerme, lacerandogli l'anima. I *Frammenti* sembrano i brandelli stessi dell'io poetico, incolpevole vittima dello scorrere del tempo e incapace di ancorarsi ad alcunché di stabile: hanno i tipici tratti di un grido di dolore, dell'urlo inconsolabile, spontaneo, intimo, totalmente irrazionale di un soggetto prigioniero di un'esistenza incomprendibile. Di fronte a questo scorrere impetuoso di immagini di disperazione e di confidenze sussurrate che paiono sgorgare dalle pieghe più intime dell'interiorità del soggetto, colpisce però che i *Frammenti* siano numerati e che si presentino al lettore rigidamente suddivisi gli uni dagli altri. Si tratta esattamente di 53 elementi, ordinati e disposti in una sequenza testuale appa-

¹¹ In una lettera del novembre 1914, De Robertis scrive a Boine che Prezzolini ha «ricevuto le sue bellissime pagine per l'almanacco [della Voce]» (Boine 1979, 394, lettera 337), e il 24 novembre è lo stesso Prezzolini a confidare senza mezzi termini al giovane autore: «sono proprio delle tue più belle cose» (Boine 1971, 131, lettera 149). Nonostante i giudizi positivi, tra la fine del mese e l'inizio di dicembre, Boine chiede di riavere il manoscritto per operare su di esso «qualche piccola correzione» (ivi, 132, lettera 151).

rentemente rigida e razionale. Il numero delle porzioni testuali potrebbe non essere casuale, se si prende in esame il contenuto del sesto elemento della serie:

6) Constipi i tuoi giorni nel calendario dei dodici mesi; le tue ore misuri sul picchietto di una ruota.

Perciò al settembre segue l'ottobre e l'effetto alla causa. L'ieri tien le redini all'oggi e le chiama *dovere*.¹²

Considerando il fatto che le settimane di un ipotetico anno solare siano esattamente cinquantadue, la numerazione progressiva dei singoli pezzi potrebbe essere una sorta di raffigurazione concreta del tempo che passa, che valica le difficoltà proprie del soggetto e che, irrimediabilmente, procede con il proprio scorrere. Secondo tale suggestione, la dinamica stessa del testo è riattivata dal frammento 53, una sorta di chiave di accensione capace di segnare un nuovo inizio e di mantenere attiva ed efficace la vitalità dell'intero brano. L'interpretazione dei *Frammenti*, elaborata attraverso una dinamica temporale a matrice circolare, sembra avvalorata dalla presenza nel testo di una nutrita catena lessicale che si appoggia a immagini che richiamano la sfericità della volta celeste e la ciclicità del flusso temporale: «Nubi cangianti nell'abissale cavo del cielo» (frammento 4), «le tue ore misuri sul picchietto di una ruota» (frammento 6), «Pongo le mie azioni come pietre miliari e livello con scrupolo l'ultima sulla penultima» (frammento 14), «Ho nettamente tracciata la carta della società, sul mappamondo dell'*Universale* il quale è l'ieri d'Iddio. Ora io consulto ad ogni respiro l'astrolabio dell'universale, navigante che piglia l'altezza del sole» (frammento 17), «Nave all'ormeggio, specula salda su roccia s'avvicinano intorno le notti coi soli ed io resto immobile nella certa coscienza di me» (frammento 18), «Ahi che bastò il giro d'un giorno!» (frammento 32), «Ma ahi che bastò il giro di un giorno» (frammento 50) «Nacque il sole al tramonto» (frammento 52), «E bastò il breve giro d'un giorno» (frammento 53).

¹² Boine 2007, 48.

Questa lettura appare ancora più convincente se mettono a confronto tali risultati con analoghe soluzioni riscontrabili in alcune traduzioni che il giovane Boine aveva condotto all'inizio della propria carriera. Tra il 1906 e il 1907, infatti, aveva studiato e tradotto alcuni passi del *Llibre d'Amic e Amat* di Ramón Llull, trasferendosi per qualche tempo a Parigi per consultare direttamente i testi conservati presso la Bibliothèque Nationale.¹³ Nella propria traduzione, Boine sembra prestare attenzione più alla forma che al contenuto di un testo che, già nel manoscritto, appare rigidamente suddiviso in porzioni testuali autonome e numerate al pari di quelle che caratterizzano la veste grafica dei *Frammenti*. L'autore non è riuscito a portare a termine il proprio lavoro, fermandosi al frammento 337, ma a sorprendere è il fatto che il testo originario lulliano conti esattamente 366 pezzi, in linea con il numero preciso dei giorni di un ipotetico anno solare, con l'aggiunta di un ultimo elemento conclusivo in grado di mettere in movimento il meccanismo. L'analogia con il testo di Lull e l'interpretazione numerica comune legata al trascorrere del tempo sembrano giustificati anche dall'*incipit* del testo dell'autore spagnolo che, nella traduzione di Boine, recita:

Comincia il libro dell'Amico e dell'Amato che tratta dei dialoghi e dei cantici d'amore che sono tra essi. E sono esempi abbreviati e parabole che hanno bisogno di commento affinché la Intelligenza più in alto salga nella devota contemplazione e nell'amore dell'Amato. E per questo sono tanti, quanti sono i giorni dell'anno e ciascun di essi basta per contemplare tutto un giorno.¹⁴

Altro particolare interessante è la presenza nella versione del testo boiniano dell'«Almanacco della Voce» di numerosi termini chiave scritti con l'iniziale maiuscola: sono i casi di «Dovere» (frammento 6), «Esperienza» (frammento 15), «Società» (frammento 17), «Universale» (frammento 17), «Coscienza»

¹³ A testimonianza di questo periodo vi sono le lettere inviate dalla capitale francese dal 12 dicembre 1907 all'11 gennaio 1908 (Boine 1977, 64-72).

¹⁴ Boine 1984, 49.

(frammento 18), «Attimo» (frammento 19), «Oggi» (frammento 25) e «Smarrita» (frammento 25). Ciò si verifica puntualmente anche nella traduzione del *Llibre d'Amic e Amat* di Lull e come sottolineato da Felicità Audisio, curatrice della pubblicazione dell'inedito boiniano, «i nomi di dignità o personificazione» risultano scritti anche in quella sede con la lettera maiuscola, divenendo veri e propri, «termini-concetto su cui fermare un'attenzione momentanea».¹⁵ Il grido di dolore di un io lirico, immerso in una tragica solitudine e travolto dallo scorrere del tempo, si arricchisce così di rimandi testuali che permettono di inserire i *Frammenti* in una specifica tradizione della quale la prosa boiniana sembra nutrirsi con efficacia e notevole consapevolezza. Si prenda in considerazione la prima porzione testuale della serie:

1) Talvolta quando al tramonto passeggiavo stanco pel Corso (ch'è vuoto), uno che incontro dice, forte, il mio nome e fa: «buona sera!». Allora d'un tratto, lì sul Corso ch'è vuoto, m'imbatto stupito alle cose d'ieri e sono pur io una cosa col nome.¹⁶

Il testo esordisce con il protagonista che percorre a piedi il viale di una città deserta, un'immagine che pare costruita prendendo come modello alcuni versi tratti da *Pianissimo* di Camillo Sbarbaro: «Talor, mentre cammino solo al sole» (componimento secondo, parte I), «Talor, mentre cammino per le strade, / della città tumultuosa solo,» (componimento decimo, parte I), «A volte sulla sponda della via» (componimento ottavo, parte II), «Talora nell'arsura della via,» (componimento decimo, parte II).¹⁷ Boine legge la raccolta sbarbariana già nell'estate 1914 e la accoglie con tale entusiasmo da scriverne la recensione molto favorevole che uscirà in un fascicolo de «La Riviera Ligure» dell'ottobre del 1914, appena qualche settimana prima della stesura definitiva dei *Frammenti*. Nel proprio testo critico, Boine

¹⁵ Ivi, 33.

¹⁶ Boine 2007, 47.

¹⁷ Sbarbaro 1985, 22, 32, 55, 57.

coglie nei versi di *Pianissimo* «una poesia [...] la quale ci appare il meno possibile canto di gioia e di vita, la quale non intoppa mai ricercando la bellezza, nel falso, nell'abbondevole della retorica» ma è «succinto velo, scarna espressione di un irrimediabile sconforto»: e mette a paragone il poeta direttamente con Leopardi, rilevando una «sordità», una «funebre cenere», un che «di muto e di disadorno» che direttamente «è passato dal Leopardi nello Sbarbaro».¹⁸ Per il critico, nel giovane poeta «v'è uno che dice immediatamente una sua interiore arida solitudine: un terribile buio e vuoto che sente intorno a sé, fra sé e gli altri; un suo dolore fisso che l'assorbe, che lo gela, che lo rattrappisce in sé [...] quasi come una malia. Qui v'è uno che finisce, disperato, per compiacersi di questo suo destino; quasi finisce per volerne l'exasperazione come chi sepolto in prigione, sdegnoso della vita, batta, a finirla, il capo nel muro».¹⁹ E in questa ultima scena vengono in mente analoghe immagini di prigionia dei *Frammenti*, dal «Non mi torrai dalla chiusa prigione dell'attimo con vane chiacchiere sull'infinità dell'eterno» del frammento 43, al «Ma ciascuno si dibatta nel suo oggi, carcerato nella cella» del frammento 48, allo «Scatto le pugna contro la chiusa muraglia; o, bestia spaurita, mi raggriccio nel canto a guatare. È vano che tu mi consoli» del frammento 49, al conclusivo «Ciascuno fu nel suo oggi come in serrata prigione» del frammento 53.²⁰ L'affinità intellettuale che si manifesta tra i due giovani autori,²¹ è evidente anche in altri passi della prosa boiniana, tan-

¹⁸ Boine 1983, 132-133.

¹⁹ Ivi, 133.

²⁰ Boine 2007, 52-53.

²¹ In una lettera del 19 ottobre, scritta da Sbarbaro per ringraziare Boine della recensione pubblicata da poco ne «La Riviera Ligure», il poeta esprime così il proprio stato d'animo in merito all'esigenza di trovare tra i lettori chi possa cogliere l'essenza di una poesia che richiede un'affinità profonda e intima: «Grazie, caro Boine, grazie delle parole sulla Riviera: dal momento che la maggior gioia dopo quella di creare è quella di trovare chi vibri con noi» (Boine 1979, 382, lettera 358).

to che intimamente sbarbariano appare anche il secondo brano dei *Frammenti*:

2) Quando ti stringo la mano e tu ripigli sicuro il discorso di ieri, non so qual riverbero giallo di ambigua impostura colori di dentro l'atto di me che t'ascolto. Fingo d'essere con te e non ho cuore a dirti d'un tratto: «Non so chi tu sia!» Amico, in verità, non so chi tu sia.²²

Anche in questa occasione il testo di Boine sembra ispirarsi proprio alle atmosfere che avvolgono alcuni versi, tratti dal terzo componimento della prima parte di *Pianissimo*:

[...] un gelo in fondo all'anima mi resta.
Ch'io cammino fra gli uomini guardando
attentamente coi miei occhi ognuno,
curioso di lor ma come estraneo.
Ed alcuno non ho nelle cui mani
metter le mani con fiducia piena
e col quale di me dimenticarmi.²³

L'io lirico della raccolta sbarbariana si rende conto con orrore e sgomento di essere a tal punto «solo al mondo» che persino il «nome dell'amico è un nome vano».²⁴ Come segnala Pier Vincenzo Mengaldo, è curioso inoltre che anche Sbarbaro adotti l'«artificio simbolistico di munire di maiuscola gli astratti tematici (*Necessità, Vita, Desiderio, Morte, Dolore, Perdizione* ecc.)»,²⁵ un aspetto tipografico rilevato sia nel testo boiniano sia, in modo ancor più sorprendente, nella traduzione che l'autore dei *Frammenti* aveva realizzato dell'opera di Ramòn Lull. Il debito dimostrato nei confronti di Sbarbaro non si esaurisce in questi riferimenti, riscontrabili in modo convincente all'interno dei *Frammenti*, tanto che l'affinità tra i due sarà altrettanto evidente in una delle successive prose dei *Frantumi, I miei amici di qui*, uscita sulle pagine de «La Riviera Ligure» nel dicembre

²² Boine 2007, 47.

²³ Sbarbaro 1985, 23.

²⁴ Ivi, 23 e 25.

²⁵ Mengaldo 1991, 127.

1915.²⁶ Il testo, che ottiene un successo immediato presso i corrispondenti più vicini all'autore,²⁷ raccoglie i ritratti di quattro amici di giovinezza, ognuno dei quali ha un carattere ben definito, stati d'animo e interessi propri. La prosa risente in maniera marcata della lettura di *Capogiro*, uno dei *Trucioli* sbarbariani uscito in prima battuta ne «La Voce» nel febbraio 1915.²⁸ In questo testo l'io narrante incontra tre amici con la speranza di potersi confidare apertamente con loro, personaggi che, dopo essersi alternati uno dopo l'altro sulla scena, si manifestano incapaci di recare conforto al poeta che si limita ad ascoltare ciò che hanno da raccontargli. Le affinità tra i due brani non si limitano alla comune struttura testuale e a uno sviluppo narrativo simile, ma si riscontrano persino nell'utilizzo di soluzioni stilistiche e lessicali specifiche.²⁹

Nella prima metà del 1914, il periodo nel quale con tutta probabilità nasce l'idea di mettersi alla prova con la scrittura di prose liriche, Boine fa una scelta di notevole interesse per comprendere gli sviluppi del proprio percorso artistico: decide di tradurre infatti, con la consueta passione, *Sull'utilità e il danno*

²⁶ Del testo manoscritto rimangono un abbozzo, conservato presso la biblioteca civica di Imperia, e una stesura in bella copia, conservata alla Fondazione Mario Novaro di Genova: entrambi i documenti sono consultabili nell'edizione dei materiali preparatori usciti nel 1998 a cura di Laura Gatti per le edizioni dell'Orso (Boine 1998, rispettivamente alle pagine 76-99 e 100-113).

²⁷ Emblematica a tal proposito è una lettera di Emilio Cecchi del 2 dicembre 1915: «Lessi i tuoi "amici", con l'attenzione e l'affetto che ho per tutto quel che tu fai. E mi paiono una cosa molto fresca e delle tue più belle; e negli occhi mi sono rimasti, più di tutto, colori dell'ultima parte, dell'ultimo ritratto; e anche bene la psicologia dell'ultimo! Sempre con quel tuo impeto bizzarro e appassionato» (Boine 1972, 187-188, lettera 173).

²⁸ Sbarbaro 1915.

²⁹ Ho avuto modo di affrontare la questione della forte parentela tra i due testi nella mia tesi di laurea magistrale («*Sognai gonfie le vele*». *Introduzione e commento ai Frantumi di Giovanni Boine*, tesi di laurea magistrale discussa presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia, A.A. 2010/2011, relatore il prof. Attilio Bettinzoli). In questo mio lavoro, ho esplorato in maniera più puntuale i rapporti tra le prose liriche di Boine e le numerose letture condotte dall'autore.

della storia per la vita di Friedrich Nietzsche.³⁰ Questo lavoro, tutt'ora inedito, si legge in un quaderno di appunti costituito da 184 pagine nel quale compaiono numerose note filosofiche e diversi appunti personali, ed è testimoniato da una lettera di Boine a Cecchi del 10 marzo 1914: «Ho fatto però un piccolo tiro a Borgese. Subito dopo avergli detto che *in generale* etc. gli ho proposta la traduzione di una qualunque *considerazione inattuale* di Nietzsche. Quella sugli storici per es. che deve valere del resto anche per i critici sebbene sia infinito tempo che non la leggo».³¹ Lo sgomento dell'io lirico che, nel secondo dei *Frammenti*, si trova di fronte un amico sconosciuto e la frase conclusiva del medesimo pezzo («E come tu vuoi ch'io rinsaldi l'oggi all'ieri labbra d'abisso, ferita divaricata dell'infinito?») sembrano contenere echi del filosofo tedesco, consapevole che l'uomo «deve avere e, di tempo in tempo impiegare, la forza di infrangere e di dissolvere un passato per poter vivere», che «ogni passato merita invero di essere condannato - giacché così vanno appunto le cose umane» e che «ci vuole molta forza per poter vivere e per dimenticare, in quanto vivere ed essere ingiusti sono una cosa sola».³² Suggestivo è anche il parallelismo che si crea tra l'undicesimo frammento boinano («Il dovere è il mio diritto; non mi impedirai di compirlo»), e il «diritto di ciò che deve ora divenire» del testo nicciano.³³ Di un certo interesse sono gli spunti offerti in proposito dal frammento 13:

13) La più certa ricchezza è ch'io posseggo un numero mio all'Ufficio di Anagrafe. Ho un titolo e delle attribuzioni: Sapete chi sono. È chiaro ad ognuno ch'io debbo nel tal caso agire così. E, dentro, il signoria della mia coscienza comanda a ogni bivio: «piglia a diritta!»³⁴

³⁰ Boine 1977b, 72.

³¹ Boine 1972, 91, lettera 86.

³² Nietzsche 2009, 28-29.

³³ Ivi, 12.

³⁴ Boine 2007, 48-49.

Se per Nietzsche è l'animale che «si risolve come un numero nel presente»,³⁵ è ancora una volta lo Sbarbaro di *Pianissimo* a costituire un polo fondamentale del testo boiniano, in particolare nei versi tratti dal terzo componimento della seconda parte: «La volontà mi prende di gettare / come un ingombro inutile il mio nome».³⁶ Ancor più evidente è il legame stretto tra le azioni intese come «pietre miliari» da livellare «con scrupolo l'ultima sulla penultima» (frammento 14)³⁷ e il compito gravoso dell'uomo moderno nicciano costretto a portarsi «in giro un'enorme quantità di indigeribili pietre del sapere».³⁸ Sempre nell'ottica di una presenza nicciana nei *Frammenti*, è utile prendere in considerazione il diciannovesimo pezzo:

19) Ma ah! no! Che l'oggi mi vince e sono un naufrago senza la zattera. Ah! che l'ieri rapido vagulo crepita via, secca foglia nel vento! Son tutto nell'oggi ed il mio nome è *attimo*.³⁹

Colpisce il fatto che anche Nietzsche utilizzi, in tale contesto, un'analogia metafora naturalistica che non può non ricordare quella «secca foglia nel vento» del testo di Boine: «[...] quando la storia serve la vita passata al punto da minare la vita presente e proprio la vita superiore, quando il senso storico non conserva più ma mummifica la vita, allora l'albero muore, innaturalmente, disseccandosi a poco a poco verso la radice».⁴⁰ Nella stessa sezione del saggio del filosofo tedesco, la porzione di testo che in maniera più evidente ispira il Boine dei *Frammenti* si riflette sulla potenza irrefrenabile della vita in grado di sconvolgere qualsiasi ordine stabilito dall'uomo, fatto che si verifica «perché le linee del suo orizzonte tornano sempre a spostarsi irrequietamente, perché non sa districarsi dalla rete molto più delicata del-

³⁵ Nietzsche 2009, 6.

³⁶ Sbarbaro 1985, 49.

³⁷ Boine 2007, 49.

³⁸ Nietzsche 2009, 32.

³⁹ Boine 2007, 49.

⁴⁰ Nietzsche 2009, 27.

le sue giustizie e verità per passare di nuovo al rude volere e bramare». ⁴¹ Per contrasto ricorda il quindicesimo frammento:

15) Giustifico ogni mia mossa secondo la regola. Nel tempio dell'ieri ho, ginocchioni, adorato il penate *Esperienza*, l'ho effigiato nei dieci comandamenti e teologizzato nei commi del codice. E trovatemi una bricicca d'atto di cui non vi sappia spiegare il perché! Faccio ogni cosa secondo un perché e sono un uomo morale. ⁴²

Se l'io lirico dei *Frammenti* non riuscirà a mantenere a lungo questa ferrea stabilità, il passo rivela esattamente il dramma esistenziale che si cela nel protagonista del *Peccato*, l'unico romanzo scritto da Boine, finito di pubblicare a puntate ne «La Riviera Ligure» proprio nel luglio 1914. ⁴³ La vicinanza tra i due testi non è solo cronologica, se si considera che diversi aspetti contenutistici e non poche soluzioni stilistiche curiosamente convergono. Il tema del dovere, preponderante a conclusione del sesto frammento («L'ieri tien le redini dell'oggi e le chiama *dovere*»), ⁴⁴ è uno dei cardini della terza sezione del romanzo. Nella mente del protagonista, dopo l'episodio dell'incontro notturno con la giovane monaca nel cortile del convento, «c'era come una macchia di buio, una aridità meccanica dentro, che gli aveva detto come parlando «Tu devi?»», ⁴⁵ la sensazione che la «trama tessuta» del frammento otto ⁴⁶ non sia altro che un'illusione: «[...] convinciti dunque, che tu non sei nemmeno del tuo formale valore padrone, e che la vita, lei ti costringe, lei ti conduce, lei inaspettata ti strappa d'un tratto, ecco che senza tu sappia t'ha strappato al passato!». ⁴⁷ Nei *Frammenti*, tra il diciottesimo e diciannovesimo pezzo, avviene la definitiva rottura dell'ordine:

⁴¹ Ivi, 10.

⁴² Boine 2007, 49.

⁴³ Il testo boiniano ha avuto negli ultimi anni una certa fortuna editoriale e critica. Per un panorama sulla questione si veda Orlando 2013, 447-450.

⁴⁴ Boine 2007, 48.

⁴⁵ Boine 1983, 44.

⁴⁶ Boine 2007, 48.

⁴⁷ Boine 1983, 58.

18) Sono corazzato dell'universale ed il mio nome è *coscienza*. Nave all'ormeggio, specula salda su roccia s'avvicendano intorno le notti coi soli ed io resto immobile nella certa coscienza di me.

19) Ma ah! no! che l'oggi mi vince e sono un naufrago senza la zattera. Ah! che l'ieri rapido vagulo crepita via, secca foglia nel vento! Son tutto nell'oggi ed il mio nome è *attimo*.⁴⁸

Lo stesso accade nel *Peccato*, dove la statica serenità della situazione iniziale viene d'improvviso turbata:

Pareva dunque ch'egli dovesse lento (s'era dunque proposto di) placidamente invecchiare così, di cullarsi zitto e composto in questa specie (non nuova) di spiritual epicureismo, quando subdola, senza ch'egli se n'accorgesse agli inizi, non disturbando, non urtando la voluta quietudine del naturale suo, quasi un delicato demonio la conducesse insinuante, ecco cominciò l'avventura.⁴⁹

Attraverso la musica vi è la rottura dell'ordine precostituito e un rapido scivolare del soggetto verso il disordine, l'indistinto, il caos:

Egli ondeggiava tra questa abbondante tragico-gioiosa concezione del mondo come di uno scatenato torrente; tripudio violento e barbarico dove la misura è fuori dalla misura come in una musica dove la melodia ti nasca dal disaccordo cozzante [...], ondeggiava tra questo esaltamento baccante ed un attento, preciso governo dell'anima, un quasi avaro sempre cosciente sforzo di ordine. Spiritualizzare fino alla sillaba, controllare ogni tuo atto, non disperdere nulla come se d'ogni cosa tu dovessi in giudizio dar conto.⁵⁰

È interessante segnalare a tal proposito che, con le parole di Giuseppe Conte, specificatamente «in queste righe, anche senza volerne forzare la portata metalinguistica, sembra che Boine abbia coscienza di come nella sua idea di peccato si includa anche il testo letterario, con il suo continuo proporsi tra ordine e disordine, tra istituzioni e caos, tra lavoro e pulsioni»:⁵¹ in que-

⁴⁸ Boine 2007, 49.

⁴⁹ Boine 1983, 11.

⁵⁰ Ivi, 71.

⁵¹ Conte 1978, 313.

st'ottica «la metafora è non aver volontà, lasciare che i segni ti portino, che le parole si cerchino, si taglino, si intersechino e attraverso l'ego sino a ridisegnarlo disseminato e nuovo» e, «stando alle proposizioni boiniane, la metafora sarebbe il peccato, il segno dell'ondeggiamento tra “esaltamento baccante” e “sforzo di ordine”». ⁵² Alla luce di questa suggestione non è da escludere che anche l'esperienza frammentistica di Boine si configuri come una sorta di rottura dell'ordine precostituito, di quel percorso ben segnato che aveva condotto l'autore ad affermarsi nei campi della critica letteraria e, prima ancora, della storia della religiosità e della mistica. Quel percorso, contraddistinto da un'inaspettata *brevitas*, apparirebbe quindi come qualcosa di più profondo rispetto a uno sfogo, all'urlo di dolore di un individuo che si accorge di non potersi sottrarre allo scorrere impetuoso e inesorabile del tempo.

La medesima dinamica tra dovere e diritto, già registrata nel confronto con l'opera di Nietzsche, si ripresenta così in relazione al romanzo di Boine in tutta la sua tragicità e finisce per legare in modo indissolubile *Frammenti*, *Peccato* e *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Le riflessioni sul dovere e sul rispetto o rifiuto delle regole è così importante per il Boine di questi mesi, che l'argomento ritorna anche tra i suoi appunti personali. Una nota del 27 luglio tratta dal *Quaderno di appunti 1914* dimostra lo studio da parte del ligure di alcuni stralci del codice penale, in relazione soprattutto al rapporto tra la legge e la volontà personale:

Cod. Pen. Art. 44 Nessuno può essere punito per un delitto, se non abbia voluto il fatto che lo costituisce. 46 – Non è punibile colui che, nel momento in cui ha commesso il fatto, era in tale stato di infermità di mente da togliergli la coscienza e la libertà dei propri atti etc. ⁵³

Sempre nel medesimo quaderno compaiono riflessioni che sembrano chiamare in causa direttamente il quindicesimo dei

⁵² Ivi, 314.

⁵³ Boine 1977b, 201-202.

*Frammenti*⁵⁴ e che sintetizzano bene lo stato emotivo dell'autore in questa specifica fase della sua esistenza: «Il grottesco del giudicare consiste appunto in questo che a rigore non ci può essere adeguazione ma tra il giudicante ed il giudicato. Perché le situazioni di fatto sono gl'individui e gli attimi che le fanno, – e gli individui sono diversi e gli attimi non ritornano». Vi è qui la presa di coscienza che «la condanna o l'assoluzione e le modalità loro esprimono la distanza o l'adeguazione dell'azione giudicata dal codice e dalla coscienza morale» e che giustizia e morale si fondono se e in quanto «il codice fa da guida e da metro della coscienza morale di cui si suppone una emancipazione»: il ragionamento si conclude con la constatazione che «la vita morale è la vita ridotta alla logica. Dato che le cose, che la società sia così e così di conseguenza tu devi comportarti così e così. Il dovere è la logica dell'agire sociale».⁵⁵ Sono materiali preparatori, note fugaci, brandelli di testi che, nella caotica attività della fucina boiniana del 1914, hanno un'importanza da non sottovalutare e che chiamano in causa direttamente i «commi del codice» del quindicesimo pezzo dei *Frammenti*. La produzione letteraria di Boine appare, anche in questo caso, «profondamente, intimamente unitaria»⁵⁶ a tal punto che il termine 'codice' assume qui un ruolo chiave, come d'altronde accade nel frammento 21 («Non trovo nel codice il comma dell'azione mia, né il comandamento della mia morale»)⁵⁷ e soprattutto in un pezzo che l'autore aveva pubblicato sulle pagine de «La Riviera Ligure» nel dicembre 1912: *Conversione al codice*.⁵⁸

Un altro aspetto che è necessario prendere considerazione in questa breve indagine sulle origini delle prose liriche boiniane riguarda il titolo, *Frammenti*. È curioso registrare che, nel medesimo periodo, Boine recensisca per «La Riviera Ligure» an-

⁵⁴ Vedi n. 42.

⁵⁵ Boine 1977b, 200-201.

⁵⁶ Boine 1983, XVIII.

⁵⁷ Boine 2007, 50.

⁵⁸ Boine 1983, 479-487.

che i *Frammenti Lirici* di Clemente Rebora. Grazie a una lettera, sappiamo con certezza che il libro è in possesso di Boine già dal 23 aprile 1914⁵⁹ e non è da escludere che anche la lettura di questa raccolta abbia contribuito ad accrescere l'esigenza di Boine di mettere alla prova le proprie capacità nel campo della scrittura artistica. Nel già citato *incipit* dei *Frammenti*, nella passeggiata notturna dell'io lirico non si faticano a scorgere echi reboriani, riconducibili nello specifico alla dodicesima lirica del *corpus*:

Sgorga lucendo un ventilato ardore
 Che sugli alberi fondi s'ingorga
 E per le case dall'occhiaia strana
 Giù si dipana in ombra sulle vie,
 Dove assopito è il vorticoso squillo
 Fra chi va lento a digerire il giorno.
 [...]
 Sogguardo nel barlume chi cammina
 Per il corso che pullula luci;⁶⁰

Tra il secondo e il terzo frammento, durante la passeggiata notturna che costituisce l'inizio del testo boiniano, il protagonista incontra per strada un amico. Costui lo chiama per nome, ma l'io lirico si rende immediatamente conto che quel nome non è che un'illusione e che, immersa nell'irrefrenabile scorrere del tempo, la persona che ha di fronte non è quella che ha incontrato nei giorni precedenti ma è irrimediabilmente diversa:

2) Quando ti stringo la mano e tu ripigli sicuro il discorso di ieri, non so qual riverbero giallo di ambigua impostura colori di dentro l'atto di me che t'ascolto. Fingo d'essere con te e non ho cuore a dirti d'un tratto: "Non so chi tu sia!" Amico, in verità, non so chi tu sia.
 E come tu vuoi ch'io rinsaldi l'oggi all'ieri labbra d'abisso, ferita divaricata dell'infinito?
 3) Mi fermi per via chiamandomi a nome, col mio nome di ieri.
 Ora cos'è questo spettro che torna (l'ieri nell'oggi) e questa immobile tomba del nome?⁶¹

⁵⁹ Boine 1977a, 835, lettera 575.

⁶⁰ Rebora 1999, 35-36.

Se in quella «tomba del nome» non mancano gli echi sbarbariani delle «miriadi degli esseri / sigillati in se stessi come tombe»,⁶² la presenza ingombrante di un passato che preme sull'oggi e che condiziona il presente ricorda alcuni versi di Rebora:

Incertamente la memoria grava
 Il mucchio del passato,
 E preciso al suo luogo spietato
 Con paura e dolore il presente s'incestra.⁶³

Ed è proprio a quel passato, opprimente sì ma rassicurante, che il soggetto boiniano prova ad aggrapparsi nel brevissimo ottavo frammento («Trama tessuta, conti le fila della tua vita e nessuna è strappata»),⁶⁴ una porzione testuale che pare risentire ancora dell'influenza dei *Frammenti Lirici*: «Ordisci, ordisci de' tuoi fili il panno / Che saldamente nel tessuto è storia / E nel disegno eternamente è Dio».⁶⁵ Nonostante i tentativi di reggersi a labili certezze, il soggetto naufraga e, come una nave rimasta priva delle vele e del timone dopo una violenta tempesta, si avvia lentamente alla deriva: «24) Drizzai l'avidua prua ai ghiacci del Nord, incerto mi dondolo ora nelle bonaccie lisce del Cancro».⁶⁶ Se quelle «bonaccie lisce del Cancro» richiamano molto da vicino il «lago tutto uguale / sotto un cielo di latta tutto uguale» dell'ottavo componimento della prima parte di *Pianissimo*⁶⁷ evocano al contempo atmosfere reboriane riconducibili all'ultima poesia dei *Frammenti Lirici*:

Son la sponda per il mare:
 Altri assetti le navi,
 Altri spinga le prore,

⁶¹ Boine 2007, 47.

⁶² Sbarbaro 1985, 49.

⁶³ Rebora 1999, 54-55.

⁶⁴ Boine 2007, 48.

⁶⁵ Rebora 1999, 26.

⁶⁶ Boine 2007, 50.

⁶⁷ Sbarbaro 1985, 30.

Altri diriga il viaggio,
Altri tocchi le mete.⁶⁸

Il titolo della prima delle prose liriche di Boine, *Frammenti*, ricorda inoltre il *Libro dei frammenti* che Ceccardi Roccatagliata Ceccardi pubblica per l'editore milanese Aliprandi nel 1895. Nonostante si tratti di un poeta della generazione precedente, diviene protagonista di una lettera del luglio 1910 in cui Alessandro Casati scrive al giovane amico, marcando l'identità 'ligure' dell'autore.⁶⁹ Anche dell'opera di Ceccardi, Boine sembra essere un lettore attento, tanto che non è da escludere che tra gli ispiratori di quella passeggiata notturna per le strade solitarie del borgo che caratterizza l'*incipit* dei *Frammenti* ci sia anche il suo *Viale deserto*.⁷⁰

L'intento di questa indagine alle origini dell'ispirazione poetica boiniana non vuole dimostrare che lo sfogo di Boine e il dolore provato dall'autore non siano sinceri. Sostenere che il disagio esistenziale manifestato nei *Frammenti*, e poi nelle successive prose liriche, non sia intimamente sentito non corrisponderebbe alla realtà, anche alla luce di ciò che accade in quello specifico momento della vita del loro autore. Il 1914 è per Boine, per l'uomo prima che per lo scrittore, un anno decisivo. Tra la fine di agosto e il mese di settembre è coinvolto in una breve e tormentata relazione clandestina, poi interrotta, con la moglie di Giovanni Amendola, Eva Khün.⁷¹ Sempre nel medesimo 1914 la malattia dell'autore è reale, a tratti difficile da sopportare anche a causa di una solitudine che talvolta si fa opprimente: considerare però l'inizio dell'esperienza frammenti-

⁶⁸ Rebora 1999, 134.

⁶⁹ Boine 1977a, 437, lettera 301.

⁷⁰ Ceccardi 1895, 17.

⁷¹ Il coinvolgimento dell'autore ligure nella relazione clandestina è testimoniato già dall'*incipit* della lunga e intensa missiva inviata alla donna il 27 agosto 1914: «Questa lettera sarà un pasticcio. La colpa l'hai tu che m'hai ubriacato ed io non ho stretto occhio tutta la notte» (Boine 1979, 367, lettera 351).

stica di Boine solo come un urlo di dolore, intimo e solitario, è piuttosto limitativo. Sembra esserci piuttosto da parte di Boine, all'età di ventisette anni, la consapevolezza di volersi inserire in modo attivo in una tradizione, di voler affiancare la propria opera alle ricerche di amici e corrispondenti: c'è forse da parte dell'autore ligure il desiderio di essere un uomo del proprio tempo. Fino a quel momento non c'era riuscito, in seguito non accadrà, ma è con il medesimo spirito che Boine, di lì a poco, affronterà la guerra. Nell'ottobre 1914 esce per la «Libreria della Voce» *Discorsi Militari*, un volumetto di un centinaio di pagine sul quale l'autore lavorava già dalla primavera 1914 e che ottiene da subito un buon successo, un'opera nella quale si definiscono con fermezza e rigore i concetti di onore, di disciplina, di nazione, di patria in relazione alla vita dell'esercito e ai benefici che la nazione può ottenere da tale spirito. Se la vicenda della stesura del manuale si interseca sorprendentemente con l'esperienza umana e artistica del suo autore,⁷² è interessante osservare la necessità da parte del ligure di partecipare alla guerra non soltanto dall'esterno ma anche di persona. I motivi della realizzazione del compendio, opera così diversa e per molti aspetti distante dall'ideologia e dalle consuete posizioni espresse dall'autore fino a quel momento, sembra giustificarsi con l'esigenza da parte di Boine di inserirsi in modo attivo nelle problematiche della propria epoca, e pare «evidente che, in prima istanza, Boine scriva i *Discorsi* per pagare una sorta di 'tributo' nei confronti della patria, dei propri coetanei al fronte, della propria epoca. Scrive spinto da un senso di dovere verso la propria nazione, intesa come insieme di persone accomunate da un tragico destino, piuttosto che come istituzione politica».⁷³ Se sembra che possa essere escluso in Boine lo spirito nazionalista e radicalmente interventista di molti suoi corrispondenti del

⁷² Per un'analisi dettagliata della questione si rimanda a Orlando 2015.

⁷³ Orlando 2015, 245.

tempo,⁷⁴ permane in lui un giudizio fortemente negativo sulla guerra ancor prima di vederla di persona⁷⁵ ed è proprio l'autore, nella prefazione del volumetto datata maggio 1914, a confidare ai lettori le motivazioni della pubblicazione: «Ho scritti questi discorsi come ad illudermi d'aver anch'io pagato il legittimo tributo che i giovani della mia leva hanno più concretamente pagato nelle caserme (od in armi) alla patria».⁷⁶ Non potendo infatti essere arruolato per mancata idoneità fisica, falliti i tentativi di essere inviato al fronte in veste di corrispondente,⁷⁷ si reca vicino ai combattimenti in missione assistenziale nel novembre 1915, ricavandone un'esperienza talmente negativa che ne condiziona in maniera irrimediabile gli ultimi anni di vi-

⁷⁴ Se in una lettera ad Alessandro Casati del 31 dicembre 1914, l'autore dichiarava già «il patriottismo non è roba per me» (Boine 1977a, 871, lettera 606), un nazionalismo piuttosto debole è evidente in altri due testi. In *Resoconto dell'escursione*, pubblicato in «La Riviera Ligure» nel marzo 1915, al ritorno da una gita in montagna si avverte tutta la distanza dell'autore da ciò che sta accadendo in quel periodo di guerra: «E chi, e chi dice che laggiù qualcuno ci aspetta? I tedeschi, i francesi; la guerra? Ci aspetta quel buio e quel gorgoglio diaccio di acqua» (Boine 2007, 60). In *Varsavia*, una prosa pubblicata postuma nel 1959 da Giorgio Caproni ma scritta probabilmente nell'autunno del 1915, le sorti di un gruppo di formiche calpestate da un incauto passante è posta sullo stesso piano delle stragi di soldati della guerra in Russia (ivi, 139-143).

⁷⁵ Già il 24 settembre 1914 Boine confidava senza mezzi termini a Alessandro Casati il proprio scetticismo nei confronti di un conflitto al quale l'Italia non aveva ancora preso parte direttamente: da «questo maremoto di sangue non esce che morte e solitudine» (Boine 1977a, 861, lettera 597). Il 9 novembre, sempre a Casati, scrive: «Quanto al mio giudizio sulla guerra vedi bene che è meglio io lo taccia. Si faccia quel che si vuole non s'escirà da quella mediocrità senza ideale che è l'ambito in cui è dato di vivere all'Italia come nazione» (ivi, 863, lettera 600).

⁷⁶ Boine 1915, 7.

⁷⁷ Il 22 maggio 1915 chiede aiuto a Prezzolini: «Volevo scriverti in questi giorni perché mi aiutassi a farmi corrispondente di qualunque giornale si sia purché mi dian mezzo d'arrivare dove si battono. Non ho altro modo di andarvi e ci sono tutti i miei amici» (Boine 1971, 133, lettera 154) Pochi giorni dopo scrive una lettera analoga a Cecchi (Boine 1972, 156, lettera 148), insistendo invano il 15 giugno: «Che proprio non ci sia nulla da fare? Per mezzo di chi si potrebbe far pressione? Conosco personalmente in ministro Viale; credi che serva?» (ivi, 158, lettera 151).

ta.⁷⁸ Ancora una volta i poli dominanti dell'esperienza umana e artistica di Boine sono i medesimi, fusi nel breve arco cronologico che intercorre tra la primavera e l'autunno del 1914: ordine, disordine, codice, infrazione della legge, peccato e caos convivono nella figura di uno scrittore, la cui carriera, proprio in questo momento, vive un decisivo momento di svolta.

In questo contesto complesso, apparentemente contraddittorio ma intimamente unitario, le prose liriche dei *Frantumi*, delle quali i *Frammenti* sono il primo fondamentale tassello, possono essere interpretate come veri e propri esperimenti, come dei tentativi o, più opportunamente, degli «esercizi»: è proprio così che l'autore le definirà poco più di un anno dopo, senza alcuna retorica, in una lettera indirizzata a Emilio Cecchi il 29 ottobre 1915.⁷⁹ Esercizi per mettere alla prova la propria identità di scrittore, per fare il punto sulla propria esperienza di lettore maturata in anni di instancabile attività critica e saggistica, per provare a forzare un ordine che necessita, in questa fase, di una frattura. Ed è in questi «esercizi» che è possibile scorgere, a più di cent'anni di distanza, la freschezza vibrante dei riferimenti letterari di una generazione intera. È in queste prose boiniane, è nel confronto diretto con le tante letture condotte in quegli anni dal loro autore, che si svela la centralità del giovane Boine nella cultura del suo tempo.

Bibliografia

- G. Boine, *Discorsi militari*, Libreria della Voce, Firenze 1915.
 G. Boine, *Carteggio I. Giovanni Boine-Giuseppe Prezzolini (1908-1915)*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1971.

⁷⁸ Orlando 2015, 249.

⁷⁹ Boine 1972, 181, lettera 169.

- G. Boine, *Carteggio II. Giovanni Boine-Emilio Cecchi (1911-1917)*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1972.
- G. Boine, *Carteggio III. Giovanni Boine-Amici del "Rinascimento" (1905-1917)*, a cura di M. Marchione e S.E. Scalia, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1977.
- G. Boine, *Scritti inediti*, edizione critica e saggio introduttivo di G. Bertone, Il melangolo, Genova 1977.
- G. Boine, *Carteggio IV. Giovanni Boine-Amici della "Voce"-Vari (1904-1917)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1979.
- G. Boine, *Traduzioni inedite da R. Llull e dal «Lazarillo»*, a cura di F. Audisio, Opuslibri, Firenze 1984.
- G. Boine, *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, a cura di G. Benvenuti e F. Curi, Pendragon, Bologna 1997.
- G. Boine, *Frantumi. I materiali preparatori*, a cura di L. Gatti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1998.
- G. Boine, *Frantumi*, a cura di V. Pesce, Edizioni San Marco dei Giustiniani, Genova 2007.
- G. Boine, M. de Unamuno, *Intelligenza e bontà. Saggi, recensioni e lettere sul modernismo religioso*, Aragno, Torino 2008.
- C. Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti*, Carlo Aliprandi Editore, Milano 1895.
- G. Conte, *La metafora in Boine*, in F. Contorbia (ed.), *Giovanni Boine*, Atti del convegno nazionale di studi (Imperia, 25-27 novembre 1977), Il melangolo, Genova 1981, pp. 313-318.
- B. Croce, *Lettere ad Alessandro Casati (1907-1952)*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli 1969.
- P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Einaudi, Torino 1991.
- F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, a cura di G. Colli, Adelphi, Milano 2009.

- E.R. Orlando, *Rassegna di studi su Giovanni Boine (1983-2012)*, «Lettere Italiane», LXV, fasc. 3, 2013, pp. 433-459.
- E.R. Orlando, *L'esperienza della Grande Guerra in Giovanni Boine*, in *Rappresentazioni della Grande Guerra. Atti delle Rencontres de l'Archet. Morgex, 15-20 settembre 2014*, Pubblicazioni della Fondazione "Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus", Morgex 2015, pp. 243-249.
- C. Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1999.
- C. Sbarbaro, *Capogiro*, «La Voce», VII, fasc. 5 (15 febbraio 1915), pp. 273-276.
- C. Sbarbaro, *L'opera in versi e in prosa. Poesie. Trucioli. Fuochi fatui. Cartoline in franchigia. Versioni*, a cura di G. Lagorio e V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1985.

ERIK PESENTI ROSSI

LA POESIA DI MARIO NOVARO: UNA FILOSOFIA BREVE?

Mario Novaro (1868-1944) si è laureato in filosofia a Berlino nel 1893, con una tesi su Nicolas Malebranche, e l'anno successivo a Torino. Tornato a Oneglia con già alcune pubblicazioni filosofiche¹ dirige contemporaneamente l'impresa familiare (l'olio Sasso) e la rivista *La Riviera Ligure*, in cui scrive un gran numero di poesie, pubblicate poi nella raccolta *Murmuri ed Echi*. Se l'interesse per la filosofia venne prima, Mario Novaro «sperimentò la scrittura poetica, da lui intesa come nuova e alternativa forma espressiva di speculazione filosofica».² Novaro è l'uomo di due libri: oltre a *Murmuri ed Echi*, pubblica anche *Acque d'autunno*, traduzione del poeta filosofo cinese Ciuang Ze.³ Due libri rimaneggiati e ristampati in continuazione durante la vita dell'autore. Due libri che si possono contemporaneamente definire di poesia e anche di filosofia, che accompagnano tutta la vita di Novaro,⁴ e che si influenzano a vicenda, poiché se il taoismo di Ciuang Ze è molto presente in *Murmuri ed Echi*, non vi è dubbio che le scelte di traduzione di *Acque d'autunno* sono anche legate alla scrittura poetica e ritmica di *Murmuri ed Echi*.

¹ *La teoria della causalità di Malebranche* (1893) e *Il concetto di infinito e il problema cosmologico* (1895).

² Pesce 2011, 14.

³ 1^a edizione 1922, ultima nel 2010. Vedi bibliografia generale.

⁴ Si può dire che sono scritti anche contemporaneamente, il Tao essendo citato già nella poesia *Murmuri ed Echi* (1911). «La conoscenza dei testi del Taoismo da parte di Novaro è abbastanza antica e i volumi sull'argomento presenti nella sua biblioteca vengono via via integrati fino agli anni Venti dall'amico tedesco professor Eugenio Spirgatis residente a Berlino», vedi Boero 1988, 119.

Come scrive Veronica Pesce, «Si deve a Montale [...] la definizione di “poeta filosofo”, senza dubbio idonea per un autore [Novaro] che fu in prima istanza dedito alla filosofia». ⁵ Ma Giovanni Boine, scrivendo su *La Voce* nel 1912, aveva già affermato la matrice filosofica nonché l'originalità della poesia di Novaro: «Non son frequenti in Italia i letterati che mettan in lirica Zenone e Kant, ed abbiano letto, come appare Dühring». ⁶

1. *Presentazione delle forme incluse in Murmuri ed Echi*

Veronica Pesce ricorda il processo di riscrittura verso una forma più poetica e versificata della III edizione di *Murmuri ed Echi*: «L'edizione successiva (1919) mette insieme il vecchio e il nuovo, ma con un notevole cambiamento formale che investe l'intera compagine: la maggior parte dei testi in prosa sono riscritti in versi. Il processo di trasformazione tuttavia non modifica sostanzialmente i componimenti, ma si risolve nella semplice frammentazione dei periodi seguendo il loro ritmo sintattico-accentuativo, senza alcuna preoccupazione di costituire misure metriche tradizionali». ⁷

La raccolta è composta di 38 componimenti, scritti tra il 1902 e il 1941. ⁸ La prima edizione è del 1912; vi furono poi altre edizioni (1914, 1919, 1938, 1941) arricchite da Novaro con nuovi testi. Solo due testi, *Notte* e *Sui monti* sono in prosa. Il primo è un dialogo filosofico, e l'altro un ricordo autobiografico. Le altre poesie sono tutte in verso libero e assai brevi, tranne *Murmuri ed Echi* e *Fioretti* (parte principale di *Tondo d'erba*). Le poesie più brevi hanno due righe (parti di *Nuovi fioretti*).

⁵ Pesce 2011, 14.

⁶ Ivi, 15.

⁷ Ivi, 18.

⁸ Con le eccezioni di *Suonate suonate campane* (1943) e *Nuovi fioretti* (1944), incluse (seguendo il desiderio di Novaro) nell'edizione definitiva del 1975.

2. Poesia e filosofia

Vi sono vari modi di fare filosofia: l'elaborazione di concetti, di aforismi, di dialoghi 'filosofici', di un poema che è anche una somma filosofica (Dante), o di romanzi a chiave che illustrino concetti filosofici (Sartre), ecc.; anche la critica letteraria è filosofia, in quanto fondata su criteri di giudizi. L'importante qua, è ricordare con Croce, che «Le due forme di conoscenza, l'estetica e l'intellettuale o concettuale, sono bensì diverse, ma non stanno tra loro disgiunte e disperate»;⁹ proprio perché non vi può essere forma intellettuale senza forma estetica, ovvero senza intuizione.¹⁰ Più semplicemente, basta dire che anche i più rigidi sistemi filosofici non fanno a meno delle immagini, pure Croce usa metafore e paragoni. Se filosofia e poesia non sono quindi incompatibili, vorrei tentare di mostrare brevemente come si mischino nell'opera di Mario Novaro.

Ricordiamo che la maggior parte dei 'canti' della raccolta *Murmuri ed Echi* dovevano essere, all'origine, «intermezzi lirici di un'opera tra testi prettamente filosofici»¹¹ come scrisse lo stesso Novaro all'editore Ricciardi. Novaro abbandonò i testi prettamente teorici, forse perché il suo pensiero non si prestava a questa forma.

Nella sua introduzione all'edizione definitiva di *Murmuri ed Echi*, Giuseppe Cassinelli ricorda che la 'conversione' di Novaro alla poesia «non fu mai una resa, al contrario dell'amico Boine "venuto all'arte per fallimento della logica e morale comprensione": la profonda esigenza gnoseologica rimane elemento portante, e non sconfessato, della sua lirica».¹² Se il tormento poetico di Boine era vero tormento, tragico e disperato, non vi è disperazione nella poesia di Novaro, semmai un rovello non doloroso, un pensiero tenace, non tanto quello di trovare delle ri-

⁹ Croce 1941, 26.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Pesce 2011, 15, lettera del 26 marzo 1912.

¹² Novaro 1994, 7-8. Il testo di Cassinelli è del maggio 1975, userò quest'edizione per tutte le citazioni delle poesie di Novaro.

sposte ai suoi quesiti, quanto quello di porre almeno chiaramente i problemi che lo assillano, con i mezzi da lui scelti perché più congeniali, cioè quelli della poesia.

I presupposti estetici e ideologici di Novaro vengono subito definiti in *Notte* (1902), primo testo di *Murmuri ed Echi* (già nella prima edizione del 1912). *Notte* è un dialogo filosofico tra l'Anima e un Ignoto, preambolo a quello che sarà la poesia di Novaro con i suoi dubbi, nonché un suo filo rosso che cambierà poco. In questo dialogo vengono infatti evidenziati tre elementi maggiori:

1. L'uomo deve imparare a indagare il reale con metodi diversi: «Né la vista né altro ci giova, e siamo come il cieco pur con gli occhi sani»¹³ dice l'Anima.

2. Per vedere il mondo infinito bisogna sapere guardare dentro di sé l'infinitamente piccolo e viceversa: «Del lungo viaggio ritorno in me, – dice l'Anima – e quanto a fatica ò esplorato nello spazio e nel tempo ritrovo qui vicino, qui dentro di me; poi che io son te, o Ignoto, e son tutto, e ò mia vita segreta pur nel cristallo e nel fiore; né cerco più i confini delle cose né i principi del tempo, ma in me affiggo e in me pénetro dove esistono in una tutte le cose che furono con quelle che sono e saranno, e che soltanto la mente dispaia».¹⁴

3. La poesia permette questo viaggio tra il finito e l'infinito: «Lascia la méta ignota – dichiara l'Ignoto all'Anima – e da pellegrino della vita fattene operaio e cittadino. Il mondo è saldo più della tua mente che a suo modo lo intende; e nel tuo cuore i buoni germi sfidano le vane teorie; [...] Non à detto il tuo Lucrezio che nulla impedisce di vivere una vita degna degli dei, e che degli uomini Poesia è pace e degli dei delizia?».¹⁵

¹³ *Notte*, 22 (i numeri dopo il titolo delle poesie sono sempre quelli delle pagine di Novaro 1994).

¹⁴ Ivi, 23.

¹⁵ Ivi, 24.

Con queste parole il metodo mi sembra chiaramente definito, e non è neppure un caso se questo testo apre la raccolta.

Tutto incomincia dunque con la poesia e con le immagini, quella del mare innanzitutto.

Il mare, onnipresente nella sua poesia, mare della sua Liguria, potrebbe essere l'immagine perfetta del rovello esistenziale a cui ho appena accennato. Il mare è sterminato, si potrebbe dire immortale, ma Novaro è soprattutto attento alle punte delle onde che vengono assorbite senza tregua dalla rena. Momento breve, sempre nuovo, inafferrabile quanto magico e misterioso (il campo lessicale del mistero è ricorrente nella sua opera). Momento in cui s'incontrano due elementi infiniti (il mare e la terraferma) e si mischiano in un elemento duttile e quasi indefinibile, la sabbia bagnata. Questi momenti d'incontro (spesso brevissimi) sono numerosi nella sua poesia: tra la nebbia, il cielo, la terra e le cime;¹⁶ la nebbia confonde e unisce tutto, rendendo tutto labile, «rompendo i confini»¹⁷ tra infinito e finito. Altri momenti di incontri tra elementi sono importanti, tra le cime e il cielo, il vento e la terra; in mezzo c'è spesso il poeta, perché solo la poesia intuisce l'intensità e il significato profondo di questi momenti vissuti. La sabbia bagnata (ma si potrebbe dire lo stesso dell'aria bagnata e umida)¹⁸ è come la poesia di Novaro: contiene la fragilità di ogni momento vissuto, la sua sensualità, ma porta anche in sé, ad ogni momento, l'infinitudine. Questo senso dell'infinitudine è fortissimo:

Stretta proda d'erba
pende sul mare

¹⁶ In *Murmuri ed Echi*.

¹⁷ Ivi, 65.

¹⁸ Vedi la fine di *Libeccio*: «soffia, soffia, soffia, [libeccio] / non aver pace / nel cuor mio! / oh non è in pianto / che tu rompi il tuo canto possente: / la pioggia che ti scroscia seguace / lava il cielo e la terra feconda.» (26). Ma si può anche citare questo passo di *Sui monti*: «Monti che mescete l'aeree vette con l'azzurro cupo, mare turchino, specchio immenso del sole, oh pervadete di lucido azzurro, pervadetela di infinito questa umana vision della vita!» (40).

con scabri ulivi
frondadargento.

Pascolano l'aria
primaverile
magre farfalle
nell'odore di timo.

E nel monotono
querulo
canto del mare
io penso penso:

Dove la vita
à la sua proda?
dove il suo fondo?
scorre la vita, scorrono l'onde.¹⁹

Proda d'erba è tipica di un modo di procedere che si ritrova anche nei componimenti più lunghi come *Murmuri ed Echi*: dopo una o più immagini strettamente sensitive, legate spesso alla vita quotidiana o/e al paesaggio, il poeta introduce una rottura con domande, dubbi, espressioni di concetti non formulati (o appena formulati). Certe volte basta un verso per suggerire l'infinito: «O se il tempo à mai avuto uno strappo?». ²⁰ Altre volte le cose sono dette con più insistenza, forse con più pedagogia filosofica: «Il finito su sfondo infinito, il finito simbolo dell'infinito riman nostro campo nostra quiete, nostro ideale nostra eterna inquietudine». ²¹ E non è un caso, qua, se queste osservazioni si fanno durante l'evocazione di una felice gita sui monti, solito momento di incontro fertile, tra terra e aria. Le sensazioni, le immagini, quasi sempre finiscono in riflessione, anzi direi che chiedono una conclusione, come in una volontà di confermare il funzionamento del pensiero secondo Locke per il quale tutte le

¹⁹ *Proda d'erba*, 50.

²⁰ *Murmuri ed Echi*, 75.

²¹ *Sui monti*, 40.

nostre idee ci vengono dai sensi.²² Molte poesie incominciano con percezioni legate alla vista o all'udito (ma anche qualche volta all'odorato), e terminano con un quesito essenziale. *Quanta luce* incomincia così:

Quanta luce!
 ma l'occhio è opaco;
 esili emergono le terre
 dall'immenso
 seno dei mari:

per terminare con una serie di domande:

E fra gli innumeri
 astri del cielo
 (vana mira vana inquietudine?)
 quante terre
 vedono sentono
 o l'uomo è solo?
 e l'anima
 da quali luci
 da quali ténèbre
 s'accende o spegne?
 o questa incerta vita è tutto
 e l'essere
 altro senso non à?²³

²² «Et premièrement nos Sens étant frappés par certains objets extérieurs, font entrer dans notre ame plusieurs perceptions distinctes des choses, selon les diverses manières dont ces objets agissent sur nos Sens. [...] Nos Sens, dis-je, font entrer toutes ces idées dans notre ame, par où j'entens qu'ils font passer des objets extérieurs dans l'ame ce qui produit ces sortes de *perceptions*.» Locke 1998, 61. Si potrebbe dire di Novaro, quello che M. Palumbo scrive a proposito di Foscolo: «Nello stesso tempo, il primato della sensazione nell'esperienza degli uomini, destinatari della poesia, impone che l'atto poetico produca sul lettore l'effetto ricercato. Il linguaggio della poesia dà un corpo all'astrazione del pensiero e, nello stesso tempo, attraverso la forma che assume, stimola le passioni del lettore. [...] Perché la parola sia efficace, deve agire sulla mente attraverso i sensi. Se questo processo non si compie, la parola resta sterile e inerte». Palumbo 2015, 61.

²³ *Quanta luce*, 27-28.

Fondandosi e costruendosi su questo precetto semplice, «le nostre idee ci vengono dai sensi», la poesia di Novaro legittima pienamente la sua essenza filosofica. Ma si potrebbe anche evocare la teoria dei simulacri di Lucrezio (molto apprezzato da Novaro) cioè quelle immagini sottili che si distaccano dai corpi e arrivano fino ai nostri sensi e alla nostra interpretazione delle cose e del reale. In tutti i casi abbiamo un pensiero fondato su delle immagini e quindi sulla poesia.

Contrariamente all'opera di Boine (poetica e anche romanzesca de *Il peccato*), caratterizzata dallo strappo, quella di Novaro sembra piuttosto all'insegna dell'incontro, della non-rottura. La struttura di *Murmuri ed Echi* rispecchia, su una scala più ampia, quello che già si avverte in *Proda d'erba*. *Murmuri ed Echi*, momento maggiore della raccolta omonima, è chiaramente divisa in tre parti. Due (la prima e la terza) sensitive e memoriali, e un'altra, centrale (chiamiamola filosofica), destinata a mettere in luce speculativa le altre due, come una dimostrazione dialettica. Nelle parti sensitive e memoriali sono predominanti il 'quando' e il 'dove', cioè i luoghi e i momenti rievocati confusamente dai *flashes* della memoria, mentre nella parte speculativa predomina il 'come' della ragione. Se la principale chiave di lettura del reale è quella dei sensi e della memoria, il poeta rifiuta di accontentarsene (o non può). Ma paradossalmente, questa seconda parte, quella della ragione, recusa la scienza:

Ài tu considerato
 come la realtà e la vita
 non entrino per nulla
 nella rete della scienza?
 come la realtà
 non sia assorbita dal pensiero
 né risolta?²⁴

²⁴ *Murmuri ed Echi*, 74. In molti altri componimenti viene refutata la scienza: «La scienza spoglia il mondo della sua ricchezza trascurando ciò che per essa è superfluo; toglie al cielo il suo azzurro, toglie al sole e alle stelle il loro divino splendore, toglie al vento la sua voce proterva, ma non priviamone

Con queste interrogazioni ricorrenti, sembra che Novaro rinunci a qualsiasi forma di conoscenza razionale di un 'reale' che non si sottomette né alla ragione né ai concetti. Quando il poeta introduce, nonostante tutto, una riflessione 'concettualizzante', lo fa soprattutto con dei punti interrogativi, innumerevoli,²⁵ e questo praticamente in tutti i suoi componimenti; non pretende mai di risolvere o di definire, preferendo invece lasciare spazio al mistero, come abbiamo visto. La sua poesia è soprattutto una coscienza permanente del mistero delle cose ma anche coscienza del bisogno, nonostante tutto, di sapere. Forse questa è la forma più sana della filosofia, quella che non conclude mai, anzi, introduce il senso della labilità di tutto (e soprattutto dei concetti) fino all'ineffabile e al malessere:

O se il tempo à mai avuto uno strappo?
 o come è davvero tremenda tremenda
 questa infinità di tempo
 che a tergo ti vaneggia?
 e l'infinito futuro
 che ti sommergerà?
 e questa infinità (o finitezza?)
 di spazio materiale
 nella quale la terra e tutto veleggia?²⁶

Infinità o finitezza? Le cose si confondono in permanenza, come il mare e la sabbia, il cielo e la terra, l'acqua e il vento, l'uomo e la natura, ogni singola parte si fonde in un tutto infinito. Quello che sembrava infinitamente grande diventa infinitamente piccolo. Questo movimento immanente e cosmocentrico, è permanente nella poesia di Novaro. Gli esempi dell'equivalenza tra infinità e finitezza sono numerosi nella sua poesia, come abbiamo visto in *Notte*.

noi la natura, non ignoriamo noi questa voce, che non viviamo di sole pane!»
Sui monti, 36.

²⁵ Come è il caso spesso anche nei testi di Ciuang Ze.

²⁶ *Murmuri ed Echi*, 75-76.

L'infinitudine in quanto *forma mentis* (pensiero aperto e impermanente) diventa allora una condizione per pensare l'infinito, ossia l'Uno del taoismo.²⁷

Come le cose per impalpabili fili
siano unite a te tutte quante,
le più prossime e le più remote:
e tutte nel tutto spirito
che non occupa atomo di spazio?
come tutte siano unite in altre anime,
e l'anime, in sé stando,
comunichino con tutto e tra di loro?²⁸

La brevità poetica e filosofica di Novaro mi sembra riassunta in questi versi: ovvero tentare di esprimere un infinito «che non occupa atomo di spazio» poiché esiste solo nei rapporti stabiliti, o meglio, *intuiti* incessantemente ma brevemente, dal pensiero. In *Da cosa a cosa* sta probabilmente la chiave dell'opera di Novaro; il 'quando' e il 'dove' esistono solo attraverso il 'come' dei momenti della coscienza mortale (e non nei sistemi filosofici permanenti e quindi metafisici):²⁹

Da cosa a cosa è spazio
da senso a senso è tempo.
Spengasi l'io:
e tempo e spazio è nullo,
nulla l'arcana infinità astrale,
è nulla il tutto
di tutto ignaro
nella insensibile
opacità.
Pure s'aprono fiori

²⁷ «L'Uno, la identità del soggetto e dell'oggetto, del pensiero e dell'essere al di là della comune esperienza, è la medesima che trovarono Eraclito e Parmenide; trovarono i poetifilosofi delle Upanisad; conobbe Bruno (e per Bruno Göthe; le più importanti poesie del ciclo "Dio e mondo" derivano nelle parole, nelle idee, nel sentimento da Bruno; a Bruno Göthe venne nella giovinezza, tornò nella virilità e ritornò nella vecchiaia); è in fondo alla analisi kantiana.» M. Novaro introduzione a Ciuang Ze 2010, 13-14.

²⁸ *Murmuri ed Echi*, 76-77.

²⁹ Sulla metafisica vedi la conclusione di quest'articolo.

s'aprono occhi umani:
 mistero del mistero
 abisso
 Dio.³⁰

Una delle preoccupazioni maggiori della poesia di Novaro sta proprio in questa volontà di trovare l'Uno del Tao. Perciò bisogna accettare il mistero (altra parola chiave del taoismo) del mondo, dell'essere, della conoscenza:

e l'abisso
 di ciò che propriamente
 e dove e come sono le cose?³¹

Ài tu considerato
 ciò che sfida il pensiero per sempre?
 le lacune, i salti della natura?
 i suoi generosi sovrani dispregi
 della meschina miope
 uguaglianza uniformità coerenza,
 economia, armonia, concordia, pace?
 ciò che fa ammutolire
 il professore fuori della cattedra,
 fuori del suo libro?³²

L'infinitudine è proprio l'accettazione di questo mistero. Nella sua prefazione a *Acque d'autunno*, Novaro torna varie volte sull'importanza del mistero: «Tao è il Mistero, e dove il mistero è più profondo è la porta di ciò che è più sottile e meraviglioso».³³ Ciuang Ze insiste fortemente su quest'accettazione del mistero, nonché sull'inutilità delle parole, delle dimostrazioni, dell'azione stessa:

Vasto sapere non porta alla sua conoscenza. Dimostrazioni non fanno scienza. Il savio vi rinuncia. Con aggiunte non lo accresci, con sottrazioni non lo diminuisce: questo ne afferma il savio. Fondo come il ma-

³⁰ *Da cosa a cosa*, 101.

³¹ *Murmuri ed Echi*, 77.

³² Ivi, 82.

³³ Introduzione a Ciuang Ze 2010, 7.

re! Grande tanto che ogni termine è un principio! A ogni essere dà senza esaurirsi; determina le vie dei sovrani aldilà di loro; tutte le creature sono da lui — questo è il Tao.

Da questa radice [altra parola ricorrente di *Murmuri ed Echi* NDR] considerata, la vita è solo il soffio di un sospiro [...].³⁴

Il rifiuto delle «sostituzioni»³⁵ del sapere non comporta soltanto l'accettazione del mistero, ma include anche, per il taoismo, il non agire, cioè accettare e capire le cose e la vita così come sono, senza preconcetti, né idealizzazione:

«Ah!» rispose l'Etere originario [al Principe delle Nuvole NDR]. «Fa che il tuo cuore sia saldo. Mettiti a farnulla, e il mondo da sè [sic] migliora. Rinunzia al tuo corpo. Spreghia i tuoi sensi. Dimentica le cose. Fatti uno con l'uno. Sciogli il tuo cuore. Libera il tuo spirito. Fatti vuoto. Fatti nulla. Allora tutte le cose ritornano alla loro radice. Tutte le cose ritornano alla loro radice per non lasciarla per tutta la vita, e non lo sanno: saperlo sarebbe impedirlo. Non chiedere il nome, non spiare le relazioni delle cose: e tutte le cose di per sè [sic] fioriranno».³⁶

Molti aspetti della poesia di Novaro si capiscono leggendo Ciuang Ze ed altri testi del taoismo da lui conosciuti. Sarei tentato di dire che, per Novaro, fare poesia significa trovare il pensiero dopo avere usato e dimenticato le parole, riuscire a parlare con chi ha dimenticato le parole.³⁷ Accettare il mistero, ma non rinunciare alla radice del mondo e dell'io (che non stanno in un atomo di spazio o che sono il «soffio di un sospiro» per parlare come Ciuang Ze); questa potrebbe essere la 'filosofia breve' (o 'minima') di Novaro. Solo la poesia permette di dimenticare/superare le parole, non rinunciando tuttavia ai quesiti fondamentali:

³⁴ Ciuang Ze 2010, 119.

³⁵ Ivi, 74.

³⁶ Ivi, 78.

³⁷ «Con parole si esprime il pensiero; si ha il pensiero si dimenticano le parole. Trovassi un uomo che dimentica le parole, per parlare con lui!» Ciuang Ze 2010, 141-142.

Ài tu³⁸ considerato
 quanta meraviglia
 è nel trapasso del tempo,
 nel mutamento,
 nel fluire della esistenza,
 nel pensare, nel creare?
 e la meraviglia della varietà,
 originarietà, e unità radicale
 essenziale delle singole anime?
 dal più profondo esse vengono:
 nel più profondo vaniscono?
 (In quale abisso è affondato
 e come alla cieca
 pur tu richiami
 quello che la memoria à perduto?
 Solo il mistero
 risponde al mistero.)³⁹

Questo non impedisce, anzi, l'abbandono mistico (taoistico o lucreziano) che rinunci a qualsiasi forma di ragione o di pensiero:

E ài tu provato la gioia
 di un sereno oblioso abbandono,
 ti sei dissolto nel mare dell'essere
 senz'altro chiedere che di ammirare,
 e perderti tutto nell'estasi?
 Così un minuscolo insetto
 si libra lucente nei raggi del sole,
 ricca nave con aperte vele su mari dorati,
 così nel sole perdesi l'allodola
 a mattinar col suo tintinno azzurro.⁴⁰

Non è un caso se questa strofa chiude la parte 'riflessiva' di *Murmuri ed Echi* e fa da transizione con la terza e ultima parte, in cui il poeta si abbandona alla sensualità del dolce ricordo e della vita quotidiana. Molte poesie, dopo *Murmuri ed Echi*, sono caratterizzate dall'assenza di azione, dalla quasi cancellazio-

³⁸ Monologo interiore.

³⁹ *Murmuri ed Echi*, 74-75.

⁴⁰ Ivi, 83.

ne dell'io, come in una ricerca di un non movimento umano (di abbandono mistico):

Liquido respiro aperto alterno
 di liscio mare ferrigno
 con pigra una barca là nell'infinito
 donde immensa volta di cielo s'inarca
 E vi si appuntano
 i cipressi che salgono dal mare
 Neri, tagliando l'orizzonte
 spalancando lo spazio
 perchè [sic] l'anima immota lo varchi
 oziando nell'oppio dell'ora.⁴¹

Dopo *Murmuri ed echi*, si vorrebbe cercare l'abbandono (taoistico?), cercare una forma di leggerezza incurante, attraverso poesie molto brevi (con la notevole eccezione di *Fioretti*), che tentano di immortalare momenti perfetti di impressioni legate a paesaggi familiari (come in *Oppio* ad esempio). Tuttavia l'abbandono non è mai totale: «Pure / c'è qualcosa di troppo serio / nel mio sentire» afferma in *Fioretti*,⁴² nell'ultima strofa della poesia torna su questo punto, inserendo di nuovo una preoccupazione gnoseologica la quale, non solo ridimensiona fortemente tutta la leggerezza della poesia, ma costringe a una rilettura di questi *Fioretti* chiedendone il vero significato:

Perchè [sic] non sono leggero così?
 come questi fioretti
 che ora chiudo a ghirlanda,
 che la matita
 à segnato correndo,
 sul tondo d'erba al sole,
 fra il leccio il pino l'ulivo
 alto sul mare,
 tra voli di farfalle
 sparsi canti di uccelli
 ansia di mare.⁴³

⁴¹ *Oppio*, 92, dedicata a Giovanni Boine.

⁴² *Ivi*, 105.

⁴³ *Ivi*, 118.

«Perchè non sono leggero così?». Perché il poeta non è leggero come il canto di *Murmuri ed Echi* che egli lancia «Come mazzo di fiori di campo / raccolti per puro diletto, / [perché] cada in pioggia di fiori»?.⁴⁴ Si potrebbe rispondere, umoristicamente, che è consapevole di non avere raggiunto l'armonia del taoismo. Ma diciamo piuttosto che questa leggerezza (legata anche alla ligusticità della sua poesia e all'onnipresenza dei paesaggi liguri) non esisterebbe senza la coscienza della propria fragilità, la coscienza molto forte che questi momenti finiti e brevi (legati al passato, ai paesaggi, al godimento sensuale del presente, ecc.) possono (devono) fare intravedere qualche cosa di più ampio, di cui sono partecipi, ossia di un Uno, una unità sempre 'impermanente', cioè che dura cambiando:

Tu lo dici, Prospero, – scrive Novaro nel dialogo immaginario di *Sui monti* – della medesima stoffa che i sogni siamo fatti noi e il mondo! E sempre invano tenderemo oltre il sogno di arrivare alla immaginaria realtà donde esso muove. Noi non rintracciamo se non che sparse vestigia della unità che ci sfugge; e la realtà è a noi un ideale, poi che natura e vita non finiscono mai di rivelarci nuovi aspetti e di dimostrarci ben più complicati e misteriosi, intimi nessi e processi di quanto noi possiamo indagare o immaginare.⁴⁵

Anima, getta il tuo grido ai cieli, slànciati contro il sole, oltre il sole, espanditi, sfavilla, tripudia, sàziati di canto, godi, delira, ridi, rompi le cure comuni ogni costume, affissati nell'infinito lume che ti brucia!⁴⁶

L'aspetto filosofico della poesia di Novaro si nutre di questa constatazione semplice che giustifica l'uso indistinto di frammenti, poetici o filosofici, che consentono di rintracciare «sparse vestigia della unità» (a meno che siano i *simulacri* di Lucrezio). Ma egli non rinuncia alle esigenze della ragione; grazie alla poesia, si può avere il pensiero che supera la parola, poiché «[l]e parole che voglion dimostrare non raggiungono lo

⁴⁴ Ivi, 89.

⁴⁵ *Sui monti*, 37.

⁴⁶ Ivi, 42.

scopo»;⁴⁷ comunque il pensiero resta; resta una filosofia senza «sostituzionalismo» la quale però, non rinuncia completamente, contrariamente al taoismo, a «chiedere il nome» e «a spiare le relazioni fra le cose».⁴⁸ Una poesia che si definisce come

... Liquidi labili
murmuri del mistero,
sussurri inavvertiti di cielo
appena percettibili;
echi di altra vita altri mondi?
Chiome di sogni?
fluidi ponti
per altra vita altri mondi...⁴⁹

Non è un caso se la raccolta si chiama *Murmuri ed Echi*: i murmuri, i sussurri, gli echi, non occupano un atomo di spazio, non durano, ma in essi sta l'infinito: «Giungemi un eco della vita illimitata su innumerevoli mondi»;⁵⁰ «Non è tua o natura, questa irrompente voce del cuore dell'uomo che riecheggia l'eterno?».⁵¹ Questa è la poesia secondo Novaro: brevi ed impalpabili echi dell'infinito, «soffi del sospiro della vita» (per riprendere le parole di Ciuang Ze).⁵²

Conclusione

L'influenza del taoismo nella poesia di Novaro non deve eludere la modernità del nostro. Conviene infatti insistere sull'aspetto avanguardistico delle posizioni di Novaro, in campo poetico quanto filosofico, proprio perché le sue motivazioni (coscienti e incoscienti che siano) sono quelle delle avanguardie così definite da Gianni Vattimo:

⁴⁷ Ciuang Ze 2010, 44.

⁴⁸ Parole di Ciuang Ze, vedi sopra.

⁴⁹ *Murmuri ed Echi*, 63.

⁵⁰ *Sui monti*, 40.

⁵¹ *Ivi*, 42.

⁵² Vedi sopra.

Le ragioni per rifiutare la metafisica sono per Heidegger le stesse che valgono per molto pensiero di avanguardia, non solo filosofica ma anche letteraria e artistica, del primo Novecento [...]: la metafisica dell'oggettività si conclude in un pensiero che identifica la verità dell'essere con la calcolabilità, misurabilità e in definitiva manipolabilità dell'oggetto della scienza-tecnica. Ora, in questa concezione dell'essere come oggetto misurabile e manipolabile si nascondono le basi per il mondo che Adorno chiamerà «organizzazione totale», nel quale fatalmente anche il soggetto umano tenderà a divenire puro materiale, parte del generale ingranaggio della produzione e del consumo.⁵³

Abbiamo visto quanto tutta l'opera del nostro sia una ribellione contro ogni possibile 'misurabilità' del mondo senza tuttavia rinunciare alla possibilità di pensare (e capire) il mondo (dove l'aspetto filosofico della sua poesia). In un certo modo, la 'filosofia breve' di Novaro si potrebbe accostare al 'pensiero debole' di Vattimo, non solo in quanto «idea del pensiero più consapevole dei suoi limiti, che abbandona le pretese delle grandi visioni metafisiche globali»⁵⁴ ma anche nella sua accettazione del mistero del soggetto, conseguenza logica della rinuncia alla metafisica, come ricorda Vattimo: «bisogna riuscire a pensare l'essere come non identificato, in nessun senso, con la presenza caratteristica dell'oggetto».⁵⁵ In queste condizioni la riproposta di Dio ridiventa possibile, sia per Vattimo⁵⁶ che per Novaro: basta ricordare la fine di *Da cosa a cosa*.

I testi di Novaro restano comunque poesia, cioè ritmo, immagini e suoni ('canti' secondo le sue parole). Se, come abbiamo visto, egli comincia, in *Notte*, con un credo per la poesia,

⁵³ Vattimo 1999, 20-21.

⁵⁴ Ivi, 25.

⁵⁵ Ivi, 26.

⁵⁶ «il ritrovamento del cristianesimo è reso possibile dalla dissoluzione della metafisica – cioè dalla fine delle filosofie oggettivistiche, dogmatiche, e anche delle pretese di una cultura, quella europea, che credeva di aver scoperto e realizzato la vera “natura” dell'uomo». Vattimo 1999, 59.

egli finisce ancora nel suo ultimo testo, *Alba*, con un ultimo atto di fede verso la poesia:

È l'alba:
 incantata
 apparizione del mondo!
 oh che a Dio nei cieli
 freccia d'oro
 io mandi un saluto
 per la creatura
 sua più divina
 la poesia.⁵⁷

Avevo incominciato questa comunicazione con l'immagine dell'incontro fragile tra mare e terra, cielo e cime, mi pare opportuno finire con l'immagine novariana dei «fluidi ponti»,⁵⁸ simboli della sua scrittura poetica. Nella tradizione giapponese i fragili ponticelli di legno rosso che vediamo spesso nei giardini, separano e uniscono il mondo degli Dei e quello degli uomini. La poesia di Novaro è a suo modo questo fragile (fluido) ponte tra il finito e l'infinito, l'uomo e la natura, il mistero e la coscienza dell'uomo, la poesia e la filosofia. Si può accettare il mistero, senza rinunciare a una certa conoscenza, a condizione di usare metodi particolari. È indiscutibile che la preferenza del taoismo per le forme brevi (aforismi, poesia breve)⁵⁹ abbia influenzato Novaro nelle sue scelte. Per il taoismo, il mondo è un vaso spirituale che non si può modellare, e chi vorrà modellarlo lo distruggerà, chi lo possederà lo perderà. Il mondo è fragile, come la poesia, proprio perché sono entrambi fluidi come l'acqua o il vento. Il mondo non ha una forma, la poesia esiste oltre le proprie forme; chi vuole chiudere il mondo o la poesia in una forma fissa sta nell'errore. La fragilità della poesia permette a Novaro di elaborare il proprio 'metodo' di conoscenza;

⁵⁷ *Alba*, 127.

⁵⁸ Vedi sopra *Murmuri ed Echi*.

⁵⁹ «Colui che è veramente buono non parla molto. Colui che parla molto non è veramente buono.» Lao Tzu 2013, 596.

non quello dei rigidi concetti della metafisica e nemmeno quello del concetto fluido (suggerito da Bergson in quegli anni)⁶⁰ ma quello dell'interrogare con immagini forti e con una fluidità che gli permette di passare in permanenza dall'interrogazione razionale alle immagini:

Che la vera saggezza e filosofia
non dimostra: mostra, come il Tao?
e che non deve mancarle il respiro
negli aperti campi nella via e sotto le stelle?⁶¹

Novaro non ha proprio una teoria filosofica da illustrare (anche se si ispira al taoismo), ma ha soprattutto un dubbio, e il dubbio è già un criterio filosofico che si può insinuare ovunque. Il dubbio fondato sul dialogo filosofico antico, ciceroniano, per cui conta soprattutto lo scambio, e non le conclusioni, dialogo che fa senso in sé.⁶² Il dubbio è come il vento, e come la poesia: forte e immateriale. Forse questa è una forma di filosofia breve.

Bibliografia

- P. Boero, *Nella luce del Tao*, in AA.VV., *Mario Novaro tra poesia e cultura*, Atti del primo Convegno di studi (Imperia 3-5 aprile 1987), Le Monnier, Firenze 1988.
- Ciuang Ze, *Acque d'autunno*, pref. e trad. di M. Novaro, R. Carabba editore, Lanciano 1922, ristampa anastatica del 2010.
- B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione* (1902), Laterza, Bari 1941⁷.
- S. Greenblatt, *Quattrocento*, versione francese di C. Arnaud, Flammarion, Libres Champs, Parigi 2013. Titolo originale (USA): *The Swerve*, 2011.
- Lao Tzu, *Tao Te Ching*, trad. a cura di A. Shantena Sabbadini, Feltrinelli, Milano 2013.

⁶⁰ *L'evoluzione creatrice* è del 1907.

⁶¹ *Murmuri ed Echi*, 81.

⁶² Vedi Greenblatt 2013, 89.

- J. Locke, *Essai concernant l'entendement humain*, tradotto dall'inglese da P. Coste (1755), Vrin, Parigi 1998 (1690¹), p. 61 (*De l'origines des idées*, libro II, capitolo I, § 3.) Ortografia e corsivi di Coste.
- M. Novaro, *Murmuri ed Echi*, ed. definitiva a cura di G. Cassinelli, *All'insegna del pesce d'oro*, Vanni Scheiwiller, Milano 1975 e 1994.
- M. Novaro, *Murmuri ed Echi*, edizione critica a cura di V. Pesce, pref. di G. Ficara, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Edizioni San Marco dei Giustiniani ONLUS, Genova 2011.
- M. Palumbo, *Foscolo e Locke*, in AA.VV., *Foscolo e la cultura europea*, Cahiers d'études italiennes, GERCI, Université de Grenoble Alpes, 20/2015.
- G. Vattimo, *Credere di credere* (1996), Garzanti, Milano 1999³.

JASMINE BLASIOTTI

«GUSCI» DI POESIA NELL'*HARMONIUM* DI WALLACE STEVENS

Massimo significato in un minimo di parole, la forma breve è anche folgorazione, fatta di immagini rapide la cui sintesi acutizza l'effetto dell'esplosione. Florence Delay ricorda che il primo libro di 'dubbi aforistici lanciati in aria' di J. Bergamin si intitola *La stella e il razzo* (1923), e in una bella immagine mostra che il fulmine è, in natura, la forma breve.¹

Così Alain Montandon si esprime al riguardo di una forma che esplode, o a volte implode silenziosamente nell'istante, delineando un'idea compositiva legata all'apparizione e alla luce. Gino Ruozzi parla di «scintille», termine che dà il nome a «un "libriccino" di prose brevi»² del Tommaseo e in cui «si avverte il senso dell'accensione ispiratrice e della brevità rivelatoria».³ Anche qui emerge un'idea di *brevitas* associata a luce improvvisa e folgorazione cui, però, si unisce la percezione della sua altrettanta fugacità:

La «scintilla» che si leva «minutissima», luminosa e incandescente dalla materia rovente, per poi spegnersi quasi all'istante, dà il senso della caducità, del limite intrinseco a ogni conoscenza umana, che può procedere soltanto per imperfette quanto brevissime e frammentarie illuminazioni.⁴

Non possiamo non pensare al fulmine di cui scrive Montandon, o anche alla luce fugace di una scintilla, quando Wallace Stevens annota nei suoi *Adagia*: «La poesia è una meteora».⁵

¹ Montandon 2001, 22.

² Ruozzi 1992, 23.

³ Ivi, 24.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Stevens 2015, 997. Per l'originale in inglese vedi: Stevens 1997, 901: «A poem is a meteor».

In *Harmonium*, la prima raccolta del poeta, la *brevitas* incontra lo sperimentalismo modernista in immagini essenziali e sinestetiche, dove la narrazione del rapporto uomo-natura si esprime in versi di altissima concisione verbale. Robert Rehder⁶ ha osservato che anche le poesie più lunghe di Stevens possono essere considerate come composte da brevi componimenti, e lo studioso Edward Ragg ha messo in luce il carattere aneddótico della maggior parte delle poesie in *Harmonium* «da *Valley Candle* (1917) a *The Doctor of Geneva* (1921)».⁷

Valley Candle (*Candela di valle*) rispecchia in linea generale le «caratteristiche fondamentali» dell'aneddoto individuate da Alain Montandon, ovvero «la presunta autenticità, la rappresentatività, la brevità della forma e un effetto che dà da pensare».⁸ Escludendo la «presunta autenticità» del suo oggetto, è innegabile che questo breve componimento di sei versi presenta un carattere emblematico e rimanda a quel trinomio di luce/brevità/caducità evidenziato da Ruozzi:

My candle burned alone in an immense valley.
Beams of the huge night converged upon it,
Until the wind blew.
Then beams of the huge night
Converged upon its image,
Until the wind blew.

La mia candela bruciava sola in una valle immensa.
Raggi della grande notte conversero su di essa,
finché il vento soffiò.
Poi i raggi della grande notte

⁶ Rehder 1998, 58: «Stevens' longer poems are of essentially the same structure as his shorter poems, and can be thought of, in a sense, as composed of short poems.»

⁷ Ragg 2010, 32, trad. it. mia: «But the majority of *Harmonium* poems, from *Valley Candle* (1917) to *The Doctor of Geneva* (1921), rely on anecdote as an arresting narrative device.»

⁸ Montandon 2001, 118.

Conversero sulla sua immagine,
finché il vento soffiò.⁹

L'alone della candela, i raggi della notte convergenti e la valle oscura formano un gioco di spazi concavi e convessi, di luce e ombra, modellati via via dal soffio del vento e riprodotti graficamente dalla lunghezza irregolare dei versi. Contro l'estensione dei primi due a caratterizzare l'immensità della valle e della «grande notte» («huge night») (2), la brevità dei successivi ben si addice all'azione improvvisa del vento e sottolinea implicitamente il carattere provvisorio della vita umana. Alla fine, ciò che rimane è solo un'immagine e «l'ordine creato dall'uomo sparisce con lui»,¹⁰ commenta Bacigalupo.

In *Tattoo (Tatuaggio)*, la luce non occupa più uno spazio ben definito ma diventa fluida. Il suo movimento capillare, che come «un ragno» («a spider») (1) scivola sull'acqua e si insinua tra le palpebre («It crawls over the water. [...] / It crawls under your eyelids»)¹¹ (2, 4), si snoda attraverso anafore e parallelismi a sottendere uno sviluppo circolare della poesia. Qui la *brevitas* agisce non solo come concisione verbale, ma soprattutto come stasi e sobrietà di un'immagine, quella degli occhi (4, 7, 11), che torna sempre su stessa, che nasce e si dissolve nell'acqua.

Anche in *The Load of Sugar Cane (Il carico di canna da zucchero)*, l'acqua garantisce un legame simbiotico tra uomo e paesaggio: in una bellissima analisi, John N. Serio parla della progressiva compenetrazione/trasformazione degli elementi naturali nella poesia, dall'acqua-imbarcazione che attraversa l'erba e gli arcobaleni, agli arcobaleni che si librano nell'aria come uccelli sgargianti.¹² Il tutto scandito dalla reiterazione di versi brevissimi.

⁹ Tutti i testi e le traduzioni delle poesie sono tratte da: Stevens 2015. Per *Valley Candle* vedi ivi, 88-89.

¹⁰ Ivi, *Note e notizie sui testi*, 1067.

¹¹ Ivi, 138-139.

¹² Serio 2004, 22.

Gaston Bachelard, nella *Poetica dello Spazio*, parla della felicità descritta da Puel, la «semplice felicità di un uomo disteso sul fondo di una barca» che, «come un guscio di un canotto», si richiude su di lui, «Dorme. È una mandorla».¹³ Allo stesso modo, l'imbarcazione di Stevens richiama questa «primitività del rifugio», il «nido»,¹⁴ la cui felicità primordiale, che è felicità delle piccole cose, non può che essere espressa da una *brevitas* elementare.

Louisa Gairn, in *Ecology and Modern Scottish Literature*, riprende l'immagine di Bachelard, «“una immagine del cielo immenso appoggiato sulla terra immensa” come una colomba che, appoggiata al nido, riscalda i suoi piccoli».¹⁵ Un motivo simile è presente in *Tea (Tè)*, dove le ombre proiettate da una lampada diventano «ombrelli a Java» («umbrellas in Java») (8), «sfumature del mare» e «del cielo» («sea-shades and sky-shades») (7)¹⁶ che riparano uno spazio interno, creando un'esperienza dell'«abitare» in armonia con la natura.

L'«abitare» (in inglese *dwelling*) è un termine heideggeriano che Jonathan Bate rilegge in chiave ecocritica in *The Song of the Earth*, ma prima di arrivare a questo lo studioso riprende importanti concetti della filosofia di Heidegger, tra cui la definizione di *poiesis*:

Una pro-duzione, *ποίησις*, non è solo produzione artigianale, né solo il portare all'apparire e all'immagine che è proprio dell'artista e del poeta. Anche la *φύσις*, il sorgere-di-per-sé (*das vou-sich-her Aufgehen*), è una pro-duzione, è *ποίησις*. La *φύσις* è anzi *ποίησις* nel senso più alto. Infatti, ciò che è presente *φύσσει* ha in se stesso (*ἐν ἑαυτῷ*) il movimento iniziale (*Aufbruch*) della pro-duzione, come ad esempio lo schiudersi del fiore nella fioritura. All'opposto, ciò che è prodotto dall'arte e dal lavoro manuale, per esempio il calice d'ar-

¹³ Bachelard 1975, 155.

¹⁴ Ivi, 57.

¹⁵ Gairn 2008, 118. La traduzione it. della citazione da Bachelard è tratta da Bachelard 1975, 128.

¹⁶ Stevens 2015, 192-193.

gento, non ha il movimento iniziale della produzione in se stesso, ma in un altro (*ἐν ἄλλῳ*), nell'artigiano e nell'artista.¹⁷

L'albero, quindi, al momento della fioritura dispiega il suo essere di albero spontaneamente, mentre un prodotto artistico come il calice, non avendo questo «movimento iniziale della produzione in se stesso», deve affidare lo svelamento del proprio essere «calice» a un altro, all'artigiano.¹⁸ Bate spiega che, «siccome il regno naturale [...] si è ridotto quasi al punto di svanire con l'avanzamento della modernità, della tecnologia e del consumismo, un rifugio per la natura, per il dispiegamento dell'Essere, deve essere trovato nella poesia»,¹⁹ perché «l'essere dimora nel linguaggio».²⁰

Che cosa intende, quindi, il filosofo per «abitare», si chiede Bate. Abitare è «la forma autentica dell'essere»;²¹ «abitare non significa possedere»,²² ma «prendersi cura»,²³ perché «essere in armonia con la natura significa vivere in altro modo, rispettare le differenze, il dispiegamento spontaneo delle entità [...]».²⁴

A questo proposito, poniamo come esempio *Nuances of a Theme by Williams* (*Sfumature di un tema di Williams*), dove Stevens inserisce un elemento paratestuale tratto dalla poesia *El Hombre* di William Carlos Williams²⁵ come introduzione espli-

¹⁷ Bate 2000, 253. La traduzione it. della citazione da Heidegger è tratta da Heidegger 1976, 9.

¹⁸ *Ibidem*: «When a tree brings itself forth into blossom, it unconceals its being as a tree, whereas the unconcealing of the being of a chalice is the work not of the chalice but of the craftsman.»

¹⁹ Ivi, 264, trad. it. mia: «as the realm of nature [...] has diminished almost to vanishing-point with the march of modernity, of technology and consumerism, so a refuge for nature, for the letting-be of Being, must be found in poetry».

²⁰ Ivi, 258, trad. it. mia: «For Heidegger, language is the house of being».

²¹ Ivi, 261, trad. it. mia: «authentic form of being».

²² Ivi, 279, trad. it. mia: «Dwelling is not owning».

²³ Ivi, 261, trad. it. mia: «we take on an insistent care».

²⁴ Ivi, 262, trad. it. mia: «To be attuned to earth is to live in another way, to respect the difference, the "self-concealing", of entities».

²⁵ Stevens 2015, *Note e notizie sui testi*, 1059.

cativa e ‘tema’ alle due sezioni successive. Il tema, in questione, è una curiosa invocazione a una stella, cui Stevens risponde:

I
Shine alone, shine nakedly, shine like bronze,
that reflects neither my face nor any inner part
of my being, shine like fire, that mirrors nothing.
(5-7)

I
Splendi sola, splendi nuda, splendi come il bronzo
che non riflette il mio volto né alcuna interiorità
del mio essere, splendi come fuoco, che non riflette nulla.²⁶
(5-7)

Bacigalupo identifica in questa poesia «il tema della protesta contro l’umanizzazione della natura (detta in inglese *pathetic fallacy*)»;²⁷ sembra, quindi, che Stevens si esprima contro una visione soggiogante, che nega alla stella (all’entità naturale) di essere ciò che è. Si tratta di un atteggiamento cieco e dominante che non rispetta il dispiegamento dell’essere ‘stella’, ma è volto al possesso della sua immagine cui Stevens restituisce reale identità in termini heideggeriani, ossia tramite il linguaggio poetico.

«Tutte le nostre idee» scrive il poeta negli *Adagia* «derivano dal mondo naturale. Alberi = ombrelli».²⁸ Se è vera l’equazione, anche la chioma di un albero può offrire un riparo, come per il vecchio nella prima sezione dei *Six Significant Landscapes* (*Sei paesaggi significativi*) che «siede / all’ombra di un pino / in Cina» («sits / In the shadow of a pine tree / in China»)²⁹ (1) Anche il pino funge da guscio, ma un guscio flessuoso e permeabile all’ambiente esterno, alla «speronella, / bianca e blu» («larkspur, / Blue and white») (4-5), alla «barba» che «si muove

²⁶ Ivi, 30-31.

²⁷ Ivi, *Note e notizie sui testi*, 1060.

²⁸ Ivi, *Adagia*, 1005. Per l’originale in inglese v. Stevens 1997, 903: «All our ideas come from the natural world: Trees = umbrellas».

²⁹ Stevens 2015, 126-127.

nel vento» («His beard moves in the wind.») (8), all'«acqua che scorre / su erbe» («water flows / Over weeds»)³⁰ (10-11).

L'abitare può offrire, quindi, immagini di rifugio, come il «pino», gli «ombrelli a Java» o la barca-nido di *The Load of Sugar Cane*; perfino in *Valley Candle*, perfino nell'annullamento, in quei raggi della notte convergenti e quasi protettivi verso la candela, tende a prevalere il guscio. Eppure «si sa bene», scrive Bachelard, «che bisogna esser soli per poter abitare un guscio: vivendo l'immagine, si sa di acconsentire alla solitudine».³¹ E cosa accadrebbe se invece di uno spazio stabile e ristretto, l'uomo scegliesse di dimorare, invece, nel moto continuo delle onde, nel luogo scelto dai «solitari» in *The Place of Solitaires (Il luogo dei solitari)*? Affianco «all'immaginazione che vive la protezione, in tutte le sfumature di sicurezza» dal guscio, al «mimetismo delle superfici» e dove «anche l'ombra è abitazione»,³² Bachelard parla di poeti che costruiscono la propria casa «nella bruma» e nel «vento».³³

Nell'instabilità e privo di qualunque protezione, è il luogo prediletto dai «solitari» di Stevens. La poesia non è brevissima (tredici versi), ma la reiterazione formale e verbale in «undulation» (2, 13), «cessation» (6), «continuation» (9), «iteration» (11), perfettamente restituita nella traduzione italiana di Bacigalupo in «ondulazione», «interruzione», «continuazione», «iterazione»,³⁴ crea un andamento ipnotico che, oltre a rievocare il moto perpetuo delle onde, esprime un annullamento del senso nel movimento. La *brevitas* qui agisce sottilmente non sul livello formale, ma tramite il livello formale in una riduzione del significato.

Di contro, ai «razionalisti» («Rationalists») (1) della sesta sezione dei *Six Significant Landscapes* che «meditano, in stanze

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Bachelard 1975, 147.

³² *Ivi*, 155-156.

³³ *Ivi*, 84.

³⁴ Stevens 2015, 102-103.

quadrate» («Think, in square rooms»)³⁵ (2), in uno spazio di forme monotone, Stevens si rivolge con una certa ironia:

Se provassero rombi,
coni, linee ondegianti, ellissi –
per esempio l'ellisse della mezzaluna –
i razionalisti porterebbero dei sombreroi.
(7-10)

If they tried rhomboids,
Cones, waving lines, ellipses –
As, for example, the ellipse of the halfmoon –
Rationalists would wear sombreros.³⁶
(7-10)

Ritroviamo la predilezione per una forma, stavolta quella di un copricapo, che suggerisce protezione e riparo, come l'albero, l'ombrello, la barca. Anche il sombrero rimanda al guscio, al rifugio primordiale che, contro la limitatezza di soffitti e stanze quadrate, guarda alla mezzaluna, alla volta del cielo, in un modo dell'abitare da cui i razionalisti della poesia sono esclusi.

I *Six Significant Landscapes* si compongono di sei quadretti a se stanti dove il significato si concentra in versi brevissimi, a volte di una parola soltanto, come nella seconda sezione:

II
The night is of the color
Of a woman's arm:
Night, the female,
Obscure,
Fragrant and supple
Conceals herself.
A pool shines,
Like a bracelet
Shaken in a dance.

³⁵ Ivi, 128-129.

³⁶ Ivi, 128-131.

II
 La notte ha il colore
 del braccio di una donna;
 la notte, femmina,
 oscura,
 fragrante ed agile,
 si nasconde.
 Un laghetto brilla,
 come un bracciale
 scosso in una danza.³⁷

Secondo Susan Weston in *Wallace Stevens: An Introduction to the Poetry* nelle poesie di Stevens la realtà viene personificata come figura femminile³⁸ corteggiata e temuta al tempo stesso dai vari io poetici che tessono un manto di arabeschi verbali per schermarsi dalla sua nudità.³⁹ La realtà, quindi, come la notte «si nasconde» («Conceals herself») (6) nella sua oscurità; non lascia scorgere all'avidò sguardo maschile che un luccichio indistinto dal manto con cui lui stesso l'ha ricoperta. La brevità del verso esprimerebbe metaforicamente questo desiderio di occultamento da parte dell'io poetico. E quando si guarda a quell'aggettivo isolato «oscura» («Obscure») (4), ci si chiede se forse non sia nascosto qualcos'altro in quello spazio bianco dopo la virgola; se quei versi così brevi di verbi e aggettivi non siano fronteggiati da un pensiero bianco, doppio, non-manifesto; e se lo spazio bianco della tessitura poetica non sia altro che un negativo di quei versi, di quel manto oscuro che ricopre la realtà tanto temuta.

In *Anecdote of Men by the Thousand* (*Aneddoto di uomini a migliaia*), la dicotomia mondo evidente/mondo nascosto informa un universo apparentemente elementare e anaforico, dove «l'anima [...] è composta / del mondo esterno» («The soul [...] is composed / Of the external world») (1-2).⁴⁰ Di conseguenza,

³⁷ Ivi, 126-127.

³⁸ Weston 1977, 32.

³⁹ Ivi, 39: «Stevens' speakers cloak reality with their language, relying on imaginative embroidery as a protective covering from naked reality».

⁴⁰ Stevens 2015, 89.

si stabilisce una relazione di completa uguaglianza tra uomo e luogo che si esprime anche a livello formale nel parallelismo sintattico dei versi:

There are men of the East, he said,
 Who are the East.
 There are men of a province
 Who are that province.
 There are men of a valley
 Who are that valley.
 (3-8)

Ci sono uomini dell'Est, disse.
 che sono l'Est.
 Ci sono uomini di una provincia
 che sono quella provincia.
 Ci sono uomini di una valle
 che sono quella valle.⁴¹
 (3-8)

Il mondo interno dell'anima e quello esterno vengono così a coincidere, ma la linearità di questa sintesi viene turbata appena ci si interroga sulla natura del mondo esterno. «L'Est» («the East») (3), «una provincia» («a province») (5), «una valle» («a valley») (7) si aprono, così, a un ulteriore livello di esteriorità, quello della parola poetica, della forma, che allo stesso tempo è il livello dell'«anima», l'universo della mente creativa. Qual è, quindi, la realtà rappresentata dal mondo esterno?⁴² Negli ultimi

⁴¹ Ivi, 88-89.

⁴² Tutta la questione cui si accenna, ovvero la relazione tra mondo esterno/mondo interno (universo creativo dell'autore) è stata ampiamente discussa dai vari studiosi di Stevens. H. Bloom scrive che: «the world, expressed in poetry, is the world as the poet has expressed and ordered it, and is the only world that exists», Bloom 2003, 57. Secondo B.J. Legget: «Stevens' poetry had tended to privilege the human imagination over external reality. The assumption behind these earlier poems is that the world is never accessible to us as it is in itself, but only as it is constructed by the imagination», Legget 2007, 63). Alcuni critici, tra cui Longenbach, citano il binomio realtà-immaginazione o, come lo definì Stevens stesso, il suo complesso «realtà-immaginazione» («reality-imagination complex») di cui parla in *The Necessary Angel* (Longenbach 1991, 14). Tuttavia, E. Ragg ha individuato come in *The*

versi della poesia sembra risuonare l'interessante intuizione della Weston che vede nelle poesie di Stevens la realtà personificata in una figura femminile e intenzionalmente velata dagli artifici dell'immaginazione. Il processo di occultamento del reale, quindi, non può che essere espresso simbolicamente da un abito, ovviamente, da donna:

The dress of a woman of Lhasa,
In its place,
Is an invisible element of that place
Made visible.
(18-21)

Il vestito di una donna di Lhasa,
nel suo luogo,
è un elemento invisibile di quel luogo
fatto visibile.⁴³
(18-21)

L'ambiguità sintattica del participio «made» (21) (si riferisce a «place» o a «dress»?) in realtà si annulla nella coincidenza dei due: l'abito è, infatti, «un elemento invisibile» («an invisible element») (20), perché ricopre la realtà, ma allo stesso tempo «visibile» («visible») (21), perché divenuto esso stesso «luogo» («place») (19), esso stesso realtà.

Scrivono la Weston che «gli osservatori in gran parte maschili di Stevens corteggiano una donna – l'oscurità creativa – che li proteggerà dalle ostilità dell'altra donna – la terra come tomba, la notte come morte».⁴⁴ *In the Carolinas (Nelle Caroline)*, Stevens sottolinea questa ambivalenza nella figura di donna che lui nomina «Madre immortale» («Timeless Mother») (5) chiedendole: «com'è che i tuoi capezzoli di aspic / per una volta stillano

Man with the Blue Guitar Stevens «creates his own significant “absence of reality” in the poem by dismantling its dialogue between “imagination” and “reality”», Ragg 2010, 61.

⁴³ Stevens 2015, 90-91.

⁴⁴ Weston 1977, 37, trad. it. mia: «Stevens' by and large male observers of reality court a woman – the creative darkness – that will protect them from the hostilities of that other woman – the earth as tomb, the night as death».

miele?» («How is it that your aspic nipples / For once vent honey?»)⁴⁵ (6-7) Il poeta gioca sul significato suggerito da «aspic», a metà tra una gelatina alimentare e gli aspidi che uccisero Cleopatra (dall'inglese «asp»),⁴⁶ nota Eleanor Cook che, oltre a identificare questo nucleo ossimorico, mette in luce la natura altrettanto ambigua ed enigmatica della risposta data probabilmente dalla «Madre immortale»:⁴⁷ «*Il pino addolcisce il mio corpo / L'iris bianco mi fa bella.*» («*The pine-tree sweetens my body / The white iris beautifies me*»)⁴⁸ (8-9).

Se secondo Lensing, Stevens stesso rappresenterebbe l'infante⁴⁹ e se, come ha suggerito Gianpaola Spirito, sussiste una relazione tra grembo materno, le idee di casa come grande culla di Bachelard e il «guscio vuoto»,⁵⁰ si può affermare che qui l'esperienza del guscio è negata: del corpo della madre, infatti, viene esaltata la bellezza, non l'accoglienza e la sua breve risposta sibillina si traduce in esclusione.

Finora sono state analizzate varie funzioni della *brevitas* in Stevens: *brevitas* come caducità in *Valley Candle*; *brevitas* come stasi e ciclicità in *Tattoo*; *brevitas* come primordiale in *The Load of Sugar Cane*; *brevitas* come riduzione in *The Place of Solitaires*; *brevitas* come occultamento nella seconda sezione dei *Six Significant Landscapes* e infine *brevitas* come esclusione in *The Carolinas*.

Ora si vedrà come in “Fabliau of Florida” (“Fabliau della Florida”) la brevità dei versi serva a creare nel lettore l'impressione di un sogno:

⁴⁵ Stevens 2015, 6-7.

⁴⁶ Cook 2007, 32: «“aspic nipples / ... vent”: not the usual food (breast-milk), but playing between a nourishing meat-jelly and a sense of death; cfr. the deadly asp or aspic that Cleopatra laid on her breasts (*Antony and Cleopatra* V.ii.233ff.)».

⁴⁷ *Ibidem*: «the cryptic reply, presumably by the Timeless Mother».

⁴⁸ Stevens 2015, 6-7.

⁴⁹ Lensing 2001, 234: «But he [Stevens] is also himself the infant or child, the self-revented, introducing himself to the world as if for the first time».

⁵⁰ Spirito 2011, 39. L'espressione «guscio vuoto» è di Bachelard (Bachelard 1975, 137).

Barque of phosphor
On the palmy beach,

Move outward into heaven,
Into the alabasters
And night blues.

Foam and cloud are one.
Sultry moon-monsters
Are dissolving.

Fill your black hun
With white moonlight.

There will never be an end
To this droning of the surf.

Barca di fosforo
sulla spiaggia di palme,

prendi il largo verso i cieli,
verso gli alabastr
e i blu notturni.

Schiuma e nuvola sono tutt'uno.
Afosi mostri lunari
si vanno dissolvendo.

Riempi la carena nera
con bianco chiar di luna.
Non vi sarà mai fine
a questo salmodiare della risacca.⁵¹

La poesia procede come un sogno per quadri surreali, a frammenti, con cambiamenti repentini di luogo: dalla «spiaggia di palme» («palmy beach») (2) al cielo, e poi in uno spazio evanescente dove mare e cielo si fondono per sineddoche di «schiuma e nuvola» («Foam and cloud») (6). Tuttavia, l'andamento paratattico produce un ritmo scandito che, segmentando la poesia in versi secchi e a volte imperativi, nega qualunque abbandono alla *rêverie*. La barca non scivola sulle onde, né «prend[e] il largo»

⁵¹ Stevens 2015, 38-41.

(«Move outward») (3) leggera verso i cieli, ma si ferma bruscamente sull'orlo della prima strofa, dove la pausa breve della virgola e poi il vuoto creano graficamente l'attesa prima dello slancio.

L'uso dell'imperativo verso il mondo inanimato ricorre anche in una brevissima poesia che chiude la raccolta di *Harmonium*, dal titolo *To the Roaring Wind (Al vento ruggente)*:

What syllable are you seeking,
Vocalissimus,
In the distances of sleep?
Speak it.

Quale sillaba vai cercando,
vocalissimus,
nelle distanze del sonno?
Dilla.⁵²

L'onomatopea del titolo «roaring», che suggerisce potenza e soprattutto evidenzia la presenza di due vibranti, crea un effetto caricaturale, dato che al vento ruggente, a quanto pare sprovvisto di consonanti, manca una sillaba. La sua ricerca viene circoscritta in una distanza indefinita, quella del sonno, la cui estensione, però, sembra essere suggerita graficamente dal superlativo «vocalissimus».

Bachelard pensava alla «a» come alla «vocale dell'immensità», a «uno spazio sonoro che comincia con un sospiro e si estende illimitatamente».⁵³ Sembra essere, così, la voce del vento a creare la dimensione spaziale, una dimensione che immaginiamo infinita, e che si sovrappone fino a coincidere con quella creata dal sonno. Si deduce, quindi, che il vento domina nello spazio mentale dell'io poetico. E se nell'imperativo finale si cela la frustrazione di fronte all'assenza di risposta, all'impossibilità del dire, paradossalmente, la *brevitas* narra di un'estensione, di

⁵² Ivi, 194-195.

⁵³ Bachelard 1975, 219.

un'espansione, di una ricerca che non si esaurisce mai. La ricerca della parola poetica.

Bibliografia

- G. Bachelard, *La poetica dello spazio*, trad. it. di E. Catalano, Dedalo, Bari 1975 (opera originale: *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris 1957).
- J. Bate, *The Song of the Earth*, Picador, London 2000.
- H. Bloom (ed.), *Wallace Stevens: Bloom's Major Poets*, Chelsea House Publishers, Philadelphia 2003.
- E. Cook, *A Reader's Guide to Wallace Stevens*, Princeton University Press, Princeton 2007.
- L. Gairn, *Ecology and Modern Scottish Literature*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2008.
- M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Mursia, Milano 1976.
- G.S. Lensing, *Wallace Stevens and the Seasons*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2001.
- J. Longenbach, *The Plain Sense of Things*, Oxford University Press, New York 1991.
- A. Montandon, *Le forme brevi*, trad. it. di E. Sibilio, Armando Editore, Roma 2001.
- E. Ragg, *Wallace Stevens and the Aesthetics of Abstraction*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- R. Rehder, *The Poetry of Wallace Stevens*, Macmillan, Houndmills 1998.
- G. Ruozi, *Forme brevi. Pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano*, Goliardica, Pisa 1992.
- J.N. Serio (ed.), *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- (ed.), *Poetry for Young People: Wallace Stevens*, Sterling Publishing Co., New York 2004.

- W. Stevens, *Tutte le poesie – Wallace Stevens*, a cura e con un saggio di M. Bacigalupo, I Meridiani, Mondadori, Milano 2015.
- W. Stevens, *Wallace Stevens: Collected Poetry and Prose*, F. Kermode e J. Richardson (eds.), The Library of America, New York 1997.
- G. Spirito, *Forme del vuoto: Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*, Gangemi Editore, Roma 2011.
- S.B. Weston, *Wallace Stevens: an Introduction to the Poetry*, Columbia University Press, New York 1977.

JACOPO GALAVOTTI

LA COSTANZA DEL DOLORE NEL LIBRO DI UNA VITA:
CASA E CAMPAGNA DI UMBERTO SABA

Un grande amore (disse) un grande dolore
Quelle O larghe immense e un tremolo di erre
Capra belante e acuti fra rughe Sioux
Di stregone bellissimo gli occhi celesti

Giovanni Giudici, *La via*

1. *Introduzione*

Umberto Saba è noto per essere il poeta meno frammentario del Novecento italiano e questo rende doverosa una premessa. L'interpretazione dei testi sabiani deve passare sempre dall'analisi dell'ordinamento dei testi, delle sezioni, delle varianti, dalla ricerca delle trame nascoste, che molto spesso si celano anche solo dietro al ricorrere di un piccolo reticolo di termini chiave. Il mio intento è quello di osservare in un ristretto campione le caratteristiche di ricorsività e coerenza degli elementi dell'immaginario sabiano che vanno a costituire il *Canzoniere* nel suo insieme. La mia ricognizione attraverserà la raccolta *Casa e campagna*, sconfinando di pochi passi nelle zone limitrofe del *Canzoniere*, ipotizzando un rapporto tra i richiami ebraici lì presenti e il filo rosso del personaggio di Carmen (proprio la Carmen di Merimée e poi di Bizet), *senhal* della moglie del poeta Lina, o come vedremo meglio, di Lina ragazza. Farò poi alcune osservazioni su una poesia, intitolata *Il maiale*, presente nel *Canzoniere* del 1921 (la prima edizione) e poi casata a partire dalla raccolta *Ammonizione e altre poesie* del 1932, e sul suo rapporto con la più famosa poesia *La capra*.

2. Una famiglia ebrea

2.1 Echi biblici

Dopo la prima prova davvero matura di Saba, costituita dai *Versi militari*, *Casa e campagna* si apre nel 1921 con una delirante preghiera ebraica, *Dopo la vendemmia*,¹ capace a mio avviso di porre tutta la sezione sotto l'ombra funesta dell'opprimente religione materna. Il poeta parla di «esigliarsi nella campagna» (v. 6), implora il Signore di diventare squallido, povero e mendico, di abbassarsi ad amare una donna pingue e sfatta. Nel *Canzoniere* manoscritto del 1919,² *Casa e campagna* era preceduta da questa e da altre due poesie, la serie *Passeggiando la riviera di Sant'Andrea* e *Ricordo d'infanzia*, nella quale al riemergere di ricordi infantili si accostava il necessario ripudio dei compagni che si prendevano gioco del «vecchio e del deforme».³ Saba li sembrerebbe dunque intenzionato ad accettare quello che aveva definito «troppo ebraico»,⁴ «troppo panciuto» e «troppo lamentosamente impuro», e a cui aveva sparato nella famosa poesia *Il bersaglio* dei *Versi militari*, bersaglio che Lavagetto ha identificato con la parte della sua personalità che ancora sottostava all'ipoteca materna-ebraica.⁵ Dovremo poi osservare la persistenza di altri elementi veterotestamentari ed ebraici: in primo luogo la famosa «capra dal viso semita», da

¹ Saba 1981, 161-163.

² La descrizione del manoscritto si trova in Saba 1981, LVIII-LX. Alle pagine CV-CXXVII si trovano le tavole di concordanza realizzate da Giordano Castellani per i testi nelle varie raccolte precedenti il 1921.

³ «E rompere sentivo dal profondo / la preghiera, all'Iddio dei padri grato; / che negli averi ancor magnificato / m'avrebbe, se di quel peccato mondo; / se dei compagni, che il vecchio e il deforme / schernivano, ed il mio strano fervore, / più non avessi seguitato l'orme», Saba 1981, 424, vv. 5-11.

⁴ Ma significativamente «troppo vecchio» in una variante del 1911, caduta per «ebraico» proprio nel 1919.

⁵ Cfr. Lavagetto 1989², 151-177.

Saba identificato come un verso solo «visivo»,⁶ ma nel quale, appunto come caratteristica visiva, credo (con Baldacci)⁷ che Saba riconoscesse qualcosa dei propri lineamenti, quasi un segno esteriore della propria appartenenza (si pensi solo al verso di *Tre vie* dove gli ebrei sono «simili tutti d'animo e di volti»)⁸. Inoltre nell'*Insonnia in una notte d'estate* ricorre la figura di Giacobbe che sogna la scala degli angeli e a cui viene preconizzata ricchezza per la propria progenie. Marzia Minutelli ha infine rilevato recentemente una nutrita serie di memorie bibliche nella forma di lode litanica di *A mia moglie*, a partire dal *Canti-*

⁶ Cfr. U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in Saba 2001, 107-352, p. 143: «“In una capra dal viso semita” è un verso prevalentemente visivo. Quando Saba lo trovò, non c'era in lui nessun pensiero cosciente né pro né contro gli ebrei. È un colpo di pollice impresso alla creta per modellare una figura». Mi limiterei ad osservare che il fatto che non ci fosse «nessun pensiero cosciente», non vieta che si possa leggere fra le righe che ci fossero pensieri inconsci, portati alla luce solo successivamente, e soprattutto non nega che l'associazione visiva capra-ebreo, esente da giudizi, sia per lui reale e significativa.

⁷ Cfr. Baldacci 1962, 159: «E si aggiunga, per completare questo piccolo bestiario domestico, un'altra famosa lirica dalla stessa raccolta: *La capra*, una capra “dal viso semita”; dice Saba: *viso* appunto perché essa, in quel muto colloquio, si riflette il suo viso, semita, e caprino». Cfr. anche Calimani 1998, 76: «Saba è vicino a riconoscere, infatti, che quei lamenti sono anche i suoi, e lo saranno per il resto dei suoi giorni».

⁸ Saba 1988, 100, v. 34. Nell'ottica del riconoscimento dell'ebraicità di quel dolore eterno, i due testi sono avvicinati anche da Calimani 1998, 76-77, che aggiunge al *dossier* anche i versi di *Parole* (1933-1934), *Risveglio*, 2-3 «[...] sono / il montone dipinto da Bolaffio», ricordati anche da Minutelli 2007, 369. Se valesse l'identificazione in accezione negativa delle lamentose capre con gli ebrei (ma eviterei prudenzialmente di trasformare un simbolo in cifra), si potrebbe allora menzionare anche la scena delle capre che brucano l'erba tra le tombe nella poesia *Intorno ad una cappella chiusa*. Nella versione pubblicata su «Poesia» nel 1908 il v. 16 recita «Brucano capre dei quell'erba amara», che può forse avere qualche attinenza con le erbe amare consumate durante la Pesach, la Pasqua. Nella versione definitiva si legge «Chi gli si appressa ode fanciulli guerra / fingere e paci rotte da improvvisi / inseguimenti; fra le sue compagne / e le tombe ripete i nuziali / riti d'un tempo la bambina ignara. / Bruca una capra l'erba corta e rara» (Saba 1988, 30, vv. 12-17), dove il rito nuziale si associa già alla capra: che già qui possa nascondersi un presagio del dolore coniugale?

co dei Cantici.⁹ In sintesi, quasi tutti i testi compresi in questa breve serie richiamano esplicitamente il *Vecchio Testamento*.

2.2 Carmen e Lina

Ho selezionato le più interessanti varianti riguardo alla figura di Carmen nella prima edizione del *Canzoniere*. Nel *Canzoniere 1921*, la figura di Carmen, incarnazione della vitalità esuberante della moglie Lina, subisce un forte ridimensionamento rispetto alla prima versione di *Trieste e una donna* intitolata *Coi miei occhi* (pubblicata nel 1912), che sembrava nata sotto il segno del rosso scialle della gitana.¹⁰ Ora, nel 1921, in qualche modo l'identificazione di Lina con Carmen pare già postuma, si infrange immediatamente contro il muro della maternità, delle incombenze familiari. La precaria salute del nido coniugale fa sì che la breve parabola di Carmen si consumi già prima di *Trieste e una donna*, dove pure compare la poesia intitolata proprio *Carmen*. Vediamo le varianti e la disposizione dei testi che confortano questa interpretazione.

La prima comparsa di Lina nel *Canzoniere 1921* è nella sezione delle *Poesie fiorentine* (1905-1907), nella poesia *Il chiù*, dove già convivono amore e dolore: il primo 'ritornello' (vv. 3-4) recita «Dell'amore che fu, / Lina, mi risovvenne», il secondo (vv. 19-20) «Del dolore che fu, / Lina, mi risovvenne».¹¹

La ritroviamo poi nell'omonima poesia *Lina*¹² e, dopo alcune poesie di presa di coscienza della maturità, tra cui *A mamma*,

⁹ Cfr. Minutelli 2014b, a cui rimando per i puntuali e persuasivi riscontri.

¹⁰ Cfr. U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in Saba 2001, 145, «La prima edizione di *Trieste e una donna* portava – e Saba ne ricorda appena le lontane origini – quello di *Coi miei occhi*. Era – ci sembra di vederlo ancora – un libretto quadrato, colla copertina gialla, e il titolo stampato in rosso: i colori di Carmen».

¹¹ Saba 1981, 87-88.

¹² Cfr. *ivi*, 89-90, vv. 18-24, «Era la sera, l'ora della cena, / l'ora del lume, l'ora che la pena / ingigantisce, o Lina, che non vuoi / amare, perché temi, perché sai / diversa dalla tua questa mia strada. / Tu fiorita la pensi, e ovunque vada / non altro trova che lacrime e guai».

infine, in *A Lina*, dove il poeta sogna il ritorno da Firenze, temendo però di non ritrovare più la stessa donna che ha lasciato, della quale già si sottolinea l'«ingenua fede» che la porta a salvare persino la vita di un «insetto», quasi un anticipo della «vasta maternità» di cui si parla in *Autunno* e caratteristica di cui si sostanzierà *A mia moglie*.¹³

Varianti estremamente significative si segnalano poi nei *Versi militari*. La primissima (nell'ordine della cronologia reale) comparsa di Carmen era avvenuta nella corrispondente sezione di *Poesie*, il libro d'esordio pubblicato nel 1911, in *Durante una tattica*, che in *Poesie* s'intitolava *Durante una marcia*. L'ultima terzina del sonetto, già a partire dal *Canzoniere* manoscritto del 1919,¹⁴ viene rivista:

Durante una marcia, I, 12-13

Io penso, *Carmen*, le bellezze tue,
le *insidie* de la tua svelta persona.—
(1911)

Durante una tattica, a, 12-13

Io penso, *Lina*, le bellezze tue,
le *grazie* della tua svelta persona.
(1919-1921)

Le ammalianti «insidie» si trasformano in «grazie» – replicando sinonimicamente le «bellezze» – mentre Carmen diventa Lina, che nei *Versi militari* abbiamo già incontrato nel *Ritorno*, dove al v. 30, grazie a una variante, da «arridente» era diventata «dolente»,¹⁵ secondo una caratteristica che le sarà tipicamente

¹³ Cfr. *ivi*, 113-114, vv. 29-36, «[...] In ogni parte / Lina ti cerco, e più non ti ritrovo. / Forse, o cara, di te l'ottima parte / nel mio sogno passò, tutta nel nuovo / sogno, che in me dalla tua ingenua fede / nacque, onde a volte dal tepor del sole / ti dilunghi, a non premere del piede / l'insetto uscito a riscaldarsi al sole». Corsivi miei.

¹⁴ Cfr. *ivi*, 132.

¹⁵ Cfr. *ivi*, 130.

propria in *A mia moglie*. Sempre nei *Versi militari* cade il sonetto *Servizio interno*, presente in *Poesie* e ancora nel manoscritto del 1919. La terzina finale era pienamente nell'orbita di Carmen (rosso, danza, leggerezza):

Su tappeti di *porpora* la *danza*
godrò, *leggera*; bacerò sul viso
quella nelle cui braccia è paradiso.¹⁶

Carmen, almeno nel 1921, scompare dai *Versi militari*. Nel *Canzoniere 1921* il suo momento arriva, dunque, solo in *Casa e campagna*, che termina sull'*Intermezzo a Lina*. Quella raccolta però, aprendosi con *Dopo la vendemmia*, la preghiera blasfema di cui ho detto sopra, lascia presagire il senso negativo dell'unità familiare: la raccolta dell'amore coniugale sembrerebbe venire indebolita, attratta in un'orbita dolorosa.

Tra *Casa e campagna* e *Trieste e una donna* avviene un passaggio, già ben descritto da Alessandro Cinquegrani.¹⁷ Nell'*Intermezzo a Lina* Saba scrive (vv. 1-3):

O di tutte le donne la più pia,
rosa d'ogni bontà,
che a Carmen rassomigli, a Carmencita

Un'immediata ritrattazione leggiamo all'inizio del componimento successivo, *L'autunno*, che apre *Trieste e una donna* (vv. 1-4):

Che succede di te, della tua vita,
mio solo amico, mia pallida sposa?
La tua bellezza si fa dolorosa;
e più non assomigli a Carmencita.

Come dimostrato da Cinquegrani, il significato di questo scarto sta proprio nell'assunzione del ruolo di madre da parte di Lina, che viene infatti 'spiegato' nella poesia seguente, cioè *A*

¹⁶ Cfr. *ivi*, 416. Corsivi miei.

¹⁷ Cfr. Cinquegrani 2007, 163-173.

mia figlia, dove Lina «oblia» per la figlia «il vecchio amore» per il marito e dove al v. 19 si riscontra una variante: Lina da «selvaggia mamma» di *Coi miei occhi* diventa, a partire dal 1919, «pensosa mamma», attenuando l'ossimoro di una madre 'selvaggia', dal momento che il passaggio da «selvaggia» – aggettivo tipico della gitana – alla nuova condizione di madre era avvenuto sul discrimine tra le due raccolte. In *Coi miei occhi* (1912), *Intermezzo a Lina* non c'era e perciò *L'autunno* era posta appena prima dei *Nuovi versi alla Lina*, e soprattutto dopo *A mia figlia* (subito dopo la quale erano *Sul prato* e *La moglie*): *L'autunno* veniva così a trovarsi al culmine di uno sviluppo che nel 1921 troviamo anticipato, assecondando, mi pare, questo incupimento della visione familiare. Incupimento che si comprende, retrospettivamente, dalle successive poesie bolognesi della *Serena disperazione*, ispirate anche alla lettura di *Sesso e carattere* di Weininger e alla sua teoria della conflittualità tra i sessi, nonché, evidentemente, legate a una contestuale esperienza della propria omosessualità, di cui prova sarebbero allora le non poche poesie di quest'epoca dedicate a giovani ragazzi.

A questo punto non stupisce notare che nella poesia *Carmen*, in *Trieste e una donna*, il poeta rievoca l'incontro con lei «non [...] a Siviglia», ma «in una popolana delle nostre», e lo faccia solo con verbi al passato: «vagavo», «m'apparivi», e soprattutto il v. 29 che da «D'altre vesti in men fiera foggia ornata» di *Coi miei occhi* e del 1919 diventa nel *Canzoniere 1921* «Parevi stanca, parevi ammalata», che richiama da vicino il «pallida sposa» che abbiamo letto in *L'autunno*.

Lina, insomma, si avvia rapidamente a diventare la figura stereotipa della *Moglie*, con la quale il poeta si rifiuta persino di condividere la propria «muta tristezza».¹⁸ *Carmen* è un desiderio letterario irrealizzato, che ha urtato contro lo scoglio della vita vera, della realtà quotidiana. In questo modo *Carmen* si avvicina alle giovani figure femminili di *Cose leggere e vaganti* e *L'amorosa spina*. Non a caso Chiaretta nell'*Amorosa spina*, 3^a,

¹⁸ Cfr. Saba 1988, 109, v. 31.

«tiene il viso nello scialle»,¹⁹ proprio come Lina-Carmen nell'*Intermezzo a Lina*.

Riassumendo, la figura di Lina, così come appare in *Trieste e una donna*, ha già vissuto il passaggio da ragazza a donna-madre. Carmen è un mito distante, è un'aspirazione. Il punto di fusione più alto resta *A mia moglie*, dove confluiscono gli elementi della più alta femminilità, minati da un diffuso ricorrere al tema del dolore e della gravidanza: «querela» è il vocabolo tematico di *Casa e campagna* e ce lo prova la sua presenza nel piccolo bestiario che continua con *La capra* e *Il maiale*. Lina, è vero, resiste alle schematizzazioni e, con Lavagetto, è irriducibile alle dinamiche razionalizzanti di Saba,²⁰ ciononostante la maschera ottocentesca di Carmen non può essere eliminata del tutto, perché costituisce uno dei moventi fondamentali di *Trieste e una donna*. Quel che fa Saba, per non forzare i limiti della sua poetica dell'onestà,²¹ è alterare la struttura di *Coi miei occhi* anticipando in apertura *L'Autunno*, così come ha fatto ponendo *Dopo la vendemmia* all'inizio di *Casa e campagna*, conferendo una connotazione negativa o quanto meno ambigua a tutta la raccolta.

2.3 Saba e Il maiale (o il segno doloroso dell'appartenenza)

Rieccoci a *Casa e campagna*. Dopo *La capra*, troviamo *Il maiale*. Una poesia poco nota²² che mi pare trovarsi al centro di

¹⁹ Ivi, 209, v. 4.

²⁰ Cfr. Lavagetto 1989, 94, «Lina pone un limite all'assimilazione e alla rielaborazione del mondo».

²¹ Ci si riferisce, com'è ovvio, al testo *Quel che resta da fare ai poeti*, composto nel 1911 e inedito fino al 1959, che oggi si legge in Saba 2001, 674-681.

²² Va senz'altro segnalato il recente saggio di Minutelli (2014b) dedicato a questa poesia, a cui si deve la convincente individuazione del capitolo della *Lanterna di Diogene* (1907) di Antonio Panzini intitolato *La vecchia e il porcello* e della *Differenza* di Gozzano, come fonti di questo testo. Minutelli rintraccia inoltre tutte le occorrenze di suini nell'opera sabiana, dalle prime prose sino all'epigramma «Poeta è come il porco / si pesa dopo morto», attribuito

una trama di richiami dentro e fuori il *Canzoniere*. Ne riporto il testo per intero:

La broda, fior d'immondezzaio, è pura
 tanto quanto il suo istinto n'è affamato:
 strilla come il bambino sculacciato
 se allontani da lui la sua lordura.
 Certo per lui grande ventura è quello
 che per me, per il mio pensiero, è strazio;
 che non si chieda perché lo vuol bello
 di pinguedine, e il più pasciuto e sazio,
 la massaia che scaccia il poverello;
 ch'egli – come ogni vita – ignori a cosa
 poi gioverà, quando sarà perfetto.
 Ma io, se riguardando in lui mi metto,
 io sento nelle sue carni il coltello;
 sento quell'urlo, quella spaventosa
 querela, quando al gruppo un cane abbaia,
 e la massaia ride sulla soglia.
 Solo in me mette un'accorata voglia
 di piangere quel suo beato aspetto.

Il maiale racconta l'immedesimazione del poeta nell'animale ingrassato prossimo a venire ucciso da una massaia. Sembrerebbe perfettamente in linea con il tono diffusamente dolente di questo contesto campestre, se non fosse che questa morte del-

a Nora Baldi. Non mi pare però altrettanto convincente l'interpretazione globale del componimento, che va in direzione esattamente opposta alla mia, identificando il maiale con lo stereotipo dell'ebreo visto con gli occhi degli antisemiti (il *marrano*). Anche Minutelli interpreta il testo come uno scontro di culture, cioè come «una poesia giudaica, attraversata da una sotterranea ma irta vena polemica nei riguardi dei cristiani». Secondo la mia interpretazione, l'affermazione potrebbe essere quasi perfettamente ribaltata. Secondo Minutelli, l'espunzione del testo sarebbe dovuta al rispetto dell'autore per gli ebrei perseguitati dal nazifascismo, rispetto che sarebbe mancato in questa 'bestializzazione' dell'animale. Se cronologicamente potrebbe essere plausibile (Minutelli sottolinea che la poesia si ritrova ancora nel *Canzoniere* manoscritto del 1943, ma è già nelle «Poesie rifiutate», per cui io ritengo più rilevante la sua estromissione dal canone nel 1932), non si spiegherebbe altrettanto bene la presenza della «capra dal viso semita», nella quale l'identificazione zoologica è ben più evidente, tanto da costringere Saba a circoscriverla esplicitamente, come abbiamo visto.

l'animale impuro per eccellenza si trova in una raccolta, come abbiamo visto, dove non pochi sono i richiami all'ebraismo. Vorrei spingermi un po' più avanti su questo terreno scivoloso. Quel maiale pasciuto e assassinato presenta delle tessere intertestuali che parrebbero ricollegarlo alla figura paterna: nel terzo sonetto dell'*Autobiografia*,²³ quello in cui Saba ricostruisce il dramma della propria famiglia divisa (quello, per intenderci, delle «due razze in antica tenzone»), il padre viene descritto come «assassino», «bambino», «pasciuto». Se torniamo al nostro maiale lo vedremo come «bambino sculacciato», «pasciuto e sazio» e, se dal nostro testo migriamo a quel che Saba ne dice in *Storia e cronistoria*, vedremo che quella poesia viene detta descrivere l'«assassinio»²⁴ di un maiale (non certo un termine neutro). Potrà sembrare azzardato, ma questo genere di corrispondenze a distanza non è raro nell'opera di Saba. Accanto alle parole tematiche ricorrenti («cuore», «amore», «dolore», «casa» etc.), esistono infatti parole a bassa frequenza la cui presenza sembra legata precisamente a motivi di correlazione intertestuale. Citerò solo un esempio che riguarda ancora una volta proprio *Il maiale*. In *Coi miei occhi*, *La capra* e *Il maiale* formavano un terzetto con *La gatta*. Solo nel 1921, quando *La gatta* viene dislocata in *Trieste e una donna*, separata dalle altre due, la «voglia» del v. 17 del *Maiale* diventa «accorata», certamente per stabilire un contatto a distanza proprio con *La gatta*, dove al v. 4 si legge: «Non provi un'accorata tenerezza?». Le presenza di queste parole-ponte stimola la ricerca di punti di contatto tra la

²³ Cfr. Saba 1988, 257.

²⁴ U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in Saba 2001, 107-361, p. 139: «Il gruppo è composto di sole cinque poesie. Breve era anche nel primo Canzoniere; il poeta non tolse, per l'edizione definitiva, che una sola poesia: "Il maiale". Non possiamo dire se egli ha fatto bene o male a toglierla. Era una poesia molto umana e straziata; cantava – se così possiamo esprimerci – l'assassinio di un maiale». Si noti come la parola «assassinio» sia rilevata grazie all'inciso. E si veda anche come il poeta menta in questo passo, dichiarando che nel *Canzoniere 1921* i testi erano 5 e non 6, non menzionando dunque *Dopo la vendemmia*, intenzionalmente obliterato proprio per i ripensamenti di cui dirò dopo.

prosa e la poesia e non entro il solo *Canzoniere*, anche se va detto che è arduo stabilire le proporzioni tra quanto è riemersione inconscia e quanto invece consapevole intenzione strutturale: da una parte sta la reticenza sempre parziale del nevrotico che ricerca la confessione e contemporaneamente la rifugge;²⁵ dall'altra, mi pare ragionevole ritenere che attorno ad alcuni temi, una volta riversati in poesia, si creino delle costellazioni di termini poi inevitabilmente ricorrenti.²⁶ Eppure questi legami ci sono e richiedono, o piuttosto incoraggiano, la formulazione di ipotesi interpretative.

Tornando al *Maiale*, vorrei allora aggiungere ancora un paio di tessere al mosaico, cioè il fatto che la balia di Saba era moglie di un macellaio e che alle marachelle del piccolo Berto faceva seguito la minaccia di «farlo ebreo»,²⁷ ovvero di circoncidere, gettando un'ulteriore minacciosa ombra di dolore sulla religione materna. Si può ipotizzare allora che quel «coltello» sia proprio il fantasma del 'patto' siglato con la circoncisione, subita dal padre per poter sposare Felicita Rachele, ma non dal poeta. Difficile dire a che livello questa emersione sia conscia e

²⁵ Si leggano questi due passi dalle primissime *Scorciatoie*: «Direi piuttosto che l'opera d'arte è – anche là dove meno sembra – una pubblica confessione; che, come ogni confessione, esige l'assoluzione»; «SINCERO Le persone che fanno professione di sincerità, delle quali si dice che "hanno il cuore sulle labbra" sono le più simulatrici. Dicono tutto a tutti per nascondere una cosa sola», Saba 2001, rispettivamente pp. 862 e 866. La seconda, sintomaticamente, è rimasta inedita. La prima, inclusa nel volume *Scorciatoie e Raccontini* con alcune modifiche.

²⁶ Cfr. *Quello che resta da fare ai poeti*, in Saba 2001, 674-681, a p. 676: «Di una poesia non resta solo, come di una prosa, lo spirito che l'animava, ma anche la materia in cui s'è incarnato». Resta inteso, per non contraddirmi, che quel che nasce in poesia, può riemergere e riemerge anche in prosa.

²⁷ Così Saba nella famosa (o famigerata) lettera 'antisemita' a Joachim Flescher, del 14 marzo 1949, che si legge in Saba 1991, 34-42, a p. 39: «Questo è il ricordo; al quale posso aggiungere che, quando ero cattivo, la balia mi minacciava di "farmi ebreo" (questo secondo ricordo risultò dall'analisi, e mi fu poi confermato dalla balia che, allora, era ancora viva) vale a dire di circoncidermi. (Io non sono stato circonciso.) È molto probabile che io interpretassi la circoncisione come una castrazione (se mi sbagliavo, non mi sbagliavo di molto)».

quanto Saba sapesse a quest'epoca del matrimonio dei suoi genitori, ma è interessante notare che la poesia scomparirà in effetti dopo l'analisi, quando la paura della circoncisione, assieme alla natura dei propri traumi saranno stati chiariti e portati alla luce. All'altezza cronologica dei primi anni Venti nell'immaginario sabiano, il padre, come la balia, è assimilato a figure leggere, libere e infantili.²⁸ Io credo che la sofferta immedesimazione in questo maiale stia a rappresentare qui proprio la rinuncia alla parte gioiosa-paterna, non direi tanto cristiana quanto 'non ebraica', ovvero la presa di coscienza della propria appartenenza, avvertita come dolorosa, necessaria per poter affrontare il destino di quel Giacobbe che in *L'insonnia in una notte d'estate* «contava la progenie sua a venire». Spostandoci sul piano biografico, Saba ora è sposato con rito ebraico a una donna ebrea, nel 1910 è commerciante di articoli elettrici e ha una figlia:²⁹ ha costituito un nuovo nucleo familiare ebraico (magari non ortodosso, ma immagino ortodosso abbastanza da ritenere il maiale 'impuro', almeno simbolicamente). Insomma, come Lina per diventare madre deve morire come Carmen, così Saba deve sacrificare la leggerezza, ogni inconsapevolezza del dolore. Il maiale inconsapevole e felice, a differenza di Saba, soffrirà solo al momento della morte, mentre la capra, come lui, sembra sapere che occorre «querelarsi» del male di vivere, e ha la sua voce e il suo volto semiti. Non a caso la poesia *La capra* in uno dei libretti dattiloscritti ritrovati nel 2013 da Simone Volpato è dedicata proprio a Lina³⁰ e suggella l'unica condivisione possibile, quella del dolore eterno. Nella genesi di *Casa e campagna* ci sarebbe ben poco di idillico, a me pare.

²⁸ Si veda la bipartizione dell'immaginario sabiano secondo la categorie di individuazione e individualità proposta da Cinquegrani 2007, spec. alle pp. 117-121, ma *passim*.

²⁹ Cfr. la *Cronologia* curata da Arrigo Stara in Saba 1988, LXXVII-LXXVIII.

³⁰ Cfr. la scheda bibliografica in AA.VV. 2013, 39.

L'esclusione del *Maiale* dal canone a partire da *Ammonizione e altre poesie*³¹ del 1932 è certo dovuta agli eccessi lessicali («immondezzaio», «lordura»),³² all'incoerenza figurativa che lega la «pinguedine» e il «troppo panciuto». Credo sia anche e soprattutto dovuta al mutamento di poetica che si riscontra negli anni seguenti a *Preludio e fughe* e ancora di più dopo *Il piccolo Berto*: la chiarificazione dei dissidi interiori obbliga il poeta a riconsiderare le polarizzazioni troppo decise. I poli opposti costituiti volta per volta da fanciulla e donna, bambino e adulto, padre e madre, madre e balia³³ cercano ora di trovare la loro unità, di sublimarsi in un pericoloso equilibrio, sopravvivendosi e compenetrandosi, come l'apollineo e il dionisiaco del Nietzsche della *Nascita della tragedia*, giustamente chiamato in causa da Cinquegrani.³⁴ Il motivo sacrificale mantiene comunque una sua

³¹ *Il maiale* fa parte ancora della selezione di testi inclusi nell'*Anthologie de la Poésie italienne contemporaine*, curata da Lionello Fiumi nel 1928, di cui si è occupato Cinquegrani 2005. Non mi trovo in questo caso d'accordo con la sua interpretazione del testo, che lo avvicina alla *Capra*, sottolineando in entrambi la fraternità e l'universalità del dolore, piuttosto che una eventuale riconsiderazione dell'ebraismo e anzi vede nello stacco che il *Maiale* segnerebbe ponendosi lì tra *La capra* e *Tre vie*, il «filtro» che consentirebbe di parlare di tutti, senza limitare la sequenza a un discorso esclusivamente semitico.

³² Aspetto sottolineato anche da Minutelli 2014, 122.

³³ Problematica anche questa figura di massaia-macellaia che ricalcherebbe piuttosto la figura della balia che quella della madre o di Lina. Possiamo immaginare che Saba se ne sia accorto nel ricordo riemerso da qualche seduta di psicanalisi. In questo senso dentro al testo si sarebbe insinuata una contraddizione insanabile, uno scontro suicida tra padre e balia, entrambi, figurativamente, nemici della madre, degli oppressivi legami familiari.

³⁴ Cfr. Cinquegrani 2007, 221-234. In part. le pp. 221-222: «Sta da una parte, allora, quel desiderio di approdare all'unità empatica con tutti, di essere non solo *come* ma proprio *negli* altri, dall'altra il timore e la necessità di negare la separazione, la ripartizione in gruppi, la distanza da chicchessia. [...] Si può affermare, insomma, che alla base ci sia sempre lo stesso dualismo, anche se grazie alla presenza della coppia destabilizzante apollineo-dionisiaco, questa assume in contorni di una dicotomia tra il sogno e le sue rappresentazioni, da una parte, e autenticità della "bramosa volontà" della vita dall'altra. [...] la reciproca necessità dei due termini non prevede un'opzione decisa per l'uno o per l'altro: i due termini discordi devono trovare un accor-

importanza, e finirà per essere tematizzato con qualche lessema simile in una poesia dei *Prigioni*, *La vittima*, ma col distacco che l'operazione quasi neoclassica di quella galleria consente, rispetto alla più viscerale immedesimazione che abbiamo visto qui. E soprattutto la 'vittima' sarà un agnello e non più un maiale.

Un colpo di scena! Le varianti in cui Carmen era stata sommersa dalla dolente Lina, riemergono a partire dal 1932, proprio quando *Il maiale* e *Dopo la vendemmia* scompaiono.³⁵ Evidentemente troppo della visione negativa portata su quelle figure dal Saba 'serenamente disperato' aveva sepolto una parte della loro verità. L'ambivalenza di Lina, l'inevitabile fine di una passione amorosa nella nuova forma dell'affetto coniugale doveva complicarsi ancora, in perfetta coerenza col sublimarsi nell'unione delle «voci discordi» delle *Fughe*. Lina dolente è anche Carmen viva e vitale, e doveva sopravvivere, e allo stesso modo la morte del *goim* raffigurata dal maiale, scomparire. Crolla il tentativo di dare alla propria spaccatura interiore un'impronta religiosa (ma all'epoca poteva dirsi 'razziale') alla quale è probabile che Saba attribuisse la propria infelicità, quasi che dolore e gioia anch'essi si polarizzassero nettamente. Risulta chiaro come la scoperta delle profonde radici traumatiche della propria sofferenza lo portino a comprendere il più complesso reticolo di

do». Sulla tendenza all'opposizione binaria, già, e una volta per tutte, Lavagetto 1989², 116: «Esplicita o sottintesa la legge di bipolarità appare come una delle costanti strutturali del *Canzoniere* e spiega tanto la disposizione delle immagini lungo assi relativamente paralleli (il terrestre e il marino, il pesante e il leggero, l'alto e il basso, il chiuso e l'aperto, esterno e interno, città e campagna ecc.), quanto la loro distribuzione funzionale nell'ambito della storia».

³⁵ Cfr. *Durante una tattica*, a vv. 12-13 «Io penso, **Lina**, le bellezze tue, / le **grazie** della tua svelta persona» (1919-1921) > «Io penso, **Carmen**, le bellezze tue, / le **insidie** della tua svelta persona» (1911-1932sg.); *Servizio interno*, vv. 12-14 «Su tappeti di **porpora** la **danza** / godrò **leggera**; bacerò sul viso / quella nelle cui braccia è paradiso» (1911-1919-1932sg.) [il sonetto manca nel 1921].

implicazioni che stanno al fondo della nevrosi: ed è proprio negli anni immediatamente dopo la psicanalisi che la poesia del *Maiale* scompare. Nessuna delle proprie «voci» può morire, tutte sono destinate a incrociarsi e a trasformarsi in canto. Dalle «due razze in antica tenzone» si è passati a

O mio cuore dal nascere in due scisso,
quante pene durai per uno farne!
Quante rose a nascondere un abisso.

Conclusioni. Leggere in verticale

Le sezioni che compongono il *Canzoniere* riflettono la varie stagioni di una vita. L'opera ha un suo sviluppo, un'evoluzione cronologica, fortissimi riferimenti autobiografici: tutto questo è innegabile. Ma altrettanto importanti sono i legami sotterranei tra testi distanti, che superano di fatto la progressione cronologica per proporci, piuttosto che un racconto, il tentativo di chiarificazione degli elementi costanti della vita interiore. Saba tenta di fare del *Canzoniere* un'opera in cui «tutto [...] si tiene».³⁶ In questo senso si rivela un autore straordinariamente confidente nelle possibilità compositive della forma che definiamo, con Enrico Testa, del «libro di poesia».³⁷ Questa poesia narra e insieme non narra, perché l'esperienza vitale diventa poesia, per Saba, quando coglie un attimo di verità fuori dal tempo, attingibile quando ci si trovi in una sorta di stato di grazia. Il tempo si manifesta non tanto, o non solo, nella *fabula*, quanto nella corrispondenza a distanza tra le immagini che il poeta espone, nel tentativo di conferire senso alla successione discontinua del reale. Attraverso varianti, parole-ponte, spostamenti, autocommenti, Saba costruisce la coerenza dell'opera, facendo sì che ogni testo si rifletta sugli altri e si chiarifichi grazie ad essi.³⁸ Anche

³⁶ U. Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in Saba 2001, 343.

³⁷ Oltre all'indispensabile volume omonimo, si veda Testa 2003.

³⁸ Cfr. quanto scrive Grignani 1986, 148 sulla pretesa di Saba di risalire al proprio testo 'originale': «Le paramnesie che avrebbero in itinere impedito

volendo insistere sugli elementi romanzeschi e autobiografici, che non si intendono certo negare, dovremo inevitabilmente sottolineare la modernità di questo romanzo. Il *Canzoniere* definitivo è soprattutto l'opera in cui Saba impara a comunicare il dolore di condurre a unità le «voci discordi» della psiche. Nell'opera scorrono e si intrecciano i fili dei diversi suoi temi e delle sue ambivalenze affettive, che io ho voluto qui osservare nel piccolo ma cruciale spazio di una raccolta di sei poesie. Figure, immagini, persino singoli vocaboli possono ripresentarsi indefinitamente, ricomponendosi in una significazione allo stesso tempo evidente e nascosta, ramificata e sfuggente.

Bibliografia

- AA.VV., *Dieci piccoli Saba. Dieci libretti ritrovati – Una poesia inedita*, Casa dei Libri, Milano 2013.
- L. Baldacci, *Umberto Saba*, «Terzo Programma», 4 (1962), pp. 141-229.
- D. Calimani, *Saba e la capra semita*, in J. Hassine, J. Misan-Montefiore, S. Debenedetti Stow (eds.), *Appartenenza e differenza: ebrei d'Italia e letteratura*, Giuntina, Firenze 1998, pp. 69-89.
- A. Cinquegrani, *Il minuscolo canzoniere di Umberto Saba nell'Anthologie di Lionello Fiumi (con sei lettere inedite)*, «Quaderni Veneti», nr. 1 (2005), pp. 175-95.
- A. Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Marsilio, Venezia 2007.

l'affiorare della vera e prima lezione sfruttano in modo romanzesco la terminologia freudiana per tradurre a livello di psicologia del biografico una qualità propria del poetico: la liceità di ricantare indefinitamente le proprie immagini secondo una logica co-testuale dove tutto si tiene, molto lontana dal grafico rettilineo o teleologico (dall'informe alla forma) cui l'analisi variantistica è per lo più abituata»; e ancora a p. 157 in merito a una variante di una poesia adolescenziale: «La ragione profonda mi pare di nuovo all'intersezione dei due assi di cui si è parlato. Uno è la tenuta entro il catalogo dei simboli archetipi del testo [...]; l'altro è l'asse delle riprese a distanza».

- M.A. Grignani, *Varianti di Saba: archetipi e dinamiche testuali*, in R. Tordi (ed.), *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*, Atti del Convegno (Roma, 29-30 marzo 1984), Mondadori, Milano 1986, pp. 143-160.
- M. Lavagetto, *La gallina di Saba*, Einaudi, Torino 1989².
- M. Minutelli, *Il viaggio di una capra: dai Miei ricordi di Massimo D'Azeglio al Canzoniere di Umberto Saba*, «Filologia e Critica», 32 (2007), pp. 353-386.
- M. Minutelli, «una besta di meno»: *riflessioni sul Maiale di Umberto Saba*, «Per Leggere», 14, nr. 27 (2014), pp. 107-139.
- M. Minutelli, *Ascendenze bibliche nella dossologia sabiana di A mia moglie*, in M. Danzi (ed.), *Lettura e edizione di testi italiani (secc. XII-XX). Dieci progetti di dottorato di ricerca all'Università di Ginevra*, Pensa Multimedia, Lecce 2014, pp. 287-320.
- U. Saba, *Il Canzoniere 1921*, ed. critica a cura di G. Castellani, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1981.
- U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 1988.
- U. Saba, *Lettere sulla psicanalisi*, a cura di A. Stara, SE, Milano 1991.
- U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, saggio introduttivo di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2001.
- E. Testa, *L'esigenza del libro*, in M.A. Bazzocchi, F. Curi (eds.), *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*, Pendragon, Bologna 2003, pp. 97-119.

JORDI DOCE

CONTRA LA MUERTE. LA ESCRITURA BREVE EN ELIAS CANETTI

Los apuntes de Elias Canetti se dieron a conocer en España en 1982 –un año después de que le fuera concedido el Premio Nobel– con la publicación de *La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972*, en traducción de Eustaquio Barjau, dentro de la prestigiosa y casi legendaria colección de ensayo de la editorial Taurus. En esa colección, cuyo título inaugural fue *Imágenes y símbolos* de Mircea Eliade, se dieron a conocer libros centrales de Adorno, Ricoeur, Arendt o Walter Benjamin, por nombrar algunos de los nombres que configuraron la dieta intelectual del español culto en los llamados años de la transición. En ese contexto, el «carnet de notas» de Canetti –como, desde un lugar muy distinto, la escritura fragmentaria de Emil Cioran– representaba una cierta anomalía. No estábamos ante un ensayo ni un estudio sistemático, ni siquiera ante una colección más o menos coherente de piezas sueltas, sino ante un enjambre de apuntes, ocurrencias, desahogos, notas de lectura y aforismos ordenados cronológicamente que, para colmo, se presentaba ante el lector como un derivado o subproducto de una obra mayor (*Masa y poder*) cuya primera edición española, de 1977,¹ había pasado relativamente desapercibida. El libro, pues, tenía un aire a todas luces testamentario, como de balance final, que no hacía sospechar que estábamos ante el primer capítulo de un proyecto más vasto y ambicioso: en el volumen de las *Obras completas* dedicado a sus *Apuntes, La provincia del hombre* (que recopila, no lo olvidemos, treinta años de escritura intermitente) ocupa

¹ Canetti 1977.

sólo un tercio del total.² Un aire testamentario, decimos, o incluso magisterial, pues nuestro autor no dudaba en muchas ocasiones en pronunciarse ex cátedra, con la autoridad que le confería toda una vida de intensa y rigurosa actividad intelectual.

Quizá lo más anómalo, en principio, de esa autoridad, es que provenía de alguien que se negaba a definirse como filósofo –antes bien, que decía «desconfiar» de los filósofos, digamos, profesionales– o como pensador sistemático en cualquiera de las ramas del saber humanístico. El autor de *Masa y poder* no se presentaba como antropólogo ni como etnólogo, pese a sus grandes lecturas e intereses en ese campo, decía abominar de Freud y en general de la tradición psicoanalítica –aunque, paradójicamente, localizara una de las fuentes de su impulso creativo en su capacidad, tan propia del analista, para *escuchar*–, y tampoco era un crítico literario al uso, aunque su lectura de la correspondencia entre Kafka y Felice Bauer, por ejemplo, sea uno de los ejercicios de *close reading* más sutiles y perspicaces de su tiempo. No, Canetti se presentaba como un escritor, un creador de mundos, que había dedicado treinta años de su vida a un proyecto monumental y desmesurado: el análisis de la masa como fenómeno ligado a las estructuras de poder y los órdenes sociales. El resultado era un libro atípico por su naturaleza, por su horizonte y también por su estructura final, que procedía más por el principio de analogía que por el de síntesis, que gustaba más de la anécdota significativa que de la lógica de la argumentación. Como ha expresado Fernando Savater (muy presente, por cierto, como autor y como traductor de Cioran en esa vieja colección de ensayo de Taurus), «si yo estuviese en un tribunal académico y tuviera que juzgar desde tan mutilador punto de vista *Masa y poder* en cuanto tesis doctoral de filosofía política [...], me vería en la obligación de reprocharle al alumno Canetti casi todo: la desmesura del asunto, lo caprichoso de su método, su precisión anecdótica y su vaguedad científica».³

² Canetti 2006.

³ Savater 2008, 64.

Canetti, así pues, se nos presenta como un ensayista *puro*, empeñado en no dar ninguna cuestión por sabida, jugando incluso a ser un poco el buen salvaje que prefiere hacerse preguntas ingenuas antes que dar por cierto un argumento de autoridad. Por no hablar de la repugnancia que le inspira el cientificismo y cualquier forma de pensamiento dogmático. Su único capital como creador y como ensayista es la curiosidad, la tensión intelectual, su afinidad electiva y una inmensa capacidad para leer, memorizar, relacionar y activar con la imaginación la secreta red de correspondencias que rige el mundo. Por ahí se entiende la importancia que el *mito* tiene en su trabajo intelectual: el mito como pensamiento originario, como enigma, también como realidad que atrae y repele a la vez las interpretaciones, que genera una plétora de discursos incapaces de agotarlo o de iluminarlo por completo. Pero no adelantemos acontecimientos.

La provincia del hombre se plantea desde un inicio como «válvula de escape» de la tensión que implica la escritura de *Masa y poder*. Como dice el propio autor en la nota preliminar a esta primera colección de apuntes, «su libertad y espontaneidad, el convencimiento de que existían únicamente por sí mismos, de que no servían a ningún fin, la irresponsabilidad con la que jamás volví a leerlos ni cambié nada en ellos, me salvaron de un anquilosamiento que hubiera podido ser fatal». Terminado el estudio, que se publicó en 1960, Canetti descubrió que los apuntes habían cobrado vida propia y se habían convertido «en un ejercicio cotidiano e imprescindible».⁴ Lo que había funcionado al comienzo como espita de salida de energías que no hallaban acomodo en *Masa y poder*, es ahora lo que ayuda a soportar el vacío dejado por el libro. Y lo que introduce y madura, a mi juicio, el impulso autobiográfico que se plasma en la escritura de los tres volúmenes de memorias que ocuparon a su autor durante la década de 1970.

⁴ Canetti 2006, 1132-1133.

Precisamente por estar dedicado durante treinta años a la escritura de *Masa y poder*, ensayo abrumador y desmedido que tiraniza su existencia, pero cuya poética se siente obligado a defender por anticipado, pues es consciente de su carácter insólito y hasta retador –como lo es también de su propia falta de credenciales académicas como autor de un libro donde se cruzan la antropología y la etnología, la politología, la reflexión literaria y filosófica, el guiño erudito, la pulsión narrativa, etcétera–, su autor concibe *La provincia del hombre*, quizá de forma inconsciente, como una profunda y dilatada impugnación del pensamiento sistemático. Ya se ha dicho que los llamados profesionales de la filosofía, empezando por Aristóteles (Platón tampoco sale muy bien parado), le dejan frío. Y poco o nada es lo que toma del legado kantiano, no digamos ya de Hegel⁵. Por no hablar del rechazo que le inspira la figura, muy de moda por los años en que empieza a redactar estos apuntes, del intelectual comprometido. Es un rechazo que cobra cuerpo, por ejemplo, en la descripción burlona que hace de Sartre en un apunte de 1980: «Encuentro opresiva su verborrea conceptual. // Si se puede llamar tonto a quien cae una y otra vez, y por completo, bajo el hechizo de los conceptos, yo diría también que es tonto».⁶ Esto no quita para que frecuente los textos laterales de todos ellos, allí donde el pensamiento parece expresarse de manera compulsiva o sin deliberación.

Donde Canetti está de verdad a gusto es en entornos fallidos o incompletos, en el espacio abierto por proyectos de pensamiento hiperbólicos como el suyo propio; en este sentido, él –que tan poco contemporáneo parece a veces de sus contemporáneos– es un hijo más de Nietzsche, cuyo aire respira muy pronto mediante el prisma interpuesto, entre otros, por Karl Kraus, Musil o los expresionistas, de los que es heredero y con-

⁵ En realidad, los únicos pensadores a los que parece haber leído con gusto y con admiración es a los presocráticos, donde la fuerza de los relatos míticos es aún ostensible.

⁶ Canetti 2006, 920.

tinuador. Lo asistemático se presenta también en los relatos de los pueblos primitivos –verdadero semillero de incitaciones y sugerencias que encapsulan en su sencillez toda la potencia del pensamiento mítico– o en libros raros como las *Vidas breves* de John Aubrey, el diario de Friedrich Hebbel y *Specimens of Bush Folklore* de los lingüistas Bleek y Lloyd, del que llega a decir que «muchas veces he creído que es el libro más importante que conozco». ⁷ Hay en él, lector omnívoro e infatigable, un recelo visceral de la pedantería libresca, de cualquier forma de afectación destinada, en última instancia, a reducir o disfrazar la importancia formativa de la experiencia vital. Y aquí su enemigo explícito es Borges, a quien llega a llamar «sus antípodas»: «No me gusta nada Borges. No choca con piedra. La reblandece». ⁸ De nuevo comparece aquí esa faceta suya de buen salvaje que desconfía del intelecto puro y cree ver en sus edificios conceptuales una trampa, un espejismo. Pero un espejismo que conduce ¿adónde? Creo que nuestro autor vislumbraba con mucha claridad –y que temía, con una mezcla de espanto y de desdén– el fondo nihilista y disolvente que anida tras la máscara de las deslumbrantes ficciones borgesianas.

Pero volvamos atrás un momento. En sus apuntes, Canetti convierte de manera explícita el odio a la formalización y los sistemas cerrados en odio a la *muerte*. En rigor, no establece diferencias: el sistema y la muerte son para él manifestaciones de un mismo fenómeno («Nada hay más horrible que la unicidad. ¡Oh, cómo se engañan todos esos supervivientes!», escribe en un compendio posterior, *El corazón secreto del reloj*). ⁹ Tan pronto trazamos límites o cerramos fronteras, reconocemos de manera tácita la existencia de la muerte y su derecho a actuar sobre nosotros, esto es, a cerrar la frontera de nuestras vidas. El afán de sistematización no es sino deseo de servir a la muerte, despojándola de sus atributos más horrendos, convirtiéndola en

⁷ Ivi, 721-722.

⁸ Ivi, 954.

⁹ Ivi, 454.

un accidente más de la existencia, algo *natural* y esperado. Se entiende así que Canetti dedicara más de treinta años a su estudio de la masa: la magnitud del proyecto impedía un final inmediato y actuaba, en cierto modo, como un seguro de vida. La resistencia de su autor a formalizar datos y extraer conclusiones precipitadas actúa como razón y fuerza motriz de la existencia: cerrar el libro es rendirse ante la muerte. De ahí también que, hacia el final de su vida, se dedicara sólo a sus apuntes, en una quijotesca lucha con la Parca que deriva, al cabo, en testimonio y diagnóstico de su propio tiempo: «¿Cómo podría no haber asesinados mientras el hombre *se avenga* a morir, mientras no se avergüence de hacerlo, mientras *incorpore* la muerte a sus instituciones como su fundamento más seguro, mejor y más significativo?». ¹⁰

Para Canetti, la existencia ideal se basa en la *agregación*. El mapa de su escritura en estos apuntes se asemeja a un racimo o una constelación: todo le rodea, todo le atrae en la distancia, todo excita su curiosidad, todo lo aparta de sí... pero para verlo mejor. Busca la amplitud, la diversidad, pero una diversidad en la que cada elemento se presente entero, irreducible, sin maquiillajes ni artificios. Canetti quiere frases sencillas pero a la vez duras como pedernales, enigmáticas. Mientras se mantengan a distancia unas de otras, hay esperanza; mientras graviten a nuestro alrededor, la muerte no podrá romper el cerco o hacerse presente. Cada frase, en fin, es un ladrillo en el muro alzado contra la muerte: no sólo ofrecen una resistencia casi obsesiva a ser interpretadas o incluidas en un esquema formal que lime sus aristas, sino que el autor vive su distancia de ellas como un retraso forzado del final y, por tanto, como vigilia o motivo de tensión: «Todo lo inacabado era mejor. Te mantenía en vilo y descontento». ¹¹

El tono mismo de esta frase nos revela un segundo rasgo de singularidad de estos apuntes, y es que nuestro autor, en ellos,

¹⁰ Ivi, 635.

¹¹ Ivi, 488.

parece apartarse de manera visible y meditada de las vetas centrales o clásicas del aforismo, signadas principalmente bien por el tono sentencioso y cercano a la máxima, bien por el ingenio mordaz, el *jeu d'esprit* y la observación costumbrista. Esto es aplicable no sólo a la tradición francesa, a la que no suele prestar mayor atención, con la salvedad de Joubert, sino a escritores centrales en su formación y sensibilidad como Lichtenberg y Stendhal. De Lichtenberg, en concreto, parece haber apreciado Canetti la sequedad irónica, la dureza de las frases (en las que *sí* se «choca con piedra»), su capacidad para verse y juzgarse con la misma impiedad con que mira el mundo. Pero en Lichtenberg las frases, aun siendo fragmentos de una totalidad conjetural –es decir, de un conjunto que nunca habría podido crear por su cuenta–, son autónomas y están completas, contienen en sí las claves que permiten comprenderlas y ponerlas en relación con el mundo al que comentan o apostillan. Lichtenberg no amaga: no amenaza con dar el golpe para luego retirar la mano o irse por donde vino. Si a veces tenemos dificultad para entender algunas de sus frases, es porque el tiempo ha oscurecido ciertas referencias o borrado los vínculos que unían palabras y mundo.

En los cuadernos de Canetti, por el contrario, abunda no sólo la frase incompleta y enigmática, la frase que aventura –sin terminar de declararlo– un sentido elusivo, sino también la gestualidad pura y dura, dicho de otro modo: la declaración de intenciones, el brindis al sol, la simple enunciación de un deseo. Bien es verdad, como se dijo antes, que estos *carnets* incluyen apuntes de carácter muy diverso: algunos, muy extensos, son notas de lectura más o menos detallada, en especial de obras clásicas (Shakespeare, tragedias griegas); otros parecen mini-cuentos o fábulas truncadas, enigmas que se presentan tal cual, sin detalles ni adornos; y hay también pequeñas observaciones de este o aquel personaje, convertido en caso o en categoría. Con todo, la clave musical de estas páginas (lo que les da su carácter distintivo, digamos) es el autor hablando consigo mismo, aplaudiéndose o increpándose, ordenándose decir y hacer tal cosa, dirigen-

do el movimiento de su conciencia y su deseo. Esta clave va modulándose y haciéndose más audible conforme pasan los años, y va acompañada de un gusto creciente por la brevedad y la expresión trunca. Este impulso autoexhortativo, que hace depender la recta o cabal comprensión de los aforismos de un conocimiento previo de sus predecesores, se alía con una gestualidad que a menudo se complace en la mera exposición, frases breves o sintagmas nominales que refieren una realidad desnuda de contexto o desarrollo: «Inventar cosas de poca monta»; «Beneficios de la conciencia»; «Ilusiones como olores»; «Seres vivos hechos de juramentos», etc. Resulta iluminador, me parece, percibir esta abundancia de sintagmas nominales a la luz de las palabras con que Blanchot delimitó el proyecto poético de René Char: «“Fragmento” es un sustantivo, pero tiene la fuerza de un verbo, sin embargo ausente: fractura, fracciones sin restos, la interrupción como habla, cuando la detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, al contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece».¹²

Canetti convierte la nota en un género claramente volitivo: su ser, en mayor medida que otras modalidades de escritura, es un *querer ser*, un acto de fe; y es también un movimiento simultáneo de repliegue y de búsqueda del lector, a quien se ignora y a quien se requiere para que complete la propuesta de sentido que ofrece el texto. Este movimiento alcanza su paroxismo en un libro póstumo titulado, no por azar, *Libro de los muertos*. La historia editorial de este libro, cuya pretensión era la de reunir todas las notas, fragmentos y aforismos que Canetti escribió sobre y *contra* la muerte, es algo peculiar; el libro no existe en alemán, puesto que poco antes de editarse se encontró una gran cantidad de material inédito que hizo aconsejable retrasar su publicación, con el fin de incorporar dicho material una vez clasificado y discriminado. La editorial española, con todo, juzgó preferible proseguir con el proyecto original y publicó en 2010

¹² Blanchot 1996, 421.

este *Libro de los muertos*, que era, en sustancia, una antología temática –con la muerte como eje y obsesión central– de la totalidad de los apuntes.¹³

Ya hemos visto que este *odio* a la muerte tiene que ver con el rechazo de su autor de toda clase de sistemas y formas cerradas. En varias ocasiones expresa Canetti su proyecto de dedicar un libro a la muerte, no queda claro si para estudiarla de manera objetiva o exponer sin ambages su rechazo visceral y subjetivo de ella. Lo que se nos ofrece en este volumen es lo más parecido que cabe armar a ese viejo proyecto a partir de los apuntes ya conocidos y publicados. Pero el resultado –y esto, repito, no me parece en modo alguno casual– no es sino, en gran medida, una acumulación reiterativa y poco variada de frases en las que se limita a exponer o *constatar* su odio a la muerte, como si bastara con la simple declaración de intenciones para hacer desvanecer a su contendiente o enemigo. Bien sabemos que no es así. Cierto es –siendo justos– que hay un intento ocasional por su parte de revisar la noción de la muerte en la Biblia y la mitología greco-latina, en ciertas tragedias clásicas, en la evolución y configuración del pensamiento cristiano y nuestro modo de contar(nos) la Historia. Pero no menos cierto es que nada dice sobre asuntos como el concepto de muerte digna, el dolor y la enfermedad terminal, la indignidad de la agonía y el padecimiento de la carne, materias y matices en absoluto periféricos para un repensar contemporáneo de la noción de la muerte. Las notas y fragmentos que componen este presunto *Libro de los muertos* son en sustancia momentos de un diálogo continuo consigo mismo en el que su autor se exhorta a seguir y se reafirma en la necesidad de un libro semejante. A veces también duda, pero para rehacerse de inmediato: «¿Aún más parloteo? ¿Para qué? ¿Consuelo?». Y luego: «Rechazar a la muerte (rechazar la declaración)»; «Más simulaciones. ¿Salvaciones? Ninguna». Y finalmente: «Podría ser que nada cuente, excepto tu convicción. // Podría ser

¹³ Canetti 2010.

que estés destinado a ser verdugo de la muerte y nada más. // Por eso callas durante tanto tiempo: porque no hay nada más que estés destinado a decir».¹⁴

La dimensión de brindis al sol se vuelve omnipresente y despierta el fantasma de la megalomanía; se llega incluso al extremo de condenar por «abominables» todos aquellos intentos del pensamiento por reconciliarnos con la idea de nuestra muerte inevitable, y que configuran una de las vetas más poderosas de nuestra propia tradición intelectual. ¿Es que Canetti pretende decirnos que basta con negar a la muerte, *que basta con que él niegue a la muerte*, para mermar su poder y exorcizar su influjo? Algo de eso hay, en efecto: tomada en sentido lato, dicha pretensión puede parecer ridícula; pero en sentido figurado, leída a la luz del pensamiento mítico tan querido por él, se vuelve más fértil: lo que el autor de *Masa y poder* propone al lector es un elenco de enigmas que inducen a la reflexión –y la identificación– imaginativa pero que a la vez se sustraen a la tarea disgregadora de la razón crítica. Es decir, que se sustraen expresamente a la labor del tiempo: para Canetti, lo deseable es que cada una de sus frases tenga la opacidad y la capacidad de sugerencia de un petroglifo.

La lectura de este *Libro de los muertos*, en fin, arroja una curiosa luz retrospectiva sobre la totalidad de los apuntes; nos permite entenderlos mejor y discriminar su calidad genuina, esto es, los rasgos distintivos de su naturaleza. Pero sobre todo aclara el peculiar modo de modernidad de esta escritura: un querer ser, una proyección de futuro que es a la vez huella fósil, un eco del origen que sólo amplificándose voluntariosamente –un poco a la manera del célebre barón de Münchhausen, capaz de levantarse a pulso tirando de su propio pelo– se ve capaz de proyectarse sobre el presente. La modernidad de Canetti, como la de muchos de sus contemporáneos, pasa por la reactivación de ciertas energías latentes del arte primitivo: el maniqueísmo alegórico,

¹⁴ Ivi, 147, 73, 80.

la hipérbole, la anáfora, el hieratismo, la obsesión por el mito y los relatos genesíacos, la indiferencia por las sutilezas o los dobles fondos psicológicos... Que ese primitivismo es una idealización parece innegable, pero es precisamente el carácter ficticio, nostálgico de este modelo el que explica su intensidad, su urgencia, también a ojos (y oídos) del lector.

Bibliografía

- M. Blanchot, *El diálogo inconcluso*, Monte Ávila Ediciones, Caracas 1996.
- , *Apuntes (1942-1993)*, trad. Juan José del Solar, Cristina García Ohlrich, Genoveva Dieterich y Beatriz Galán, intr. de Ignacio Echevarría, en *Obras completas IV*, ed. Juan José del Solar, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 2006.
- , *Libro de los muertos. Apuntes 1942-1988*, ed. Tina Nachtmann y Kristian Wachinger, trad. Juan José del Solar, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 2010.
- , *Masa y poder*, trad. M. de Machain y Vogel Nelida y Horts, Métodos vivientes, Barcelona 1977.
- F. Savater, *El arte de ensayar*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona 2008.

STEFANO PRADEL

LÉXICO DE LA RUINA: *AL DIOS DEL LUGAR* DE J.Á. VALENTE

Introducción

José Ángel Valente nace en Ourense en 1929 y fallece en Ginebra en 2000. Poeta, crítico y traductor, Valente representa una de las voces más importantes dentro de la lírica española de la segunda mitad del siglo XX. Entre el público no especialista se suele recordar por ser el autor de *El inocente* (1970), *Mandorla* (1982) y *Fragmentos de un libro futuro* (2000), sus libros más celebrados.

La trayectoria de Valente empieza con *A modo de esperanza* (1954) y termina con *Fragmentos de un libro futuro*, obra que se publica unos meses después de la muerte del poeta. La crítica suele trazar una línea de demarcación entre las obras *Treinta y siete fragmentos* (1971) e *Interior con figuras* (1976), época en la cual la escritura de Valente sufre una acelerada evolución, tanto a nivel formal como conceptual, dentro de la que se conoce como «estética de la retracción».¹

¹ La «estética de la retracción» nace a raíz de la frecuentación de las literaturas místicas y de las artes figurativas. El término retracción viene, precisamente, de la teoría cosmogónica del *tsimtsum* del cabalista Isaac de Luria. Paralelamente a la escritura lírica, Valente cultivó de forma asidua la escritura ensayística, donde se encuentran amplias reflexiones e investigaciones sobre los dos temas que se acaban de mencionar. Fruto inmediato de esa época de estudio sería el libro de ensayos *La piedra y el centro* (1977-1983) pero también escritos que se recogerán mucho más tarde en *Elogio del calígrafo*, por ejemplo (1972-1999). Ambos se encuentran en Valente 2008. Sobre el tema véase Taravacci 2009, 75-91 y Taravacci 2012, 377-392.

Valente deja atrás los temas sociales y autobiográficos (los que el mismo define como ‘memoria colectiva’ y ‘memoria individual’), las técnicas narrativas o expositivas de sus poemas extensos y la modificación *a posteriori* de las estructuras de los poemarios que tenían como objetivo crear un discurso lírico visible; así como el uso de recursos fónicos y retóricos que denunciaran un control artificioso sobre el lenguaje. Esta nueva etapa se presenta como la época de la ‘memoria material’, es decir, de la escucha de la palabra poética y de la supresión de la identidad autorial. El poema se ve como territorio de una manifestación espontánea, donde el autor resulta prescindible y el lenguaje se da como entidad autónoma. El poeta renuncia a la intencionalidad y al planteamiento previo, de modo que el lenguaje se convierte en instrumento para conocer la realidad de forma poética, es decir, epifánica.²

Resultado de esta postura es un progresivo ‘retramiento’ de la palabra poética, que linda ahora con su inminente aniquilación en el silencio. Los poemas se convierten en destellos de oscuridad regidos por una brevedad esencial, la cual confía al nombre y al verbo la carga semántica de una experiencia que desborda la finitud del lenguaje y que, incluso, se sitúa antes del signo.³

Al dios del lugar (1989), se coloca entre lo que podríamos llamar ‘ciclo del cuerpo’, de *Mandorla* (1982) y *El fulgor* (1984), y, *grosso modo*, ‘de la elegía’, de *No amanece el cantor* (1992) y *Fragmentos de un libro futuro* (2000). De manera

² Sobre el «saber del corazón», sintagma procedente de la filósofa María Zambrano, véase Valente 2008, 603-607.

³ Valente habla a menudo de «antepalabra» como de anterioridad al signo. Se trataría del punto en donde signo y experiencia coinciden y donde la palabra, situada en su origen, mantiene la totalidad de los significados posibles. Como veremos, esta noción resulta fundamental para poder entender el carácter fragmentario de la poesía valentiana de madurez, aunque un primer intento lírico de abordar el concepto se encuentra en el poema ‘XII’ de *Treinta y siete fragmentos*: «De la palabra hacia atrás / me llamaste / ¿con qué?», Valente 2006, 325.

análoga a *Treinta y siete fragmentos*, *Al dios del lugar* crea un espacio intersticial entre dos épocas de investigación, por así decir, mayores, en el cual la escritura de Valente señala de forma clara la tendencia hacia la expresión radicalmente breve, escura y precisa, que podría, en una lectura superficial, definirse cerebral y fría. El léxico valentino alcanza aquí su mayor grado de lúcida obsesión y frialdad, aunque logre versos muy intensos desde el punto de vista emotivo, haciendo concreta esa cita de Machado que Valente amaba repetir en sus entrevistas: «El diamante es frío, pero es obra del fuego».⁴

Al dios del lugar asume una identidad discursiva coherente e inconfundible al quedar suspendida entre dos escrituras no distantes, pero sin embargo distintas: ejercicio de brevedad que explora el límite entre decir y callar, entre inmanencia y olvido de un saber poético que se manifiesta de forma lapidaria y epifánica. Al igual que *Treinta y siete fragmentos*, *Al dios del lugar* se presenta como el espacio de la experimentación radical sobre los límites y las posibilidades expresivas de la palabra, como si la escritura valentina entregara a la brevedad su propia renovación antes de adentrarse en nuevos territorios de investigación.

Sin embargo, el interés de Valente hacia las formas breves se puede apreciar a lo largo de toda su trayectoria: poemas breves, *haikus*, *tankas*, aforismos, citas, sentencias y fragmentos, a los cuales hay que añadir toda la vertiente metapoética, tanto dentro como fuera de la escritura lírica. A este propósito quiero recordar tan sólo un fragmento de *Notas de un simulador*, que esclarece, en este sentido, la importancia de la brevedad para Valente:

El poema breve, escribió Poe, es el determinante de la modernidad. Los géneros breves han sido siempre géneros matrices, portadores de la semilla de un cambio de sensibilidad y de las posibilidades de imaginar. Tal es la importancia decisiva, para la escritura nuestra, de la greguería de Gómez de la Serna o de la narración breve en Borges. Pero más atrás y en otra esfera, pensemos en los madrigalistas, en

⁴ Valente 2008, 471.

Gesualdo o Monteverdi, tan cerca de la modernidad, señalaba Stravinsky. Y volviendo otra vez hacia adelante, pero en la misma esfera, nadie ignora la importancia del haiku en la estética de Webern o del lied en el universo musical de Schönberg y Mahler.⁵

Exilio y ruina

El título de la obra, *Al dios del lugar*, parece aludir simplemente al *topos* del *genius loci*. Sin embargo, de forma más sutil, el título condensa en sí dos motivos que recorren a menudo en la escritura de Valente. Por una parte, la idea de lugar, por otra, una concepción muy amplia de sacralidad. En la unión sintagmática de estos dos términos se traza la perspectiva por la cual, a través de la condensación formal, llegamos a entender la poesía de *Al dios del lugar* como esencialmente fragmentaria.

El ‘lugar’, noción que cubre cierta presencia en la producción temprana del poeta, ha de entenderse como sentimiento de pertenencia intelectual y cultural, que trasciende, negándolas, las fronteras nacionales y la manipulación ideológica del lenguaje obrada por las instituciones. El lugar se asocia a la poesía, territorio de la libertad, entendida como espacio físico (la página, la palabra escrita y pronunciada), y como espacio de introspección, donde se investiga al individuo y su relación con el mundo. Emblema de esta noción es el poema ‘Sobre el lugar del canto’, de *Poemas a Lázaro*.⁶

⁵ Valente 2008, 463. Toda la sección segunda de *Notas de un simulador* parece escrita bajo el afán de encontrar una fórmula matemática que defina la proporción invertida entre brevedad y “duración”, como también aparece entre las páginas de diario de Valente, cfr. Valente 2011, 227-228 (21/09/1983, 07/07/1983 y 25/11/1983). En la entrada del 11 de agosto de 1981, Valente recoge unos apuntes que parecen indicar la preparación de un ensayo sobre la que define «teoría de los géneros breves». Sin embargo, no queda constancia de que tal ensayo haya llegado a escribirse y tan sólo podemos contar con el fragmento citado, cfr. Ivi, 215-216.

⁶ Cfr. Valente 2006, 149-150. Véase también el ensayo *El lugar del canto*, Valente 2008, 50-53.

Lo sagrado, por el contrario, nunca asume un perfil reconocible, y se mantiene, de acuerdo con su propia noción, enigmático. A pesar de la reconocida influencia que las literaturas místicas (cristiana, judía e islámica, sobre todo) han tenido en la escritura valentiana de madurez, el poeta mantiene una idea de sagrado heterodoxa y universal, estrictamente enlazada con el problema de la expresión lingüística. Lo sagrado es, ante todo, el aspecto incógnito de lo real, su parte incognoscible y propiamente inefable, hacia el cual el lenguaje poético está tendido en busca de un principio de autonomía y alteridad con respecto a quien lo enuncia. Valente encuentra lo sagrado en la palabra poética, que Heidegger señalaba como «demora del ser», y donde el poeta puede finalmente pronunciarse como «je est autre».⁷

Al dios del lugar desvela ya a partir del título el objeto de su propio discurso: la entrada en el espacio de la palabra en busca de la presencia de lo sagrado, con todo lo que esta operación implica desde el punto de vista de la expresión. Situándose en el punto de separación entre experiencia y lenguaje, el poeta experimenta la paradoja típica del místico frente a lo inefable, lo cual transforma radicalmente la comunicación de dicha experiencia, ahora consciente de su propia radical imposibilidad.⁸

El mismo sintagma del título se encuentra también en un fragmento de *Notas de un simulador*, que puede aclarar cuanto se ha dicho hasta el momento: «Dondequiera que llegues verás que algo ha sido derribado, algo que yerra sin reposo en el exilio invisible. Es el dios de la diferencia, el dios del lugar».⁹ El espacio del poema y de la palabra poética es, en esencia, un espacio

⁷ Punto de partida para entender la influencia de las místicas en la escritura de Valente es el ensayo del propio Valente *Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión*, en Valente 2008, 371-385.

⁸ Valente enfoca magistralmente, a partir de la obra de Dante y de San Juan de la Cruz, el problema de la inefabilidad en su ensayo *La hermenéutica y la cortedad del decir*, en Valente 2008, 81-90. Toca también el tema el ensayo de Jaques Ancet, *El ver y el no ver: apuntes para una poética*, cfr. Ancet 1995, 143-155.

⁹ Valente 2008, 457.

ignoto, de ahí que el poeta nunca pueda determinar un contenido *a priori*. De ahí la idea de una poesía errabunda, siempre incierta, pero al mismo tiempo libre de constricciones programáticas. Lo que queda, tras la entrada en el territorio de la creación poética, se percibe como residuo, supervivencia y ruina. Huellas estas de lo que habita el espacio ontológico de la palabra, de ahí que el poema se perciba como esencialmente fragmentario, no tanto por ser resultado de un fracaso del lenguaje, sino más bien como aproximación perpetua de la forma a lo amorfo, a lo que no pertenece propiamente al lenguaje, sino que se sitúa fuera de ello. En el breve fragmento citado, resuena, en los sustantivos ‘exilio’ y ‘diferencia’, mucho del pensamiento filosófico y poético del siglo XX que acompaña la reflexión intelectual de Valente. No sólo Heidegger, sino también Blanchot, Zambrano, Derrida, y naturalmente Celan y Jabés, todos ellos escritores y pensadores que asumen también, de una forma u otra, la idea del conocimiento por vía poética, o que de alguna manera han trabajado para sanear la antigua escisión platónica entre poesía y filosofía.¹⁰

El problema que pone aquí Valente es, sustancialmente, el de la diferencia ontológica, es decir, la separación entre ser y expresión del ser. El dios del lugar es el emblema de la ruptura esencial entre el hombre y el mundo, entre las palabras y las cosas. En esta línea de ruptura, en este espacio intersticial, la palabra asume lo fragmentario y la brevedad como formas de expresión privilegiadas.

De hecho, la distinción que aquí, y en muchos otros casos, podemos hacer entre brevedad y fragmentariedad¹¹ reside preci-

¹⁰ Notoria es la presencia de María Zambrano en la escritura de Valente. Con respecto a la vertiente fragmentaria de la escritura de la filósofa (que toca muchos de los aspectos que aquí también se tratan, entre otros la relación entre sagrado y fragmento) remito a López Castro 2013 (de forma especial el capítulo XI: *Hacia una poética del fragmento en María Zambrano*, Ivi 173-185).

¹¹ Sobre cuestiones teóricas se invita el lector a consultar Montandon 2001 y Elias 2004.

samente en la nostalgia que el fragmento tiene hacia la supuesta totalidad a la que pertenece y que se expresa siempre *in absentia*. Para Valente se trata del origen mismo del lenguaje o, más bien, del estado inmediatamente anterior a él, es decir, el espacio presémico, donde la palabra todavía no tiene sentido, sino todos los sentidos. De ahí que la escritura de *Al dios del lugar* se abandone completamente a la imagen de un mundo en ruinas, donde la ruptura primordial entre ser y signo se manifiesta ya a partir del léxico empleado, y el lenguaje exiliado del origen busca perpetuamente formas y espacios para manifestarse.

Aunque el término ‘ruina’ remita a las estéticas Románticas, hay que tener claro que aquí la relación causa-efecto está invertida. La escritura breve y lacónica de *Al dios del lugar* no es fruto de un artificio estilístico y de un *a priori* estético, sino que es el resultado más inmediato de un mundo percibido como ontológica y epistemológicamente fracturado. A diferencia del ‘ciclo del cuerpo’ representado por *Mandorla* y *El fulgor*, que asume el intento de reconciliar la escisión entre cuerpo y espíritu, *Al dios del lugar* se presenta como obra de la ruptura, señalando el límite entre lo expresable y lo inexpressable, y, por ende, de lo cognoscible y de lo incognoscible. Cada uno de los textos recogidos, a excepción del último poema de doscientos ocho versos ‘Hibakusha’, participa de forma plena con la idea de una manifestación epifánica del saber poético adquirido en el límite que separa lenguaje y silencio.

Entrada y residuo

El texto que abre el poemario introduce de inmediato el lector a las cuestiones sobre las que acabamos de reflexionar. Se trata de un poema sin título y de sólo trece versos, posiblemente la extensión media de los poemas contenidos en esta obra:

El vino tenía el vago color de la ceniza.

Se bebía con un poso de sombra

oscura, sombra, cuerpo
mojado en las arenas.

Llegaste aquí,
viniste hasta esta noche.

El insidioso fondo de la copa
esconde a un dios incógnito.

Me diste
a beber sangre
en esta noche.

Fondo
del dios bebido hasta las heces.¹²

La escena figurada remite a la idea, tan presente en la escritura valentiana (baste con pensar al célebre primer poema de Valente, *Serán ceniza...* de *A modo de esperanza*), del ritual iniciático, gracias al cual poeta puede acceder a la parte incógnita, propiamente poética, de la realidad. De ahí que el rito iniciático en Valente tenga siempre un fuerte componente metaliterario, sobre todo cuando este va asociado a la muerte o al erotismo, formas extremas de disolución del *yo*. Concretamente, la copa de vino, que es también sangre, remite al rito católico de la comunión, es decir, a la unión con la divinidad. Nótese como la palabra ‘dios’ aparece siempre en letra minúscula, lo cual niega la apropiación cultural del plano espiritual y se refiere, como se ha mencionado anteriormente, a un concepto universal de sagrado.

Lo que aquí nos interesa realmente es ver como la elección léxica se concentra en repetir o proyectar el estado indeterminado de la experiencia iniciática misma. El vino tiene un color ‘vago’, y ese color no sólo es el gris, el color valentino para indicar el ‘centro’, es decir, lo que no tiene forma, sino que se asocia a la ceniza, elemento residual que, en el uso valentino, remite a la vida y a la resurrección. Del color se pasa al residuo físico, el ‘poso’, otro elemento residual, que el poeta describe como ‘sombras’, y no por caso en la parte invisible, que es tam-

¹² Valente 2006, 463.

bién ‘noche’ sanjuanista, se esconde el ‘dios’, centro de la revelación y del enigma.

La escena es explícita en señalar los límites del conocimiento que la realidad nos impone. Algo se resiste y se oculta, y el lenguaje mismo parece asumir este límite manifestando así su propia finitud. El objeto del decir se describe por tanteo y aproximación, rodeándolo con precisión. Para Valente lo espiritual aquí se convierte en lo poético, entendido como manifestación y revelación repentina de la realidad que lucha entre la ausencia de forma de la experiencia y la forma del lenguaje:

lo divino surge cuando esa oscura realidad se encarna en formas, en rostros, toma nombres y figuras. En Valente, sin embargo, parece haber cierta reticencia a esa encarnación en una forma que se pretenda definitiva. El hecho de que los dioses que aparecen en su poesía rara vez tengan nombre tal vez sugiere que son manifestaciones fugitivas de lo sagrado, epifanías que apenas duran el instante de una iluminación poética.¹³

Al dios del lugar construye, por medio de sus elecciones léxicas, un verdadero campo semántico apto para expresar el estado de indeterminación que el primer poema introduce. Lenguaje en ruinas y fracturación de la realidad, donde verbo y sustantivo adquieren una posición privilegiada con respecto a las demás formas de calificación, y donde el adjetivo está subordinado a la expresión de los atributos por vía negativa u oposición. También parataxis y brevedad de los textos contribuyen de forma decisiva a este intento de reconstruir una visión paradójica de lo imposible, que se da en forma de destellos y de trazos rápidos.

He aquí un listado de algunos de los términos que podrían entrar dentro de un ‘léxico de la ruina’, o sea, el instrumento expresivo más superficial, el *discours*, para la representación de este mundo indeterminado, discontinuo y fracturado:

vago, ceniza, poso, sombra, incógnito, desdoblado, oblicuo,¹⁴ hueco, borrar (también con el reflexivo borrarse), ausencia, no

¹³ Gómez Toré 2009, 28.

¹⁴ El segundo poema parece figurar de inmediato el espacio de ruptura e

visible, tiniebla, ciego, fragmento, residuo, raíz, máscara y espejo (ambos como instrumentos de desdoblamiento del individuo, lo cual denuncia su vacuidad), trazo, borde, vacío, nada, nadie, partir y partido, semilla, destrucción, indescifrable, no dicho, indecible, silueta, roto, romper, retirada (del mar), impalpable, olvido, origen, fracción, torso (metonimia del cuerpo, a la cual se pueden añadir otras partes anatómicas como: mano, útero, boca, sangre, pulmón, seno, latido, párpado, pie, rostro, voz etc.) fragmento, componer, irregular, confin, frontera, demolición, desmoronar, destrucción, polvo, ruina, tantear y palpar (verbos sensoriales que indican la investigación de lo ignoto), sumergido, desaparición, derribado, etc., etc.

Ejemplo anterior del uso de estos campos semánticos se encuentran en *El inocente*, de 1970. También en ese entonces Valente representa un mundo sacudido violentamente por una fuerza de ruptura, necesaria para la constitución de una nueva forma de entender la poesía. Sin embargo, con *Al dios del lugar* nos situamos después, en la plenitud de una investigación arqueológica de un mundo que ni siquiera pide ya ser reordenado y restaurado. El resultado es una experiencia fragmentaria de lo poético y de lo real, en la cual el poema-fragmento se da como único objeto lingüístico posible ya que no sólo renuncia al *a priori* estético, es decir, al orden y al sistema; sino que se convierte en territorio de la revelación epifánica del núcleo de significación que antecede a la palabra misma.

La ruina tiene la capacidad de señalar lo que ya no le pertenece, lo que se sitúa fuera de ella. Por eso el poeta que entra en el espacio sagrado del poema recoge fragmentos del origen, como nos dice el poema *Al dios del lugar*: «Los sacerdotes / compusieron la víctima / como incruento se compone el cuerpo / nocturno del poema».¹⁵

intersticialidad dentro del cual se mueve el poeta: «En el espacio / entre él y su sombra desdoblada / el ángel es, pensó, / irónico y oblicuo», Valente 2006, 463.

¹⁵ Ivi, 473.

La “antepalabra” supone una implícita ruptura, o ausencia primordial, entre significado y significante, de ahí que fonema y grafema sean tan sólo simulacros del origen del lenguaje, máscaras vacías en las cuales resuena, sin manifestarse del todo, el ser. Por eso el fragmento apunta siempre a la totalidad que lo ha generado, y así la poesía fragmentaria no se exime de recordarnos constantemente la imposibilidad de su supuesta tarea. Este sentimiento de nostalgia hacia lo perdido, por lo que concierne la parte comunicativa, es lo que rige el discurso lírico de *Al dios del lugar*: la palabra es lo que queda, la manifestación epifánica, al fin y al cabo, al borde del silencio y de su propia, inminente, disolución. Así lo entiende el poema *Fénix*, que resume, en esta obra, la idea de poético-fragmentario para Valente:

Singbarer rest
Paul Celan

Quedar
en lo que queda
después del fuego,
residuo, sola
raíz de lo cantable.

(*Fénix*)¹⁶

El ave fénix, ya para los antiguos egipcios, es emblema de la resurrección que, curiosamente, pasa también a la tradición cristiana. El mito narra de un ave que cada quinientos años, al acercarse a la hora de su propia muerte, se inmola a si misma en el fuego para luego renacer de sus propias cenizas, única y eterna. Proceso análogo es también lo que figura el fragmento: la totalidad (el ave fénix) sometida a una fuerza de ruptura (el fuego) da como resultado un residuo (la ceniza). Lo fabuloso del mito es, obviamente, la posibilidad de restaurar el origen a partir de lo residual, algo que en el proceso de fragmentación resulta imposible, ya que, si se restaurase la totalidad, ya no habría frag-

¹⁶ Ivi, 465.

mento ni lenguaje. De ahí que el fragmento lleve siempre consigo tanto la marca de la totalidad de la cual descende, como la nostalgia hacia el origen inalcanzable.

Este breve poema, de tan sólo cinco versos, se abre con una cita de Paul Celan sacada de *Singbarer Rest – der Umriss* (del poemario *Atemwende*, de 1967). Valente parece, en su operación de *excerpta*, aislar un sintagma clave «Singbarer rest» que podría traducirse como ‘residuo cantable’. El primer verso consiste en el solo verbo ‘quedar’ en infinitivo, verbo que en toda la escritura de madurez aparece a indicar una operación precisa de escucha y de atención hacia la manifestación espontánea de la palabra poética. En el verso sucesivo, el mismo verso conjugado, ‘queda’, aprovecha de su propia polisemia para crear un puente con el sustantivo ‘residuo’, que luego se define propiamente como ‘raíz’. Interesante es cómo este residuo del fuego no se defina como ‘ceniza’, que sería un producto terminal, sino como raíz, es decir, como punto germinal. La idea que traspasa es que la experiencia, tras consumirse, puede ser recogida por el lenguaje de forma fragmentaria, pero también nos da la idea de que experiencia y poema vivan en dos planos distintos, autónomos, y que converjan tan sólo en ese punto en donde acaba la primera y empieza el segundo.

Este poema no sólo es la celebración de una poesía inmanente, que desvela el enigma implícito en nuestra percepción de la realidad, sino que traza de forma clara el carácter fragmentario de esta percepción. Poesía como ruina, linde y frontera del lenguaje que es señal de lo que sobrepasa lo inteligible y lo expresable.

Conclusión

En resumen, podríamos decir que, como el póstumo *Fragmentos de un libro futuro* es la suma de la disolución del sujeto lírico valentino, así *Al dios de lugar* es el poemario en donde se manifiesta de forma más explícita tanto la idea de poesía como

alteridad (con respecto al individuo y a la experiencia de lo real), como su calidad intrínsecamente fragmentaria. La brevedad de los textos recogidos en esta obra no es sino el resultado formal más inmediato de una concepción estético-poética profunda, que toca la relación misma que hay entre lenguaje y ser. Como muchos años antes con *Treinta y siete fragmentos*, *Al dios de lugar* se presenta como el espacio ideal para que la escritura valentiana se radicalice en sí misma, en un proceso de “retraimiento” que se manifiesta *in primis* a partir de su concepción fragmentaria y de su brevedad esencial. Poesía como límite en donde el poeta lucha entre decir y callar, entre fragmento y totalidad: «Límite sin límite del lenguaje, ¿cómo decirlo si no es a tuestas, fragmentariamente, por alusión (y por elusión) poética?».¹⁷

Bibliografía

- J. Ancet, *El ver y el no ver: apuntes para una poética*, en T. Hernández Fernández, *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Cátedra, Madrid 1995, pp. 143-155.
- C. Elias, *The Fragment: Towards a History and Poetics of a Performative Genre*, Peter Lang, Bern 2004.
- A. López Castro, *El canto de la alondra. Estudios sobre María Zambrano*, Área de publicaciones – Universidad de León, 2013.
- A. Méndez Rubio, *Palabra y agujero: la poesía imposible de José Ángel Valente*, «La Página», 78-79 (2009), pp. 7-23.
- A. Montandon, *Le forme brevi*, Armando Editore, Roma 2001. [tit. orig. *Les formes brèves*, 1992]
- P. Taravacci, *Hacia el saber de la nada en Valente*, «La Página», 78-79 (2009), pp. 75-91.

¹⁷ Méndez Rubio 2009, 8.

- , *José Ángel Valente e il mistico incontro tra pictura e poesis*, en F. Brugnolo y R. Fassanelli, (eds.), *La lirica moderna: momenti, protagonisti, interpretazioni*, Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone-Innsbruck, 13-16 luglio 2011), Esedra Editrice, Padova 2012, pp. 377-392.
- J.L. Gómez Toré, *Formas y ausencias de lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente*, «La Página», 78-79 (2009), pp. 25-37.
- J.Á. Valente, *Diario anónimo*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2011.
- , *Obras Completas I*, al cuidado de Andrés Sánchez Robayne, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006.
- , *Obras completas II*, al cuidado de Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2008.

II. LE FORME BREVI DELLA PROSA

FLAVIA PALMA

LA MANIPOLAZIONE DELLA *BREVITAS* NOVELLISTICA
NELLE *CENE* DEL LASCA

«La novella è una narrazione breve generalmente in prosa (a differenza del *fabliau*, del *lai* e della *nova*), con personaggi umani (a differenza della favola esopica) e contenuti verosimili (a differenza della fiaba), ma generalmente non storici (a differenza dell'aneddoto), per lo più senza finalità morali o conclusione moraleggiante (a differenza dell'*exemplum*)»: ¹ così Cesare Segre definisce la novella, ponendola in relazione con altre forme narrative medievali, tutte accomunate dalla brevità, che è considerata d'altro canto un tratto peculiare del genere novellistico fin dalle sue origini. Lo stesso Boccaccio doveva esserne ben consapevole se, nella *Conclusione dell'autore* del suo *Decameron*, ipotizzava che l'aver scritto dei racconti troppo lunghi poteva essere una potenziale accusa mossa contro di lui dai suoi detrattori. ²

Una delle rare opere rinascimentali dedicate a un'analisi teorica della novella, il trattato di Francesco Bonciani intitolato *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1574), ³ pur non ripor-

¹ Segre 1989, 48.

² Boccaccio 2012, 912.

³ Al contrario di quanto si verifica per altri generi letterari, come l'epica e la tragedia, le opere teoriche cinquecentesche sulla novella sono davvero poco numerose: quello di Bonciani è l'unico trattato dedicato esclusivamente alla novella, ma possono essere annoverate altre opere contenenti delle sezioni inerenti a una trattazione teorica del genere novellistico. Si tratta, per esempio, del *Dialogo de' giuochi* (1572) di Girolamo Bargagli, che nella parte conclusiva dà delle indicazioni su come narrare novelle, e delle *Cento novelle*

tando passi del tutto espliciti sulla *brevitas*, offre comunque delle tracce che ne mettono in evidenza l'importanza in campo novellistico. Nel dare una definizione delle novelle comiche, su cui è incentrata la sua analisi, Bonciani affermava che esse sono «imitazione d'una intera azione cattiva secondo 'l ridicolo, *di ragionevol grandezza*, in prosa, che per la narrazione genera letizia». ⁴ Più avanti, rifacendosi alla *Poetica* aristotelica su cui è modellato l'intero trattatello, sottolineava la necessità di creare una narrazione organica, dotata di un inizio, un mezzo e una fine, e aggiungeva che era necessario fare attenzione alla scelta degli episodi da narrare, sostenendo in particolare che «questo allora verrà fatto ottimamente che si piglieranno degl'episodii quegli solamente che necessarii sono e senza' quali l'azione sarebbe monca e 'mperfetta» ⁵ e concludendo che «Artistotile oltre modo biasima quella sorte di componimenti che *o troppo spessi o non necessarii eposodii* contiene». ⁶ Associando tutte queste indicazioni, dalla «ragionevol grandezza» alla scelta dei soli episodi necessari a far sì che il racconto abbia uno svolgimento chiaro e completo, fino all'ammonimento a evitare «componimenti troppo spessi», si può facilmente concludere che la novella fosse intesa dal Bonciani come un genere di estensione, se non brevissima, comunque limitata. Ma, al di là di qualsiasi definizione teorica, la convinzione che la brevità sia connaturata alla novella è evidente fin dalle prime manifestazioni del genere in Italia, basti pensare all'anonimo *Novellino*, e condizionerà sempre gli autori che vi si dedicheranno. Nel Cinquecento italiano si ha, però, un caso particolarmente interessante, rappresentato da una raccolta di novelle in cui la lunghezza dei raccon-

scelte da' più nobili scrittori della lingua volgare con l'aggiunta di altre cento novelle antiche di Francesco Sansovino, in apertura della quarta edizione delle quali si ha il *Discorso sopra il "Decameron"* (1571). Per una descrizione di questi testi vd. per esempio Carapezza 2014; Alfano 1998 e 2002. Per quanto riguarda, invece, la *Lezione* di Bonciani vd. anche Snyder 1989.

⁴ Bonciani 1972, 145. I corsivi qui e in seguito sono miei.

⁵ Ivi, 153.

⁶ Ivi, 154.

ti gioca un ruolo davvero centrale. Si tratta delle *Cene* di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca: l'opera è divisa in tre parti, intitolate *Prima*, *Seconda* e *Terza Cena* e distinte per il fatto che contengono novelle rispettivamente «piccole», «mezzane» e «grandi». Sebbene vari siano stati gli studi che hanno preso in esame la raccolta del Lasca,⁷ nemmeno nelle indagini sull'architettura dell'opera e sui suoi debiti e innovazioni rispetto al modello decameroniano è stato dato il giusto rilievo a un elemento estremamente innovativo, che costituisce un *unicum* all'interno del panorama novellistico rinascimentale e post-rinascimentale italiano: mai, infatti, si era vista né si vedrà in seguito una raccolta di novelle la cui articolazione interna è puramente basata sulla lunghezza dei racconti contenuti.

Questo intervento si propone, quindi, di analizzare il modo in cui il Lasca ha manipolato la *brevitas* novellistica per costruire la sua opera, innovando una tradizione che risaliva al Boccaccio e che sfruttava in particolare il principio della comunanza tematica per raggruppare racconti di per sé irrelati e autoconclusi. Il confronto tra alcuni *loci* rilevanti delle *Cene* e la lettera che il Lasca scrisse a Masaccio di Calorigna, volta ad illustrare i suoi progetti letterari, permetterà di individuare le motivazioni soggiacenti all'organizzazione di quest'opera decisamente *sui generis*.

Per poter meglio comprendere la strategia compositiva del Lasca è bene chiarire le travagliate vicende testuali ed editoriali delle *Cene*. Il Grazzini, vissuto a Firenze tra il 1503 e il 1584, fu particolarmente attivo nella vita culturale e accademica della città, tanto da essere membro non solo dell'Accademia degli Umidi (poi Accademia Fiorentina), ma anche tra i fondatori dell'Accademia della Crusca. Nonostante le *Cene* siano una del-

⁷ Per la struttura della cornice e dell'opera in generale vd. Clements, Gibaldi 1977; Guglielminetti 1972, 1984 e 1989; Picone 2000; Cottino-Jones 1989 e 1994; Laroche 1994; Plaisance 1989. Per lo stile delle novelle vd. Barberi Squarotti 1961; Russo 1961. Per il gusto del macabro e la violenza quali elementi dominanti nelle novelle vd. Alberti 1947; Pullini 1955.

le raccolte novellistiche più interessanti del Cinquecento italiano, la fama dell'autore è dovuta principalmente alla sua produzione teatrale e lirica: le sue novelle, infatti, rimasero manoscritte fino al Settecento. D'altro canto, le *Cene*, composte a partire dagli anni Quaranta, non ci giunte complete, o per problemi legati ai testi traditi o più probabilmente perché non furono nemmeno portate a termine. La revisione definitiva da parte dell'autore è comunque da escludere se nell'autografo della *Prima Cena* sono presenti due appunti che testimoniano l'intenzione del Lasca di apporre delle modifiche a due diverse novelle.⁸ Questa condizione precaria dell'opera non impedisce comunque di coglierne nel complesso la struttura, nonché di apprezzarne le qualità e il carattere eversivo rispetto alla tradizione e al modello boccacciano. Anzi, l'esistenza di prove che testimoniano diverse fasi redazionali garantisce la possibilità di capire più a fondo la novità delle proposte del Grazzini.

Sebbene, secondo i disegni dell'autore, l'opera dovesse contenere trenta novelle, dieci per ogni *Cena*, della *Terza* ci sono pervenute solo la decima novella e la conclusione, che vale per l'intera opera. Il codice magliabechiano VI 190, che risale all'incirca alla fine secolo XVI, attesta, però, una fase redazionale precedente a quella tramandata dagli altri manoscritti superstiti e sicuramente anteriore al 1549:⁹ il codice riporta la *Lettera a Masaccio di Calorigna*, a cui il Lasca descrive i suoi progetti letterari, seguita da tre novelle, rappresentative ognuna della propria categoria di appartenenza. La prima novella, quella «piccola», diventerà la II 2 nella redazione seguente; la seconda, la «mezzana», evolverà successivamente in tre diverse novelle

⁸ In merito a ciò, Riccardo Brusagli definisce il *corpus* novellistico grazzinziano «o incompleto o mutilo, nella seconda *Cena* particolarmente tormentato, quasi a denunciare un'opera tanto lontana dal "si stampi" da rimanere esposta non solo a timorate revisioni, ma anche a più consistenti riscritture» (Brusagli 1976a, IX).

⁹ Nella *Lettera a Masaccio da Calorigna*, lo Stradino, ossia Giovanni Mazzuoli da Strada, morto nel 1549, risulta ancora vivo (cfr. Brusagli 1976a, X).

(la I 5, la II 1 e la II 3); mentre la terza, la «grande», ossia la novella di Bartolomeo degli Avveduti, è considerata la prima prova del Lasca in campo novellistico, risalente al 1539 e concepita come novella 'spicciolata'.¹⁰ Riassumendo, le edizioni moderne delle *Cene* constano di ventuno o ventidue novelle, a seconda che, accanto alle dieci delle *Prima* e alle dieci della *Seconda Cena*, venga accolta nella *Terza Cena* oltre alla decima novella, l'unica pervenuta della sua sezione, anche quella di Bartolomeo degli Avveduti. L'opera annovera, inoltre, una *Introduzione al novellare*, una conclusione per la *Prima Cena* e una per la *Terza*,¹¹ un'introduzione e una conclusione per la *Seconda Cena*.

Un'attenta analisi della *Lettera a Masaccio di Calorigna*, messa a confronto con l'*Introduzione al novellare*, getta maggiore luce sui disegni del Lasca in merito alla strutturazione della sua raccolta e all'evoluzione dei suoi progetti letterari. Questa lettera si articola in cinque momenti fondamentali: la spiegazione delle ragioni che hanno indotto il Lasca a rivolgersi proprio a Masaccio;¹² l'ironica lode allo Stradino; la descrizione dell'articolazione interna delle *Cene*; l'attacco ai detrattori; la chiusura, in cui il Lasca dà le ultime direttive a Masaccio, affinché faccia trascrivere per lo Stradino le tre novelle senza la lettera, che deve rimanere confidenziale.

L'autore apre, perciò, il suo discorso spiegando le due ragioni per cui ha deciso di inviare proprio a Masaccio questo primo

¹⁰ Se, nella sua edizione della raccolta grazziniiana, Brusca gli esclude questa novella dalla *Terza Cena*, affermando che «niente, tranne la lunghezza, dimostra che essa le appartenne realmente» (Brusca gli 1976b, 532), Guglielminetti, forte della *Lettera a Masaccio*, è di opinione contraria e ritiene la novella di Bartolomeo degli Avveduti parte integrante dell'opera (Guglielminetti 1984, 44).

¹¹ Come già accennato sopra, la conclusione della *Terza Cena* funge da conclusione anche per l'intera opera.

¹² Molti studiosi (cfr. Bruni 1969, 161; per Brusca gli vd. Grazzini 1976, 385) sono concordi nel considerare Masaccio di Calorigna un personaggio di invenzione; Marga Cottino-Jones, invece, ritiene si tratti di un uomo non solo realmente esistito, ma anche noto all'epoca (Cottino-Jones 1994, 87 n. 7).

saggio della sua opera: da un lato questi sarebbe già a conoscenza della intenzioni dell'autore, che quindi non ritiene di doversi dilungare troppo nella spiegazione dei suoi progetti; dall'altro il Lasca, consapevole del carattere burbero e irrispettoso del suo destinatario, vuole dimostrare di non desiderare alcuna ricompensa in cambio della sua impresa letteraria. Al di là dell'ironica descrizione di Masaccio, in controtendenza rispetto alla tradizione encomiastica, ma anche alla pratica di rivolgersi a personaggi illustri affinché si facciano patroni di un'opera letteraria, a rivestire maggiore interesse ai fini dell'inquadramento dei progetti del Lasca è la prima delle ragioni addotte: il fatto che Masaccio conosca i piani dell'autore consente, infatti, a quest'ultimo di riassumere sinteticamente i tratti salienti della sua raccolta, evocando per contrasto e con sottile ironia quanto riscontrabile nella tradizione novellistica precedente:

*T'è noto e chiarissimo, perché più tosto di verno, si può dire, e di notte, un miglio o poco più longi dalla nostra città, dentro a un bello e riguardevol salotto d'un ben posto e agiato palazzo, intorno al fuoco ardente in legno secco di pino e di ulivo, che nel fin della primavera o al principio della state, e a mezzo il giorno sopra la verde e minutissima erbetta, al suave odore di mille diverse maniere di vaghi fiori, vicino a qualche limpida e freschissima fontana, alla dolce ombra di verdissimi allori o di pannocchiuti arcipressi, raccontate fussino.*¹³

A questi richiami ironici agli scenari idilliaci delle cornici delle raccolte di novelle precedenti, fa seguito l'anafora di sette «sai» con cui il Lasca richiama velocemente la composizione e l'organizzazione della sua brigata, sottolineando nuovamente come Masaccio sia già a conoscenza di questi dettagli della sua opera. A questo proposito va fatto notare che la scelta della novelle come passatempo volto a scacciare la noia e a dare piacere ai presenti prevede che i giovani narrino «cinque novelle innan-

¹³ Grazzini 1976, 385. Tutte le citazioni dalle *Cene* sono tratte dall'edizione curata da Riccardo Bruscelli, sebbene non sia mancato anche un raffronto con la precedente edizione Verzone. I corsivi qui e altrove sono miei.

zi e cinque doppo cena»,¹⁴ scelta che subirà una variazione nella seconda redazione dell'opera, in cui solo le novelle «grandi», a causa della loro ingente mole, dovranno essere narrate in due momenti diversi, mentre le «piccole» e le «mezzane» saranno raccontate tutte prima del banchetto serale, che chiude ogni ritrovo.

È solo dopo la parentesi pseudo-encomiastica dedicata allo Stradino che il Lasca torna ad illustrare i suoi piani, descrivendo nel dettaglio il criterio quantitativo su cui si basa l'articolazione della sua raccolta. Ecco il passo in questione:

Sia contento adunque, non per amor mio ma per i meriti suoi, queste mie tre favole mandarli [*scil.* allo Stradino]: tre dico, perché sendomi risoluto di dieci, trenta comporne, *ognuna della sua decina porterà il segno e darà il saggio. E questo fo per mostrare* che nel modo che sta quella grande di Bartolomeo, la quale tu sai per che stran modo m'uscissi delle mani, come la sia, *le mezzane e le piccole so fare*; così volendo dieci grandi comporne, *dieci mezzane e dieci piccole, la più grande delle maggiori, la maggior delle mezzane e la men corta delle piccole ti mando*, tutte e tre amorose. Una in allegrezza e in gioia a uso di commedia, un'altra a guisa di tragedia in amaritudine e in dolore fornisce: l'altra in dolce e in amaro, in pianto e in riso fornendo, terrà dell'uno e dell'altro modo.¹⁵

In questo brano il Lasca è molto chiaro nel sottolineare come la lunghezza delle novelle non sia affatto un elemento secondario, ma anzi il principio di base su cui si fonda il suo progetto letterario. I tre racconti che egli invia a Masaccio vogliono, infatti, 'portare il segno' e 'dare il saggio' della sezione o «decina» a cui appartengono e questo è reso possibile proprio per il fatto che essi si distinguono per la loro maggiore o minore estensione sulla pagina. L'individuazione del tema trattato è del tutto marginale: il Lasca si limita a dire che tutte e tre le novelle proposte sono di argomento amoroso, distinte perché una è a lieto fine, una a fine infelice, mentre l'ultima contiene elementi tanto comici quanto tragici. È chiaro, però, che queste indica-

¹⁴ Ivi, 386.

¹⁵ Ivi, 390-391.

zioni tematiche sono solo accidentali e non hanno alcun peso nella strutturazione interna della raccolta: ciò che davvero distingue le tre *Cene* è l'ampiezza delle novelle che le costituiscono. Questa scelta strutturale, inoltre, si configura come una vera e propria sfida: il Lasca dice, infatti, di voler «mostrare» di essere in grado di scrivere anche le novelle «mezzane» e «piccole», oltre alle «grandi», com'è quella di Bartolomeo degli Avveduti.

Questo desiderio di dare prova delle proprie capacità ritorna anche nell'*Introduzione al novellare*, quando la regina della brigata decide di proporre ai compagni i suoi progetti di intrattenimento per le loro serate. Gli incontri della brigata di novellatori si svolgono a Firenze in una imprecisata fine di gennaio tra il 1540 e il 1550 nella casa di Amaranta, giovane vedova. Il gruppo è composto da cinque gentiluomini e altrettante gentildonne: dopo una battaglia con le palle di neve, quadro vivace e inedito per le cornici delle opere novellistiche, la compagnia si riunisce attorno al fuoco, a dispetto del maltempo esterno. È in questo frangente che uno dei giovani uomini mostra la sua copia del *Decameron*, inducendo una delle donne a proporre che ciascuno scelga una *Giornata* e la legga, in modo che, essendo i presenti dieci, ognuno abbia la possibilità di intervenire attivamente. Mentre i giovani si contendono le *Giornate*, «ché chi voleva la quinta, chi la terza, altri la sesta, altri la quarta e chi la settima»,¹⁶ Amaranta offre una soluzione alternativa:

Ma intanto che l'ora ne venga del cenare, ho io pensato, quando vi piaccia, come passare allegramente il tempo; e questo sarà, non leggendo le favole scritte del Boccaccio, ancora che né più belle né più gioconde né più sentenziose se ne possono ritrovare; ma, *trovandone e dicendone da noi, séguiti ogni uno la sua; le quali, se non saranno né tanto belle né tanto buone, non saranno anche né tanto viste né tanto udite, e per la novità e varietà ne dovranno porgere, per una volta, con qualche utilità non poco piacere e contento*; sendo tra noi delle persone ingegnose, sofistiche, astratte e capricciose.¹⁷

¹⁶ Ivi, 9.

¹⁷ Ivi, 10-11.

È proprio in questo passo che molti studiosi hanno rinvenuto, da un lato, il debito del Lasca nei confronti del *Decameron* e, dall'altro, il tentativo di allontanarsi da esso. Michelangelo Picone ha dichiarato, infatti, che viene qui preferito il principio manierista della riscrittura letteraria a quello classicista della fedele imitazione,¹⁸ mentre Marga Cottino-Jones ha parlato di una «sfida al *Decameron*», inserendola all'interno di un più ampio contesto di trasgressione rispetto alla società contemporanea, ravvisabile nell'intera opera.¹⁹ Dal canto suo, invece, Francesco Bruni giustifica questo richiamo a Boccaccio e il suo successivo accantonamento come la volontà da parte del Lasca di inserire la sua opera nel solco della tradizione, per nobilitarla e sottolinearne il carattere impegnato, senza però sottomettersi passivamente al modello.²⁰

Per quanto le parole di Amaranta possano suonare come un atto di sfida, un tentativo di superare il maestro, rivendicando individualità e autonomia, è in un altro momento del discorso della giovane che va individuato il vero punto di rottura nei confronti del modello. Fin qui, infatti, la padrona di casa ha semplicemente proposto di non limitarsi a una lettura di un testo già scritto e canonizzato, per quanto di straordinario valore, ma di proporre delle storie nuove, allo scopo di intrattenere. Si ha certamente un implicito tentativo di rivalse da parte del Lasca, che, per bocca di un suo personaggio, si dichiara in grado di realizzare qualcosa di originale e piacevole, anche se stilisticamente non altrettanto elevato quanto l'opera boccacciana.²¹ Tuttavia, in merito alle tematiche e alle trame sviluppate, le novelle grazzianiane si inseriscono nel solco della tradizione tracciata da Boccaccio e sono riconducibili, se non sempre al *Decameron*, almeno ad altre opere novellistiche precedenti, dal *Novelliere* di Ser-

¹⁸ Picone 2000, 133.

¹⁹ Cottino-Jones 1994, 94.

²⁰ Bruni 1969, 109.

²¹ Ma anche questa dichiarazione di inferiorità deve essere accolta con prudenza, perché facilmente riconducibile al tradizionale *topos modestiae*.

cambi al *Novellino* di Masuccio Salernitano. Non è, quindi, a livello tematico che va ricondotta la dichiarata ricerca di «novità e varietà» proposta da Amaranta. Eversiva rispetto alla tradizione è, infatti, la scelta di principio organizzativo della materia novellistica. Così la regina della brigata prosegue:

Stasera è giovedì e, come voi sapete, non quest'altro che verrà, ma quell'altro di poi è Berlingaccio: e però voglio e chieggiovi di grazia che questi altri due giovedì sera vegnenti vi degniate di venire a cenare similmente con mio fratello e meco; perciò che *stasera, non avendo tempo a pensare, le nostre favole saranno piccole; ma queste altre due sere, avendo una settimana di tempo, mi parrebbe che nell'una si dovessero dir mezzane, e nell'altra, che sarà la sera di Berlingaccio, grandi*. E così *ciascheduno di noi, dicendone una piccola, una mezzana e una grande, farà di sé prova nelle tre guise*: oltre che il numero ternario è tra gli altri perfettissimo, richiudendo in sé principio, mezzo e fine.²²

Come già visto nella *Lettera a Masaccio*, torna il criterio della lunghezza come principio distintivo delle tre diverse *Cene*. Esso, inoltre, garantisce nuovamente che tutti i presenti possano 'fare di sé prova nelle tre guise', dimostrando così la propria bravura, eloquenza e versatilità come narratori. D'altro canto la lunghezza si configura, qui ancora più che nella *Lettera a Masaccio*, non solo come un principio organizzativo della materia narrativa, ma anche come un condizionamento per le attività della brigata: non sono, infatti, le novelle ad essere adattate alle necessità del gruppo dei giovani, ma sono le serate stesse ad essere gestite e organizzate a seconda del tipo di novelle che devono essere narrate. Per fare un esempio, alla fine della *Seconda Cena* e in vista della *Terza*, la brigata non solo si accorda per trovarsi molto prima di quanto non abbia fatto nei due giovedì precedenti, ma modifica anche l'organizzazione stabilita, decidendo di narrare non tutte le novelle prima di cena, come è stato fatto fino ad allora, ma cinque prima e cinque dopo il banchetto, scelta che pur ricordando quella proposta nella *Lettera a*

²² Grazzini 1976, 11-12.

Masaccio e sopra riportata, è qui motivata dal fatto che le novelle da narrare saranno lunghe e porteranno via molto più tempo delle precedenti.²³

Questa strutturazione della raccolta sulla base della lunghezza dei testi è un punto fermo nella progettazione complessiva dell'opera, tanto che il Lasca, pur avendo apportato delle modifiche ad altri aspetti del suo progetto rispetto a quanto affermato nella *Lettera a Masaccio*, non ha mai cambiato idea a tal proposito, come testimonia un elenco delle sue opere, stilato probabilmente nel 1566, in cui le *Cene* sono descritte nel seguente modo:

Le Cene, o vero il Trentafavole, che sono trenta Novelle dette in Firenze da cinque Huomini, e da cinque giovani Donne di verno intorno al fuoco a veglia, in tre Giovedì; che l'ultimo venne a essere il giorno di Berlingaccio: dove se ne dissero cinque innanzi, e cinque doppo cena; per essere state le maggiori, e le più lunghe; perciocchè le prime furono piccole, e le seconde mezzane, scritte, e composte ad imitazione del Boccaccio.²⁴

Nell'analizzare questa descrizione, Michelangelo Picone si è cimentato in un suo confronto contrastivo con il *Proemio* del *Decameron*: «All'ambientazione campagnola, propria del modello, la copia laschiana oppone un'ambientazione cittadina ("in Firenze"); alla disproporzione fra narratrici e narratori (sette contro tre) sostituisce l'assoluta parità fra i sessi (cinque e cinque); al tempo estivo o tardo primaverile, come più adatto alla fabulazione, preferisce il tempo invernale ("di verno"); invece che nelle ore pomeridiane, le novelle vengono raccontate in quelle notturne ("a veglia"), e non più su un prato bensì attorno al camino ("intorno al fuoco")». ²⁵ In questo modo, analizzando la relazione/opposizione rispetto al modello decameroniano, lo studioso ha dato molto più rilievo a elementi minuti rispetto alla

²³ Grazzini 1976, 324.

²⁴ Verzone 1882, CXXIII. Indicazioni in proposito vengono fornite anche in Bruni 1969.

²⁵ Picone 2000, 130-131.

più evidente effrazione del principio di organizzazione delle novelle, limitandosi a osservare che le *Cene* si presentano come «un *Decameron* decurtato, diviso in tre giornate (meglio “nottate”) invece che in dieci, e caratterizzato da una progressione non tematica o ideologica bensì quantitativa: dalle novelle brevi della prima *Cena*, si passa a quelle mezzane della seconda, per arrivare a quelle lunghe della terza».²⁶

A ben vedere, nella breve descrizione dell’opera sopra citata, l’autore dichiara senza alcuna remora il suo debito a livello tematico nei confronti di Boccaccio, mentre a costituire un altrettanto chiaro elemento di novità è proprio la scelta di distinguere le novelle non sulla base degli argomenti trattati, ma in base alla pura lunghezza. È interessante notare, poi, che solo le novelle «piccole» e le «mezzane» sono associate a Boccaccio, mentre le «grandi» costituiscono quasi un mondo a sé ed è proprio in merito a queste ultime che Marziano Guglielminetti ha riconosciuto la maggiore forza eversiva del Lasca nei confronti della tradizione novellistica, evidenziando che «l’intento programmatico del Grazzini di accrescere di ‘cena’ in ‘cena’ le dimensioni delle sue novelle comincia a svelarsi per qualcosa di più serio di quanto ci si poteva aspettare», sottolineando come le due novelle «grandi» pervenuteci si avvicinino a quello che diventerà poi il romanzo, allontanandosi di conseguenza dalla forma breve che dovrebbe, invece, caratterizzarle.²⁷

La lunghezza delle novelle, quindi, ben lungi dall’essere un mero espediente formale, costituisce il principio fondamentale, che detta tanto la struttura della raccolta quanto l’organizzazione delle attività della brigata dei novellatori, che si premurano di giustificare eventuali effrazioni alla norma, comunque poco numerose. D’altro canto quello dei limiti di estensione del racconto è l’unica regola esplicita che Amaranta impone ai suoi compagni, mentre tutto il resto viene gestito secondo un regime

²⁶ Ivi, 131.

²⁷ Guglielminetti 1984, 43.

«repubblicano», in cui non ci sono né re né regine ufficiali,²⁸ l'ordine di intervento dei novellatori è stabilito per estrazione e non si hanno vincoli sugli argomenti narrabili. È, quindi, proprio in questa scelta *sui generis* di organizzare e distinguere le novelle per lunghezza che il Lasca infrange le regole della tradizione e si dimostra innovativo nei confronti del modello boccacciano, tanto che Francesco Bruni definisce notevole la scelta del Grazzini di non adottare il criterio tematico per ordinare i racconti, preferendogli una «tripartizione che investe la tecnica narrativa di ogni gruppo», e aggiunge che «un criterio simile sarebbe stato inconcepibile per il Boccaccio, cui pure era ben nota la differenza tra certe rapide novelle ispirate ai canoni della *brevitas*, e le narrazioni di respiro più ampio».²⁹

A questo punto è legittimo chiedersi se alla distinzione delle novelle in «piccole», «mezzane» e «grandi» soggiaccia anche una diversa distribuzione dei temi trattati, che, per quanto non dichiarata apertamente dall'autore, possa almeno in parte ricollegare le *Cene* alla tradizione dei novellieri precedenti, non solo, quindi, al *Decameron*, ma anche per esempio al *Novellino* di Masuccio Salernitano. Questi, infatti, pur non sfruttando l'espediente delle brigate dei novellatori, aveva strutturato le sua raccolta in cinque parti, in base ai diversi argomenti trattati nelle novelle.

È stato, però, più volte sottolineato dagli studiosi che le *Cene* vedono una dominante presenza delle novelle di beffa,³⁰ in cui tendono a emergere prepotentemente la violenza, il gusto per il macabro e i toni grotteschi. Se Robert Rodini ha dichiarato che la *Seconda Cena* manifesta maggiore varietà narrativa e più consistenti contrasti nel tono della narrazione, con esempi di ambientazione pastorale nella II 1, di elementi fantastici e pre-

²⁸ Amaranta, però, in quanto padrona di casa, riveste in via del tutto ufficiale una posizione di preminenza rispetto agli altri membri della brigata.

²⁹ Bruni 1969, 110.

³⁰ Si vedano ad es. Brusca 1976a e Cottino-Jones 1994. Per l'analisi delle varie tipologie di beffa presenti nelle *Cene* vd. Plaisance 1972.

barocchi della II 3 e di tragedia grottesca della II 5,³¹ non si può comunque negare che a dominare la scena sia proprio le beffa, con due sole evidenti eccezioni, le quinte novelle della *Prima* e della *Seconda Cena*, entrambe dedicate ad amori tragici. Il fatto che esse vengano collocate in due diverse sezioni dell'opera, pur essendo tematicamente affini, va a provare ulteriormente che il Lasca non ha dato alcun rilievo al principio tematico per organizzare la sua raccolta, ma ha preferito, come ha notato Brusagli, una successione delle novelle dominata dal criterio della similitudine e della serialità.³² Il favore accordato dal Grazzini alla beffa e la sua preponderante adozione nell'intera opera sono, quindi, un'ulteriore prova della novità rappresentata dalla sua raccolta rispetto alla tradizione: nessun principio tematico può essere utilizzato per stabilire delle distinzioni tra le tre sezioni in cui la raccolta è divisa.

Esclusa, quindi, una qualsiasi rilevanza del principio tematico nell'organizzazione dell'opera, è bene capire quali logiche e strutture narrative vengano sfruttate per realizzare le novelle delle tre *Cene*, affinché le tre tipologie siano distinguibili le une dalle altre. A proposito Francesco Bruni ha parlato di impiego di «tecniche narrative gradatamente diverse» e sottolineato che «le novelle “piccole” della I *Cena* non si svolgono mai in più di due momenti, connessi fra loro in una narrazione breve, concentrata e unitaria. Differente l'impianto delle “mezzane”: il racconto si articola infatti in due o tre tempi, nettamente separati».³³ Ha aggiunto, poi, che la «prova estrema di questa “rondanza” di strutture narrative all'interno di una singola novella, il Lasca la offre nelle novelle “grandi” dell'ultima giornata, elaborando una tecnica narrativa ancora più complessa e aggrovigliata».³⁴ Anche Rodini ha notato gradi di elaborazione diversi della novella tradizionale nelle tre sezioni che compongono le *Cene*,

³¹ Rodini 1970, 151.

³² Brusagli 1976a, XIX.

³³ Bruni 1969, 144-145.

³⁴ Ivi, 148.

dichiarando la sua preferenza per i racconti brevi e sostenendo che la lunghezza sia un «handicap» per il Lasca, che gli sembra incapace di unire diversi episodi in un'unità superiore.³⁵ Dal canto suo Giorgio Pullini, nell'analizzare quella che ha definito la «struttura dispersa» delle raccolte di novelle del Cinquecento, di cui ha evidenziato la tendenza ad accostare episodi differenti, legati tra loro o dalla successione temporale o da affinità d'occasione o dall'identità dei personaggi, senza una più alta aspirazione all'unità narrativa, ha individuato come una costante nella novellistica grazzianiana l'«iterazione dello stesso caso in una sola novella, con la semplice variazione dei particolari accessori».³⁶

La diversa lunghezza dei racconti delle tre *Cene* sarebbe, quindi, determinata dalla maggiore o minore accumulazione all'interno delle novelle di episodi, che possono anche essere o meno oggetto di indugio descrittivo. Una prova convincente di questo si può ottenere confrontando tre novelle, la I 3, la II 4 e la II 6, aventi come protagonisti gli stessi personaggi, sempre intenti a organizzare astute beffe: si tratta di Scheggia e Pilucca,³⁷ che ricordano da vicino i Bruno e Buffalmacco boccacciani. L'unico motivo per cui la prima di queste tre novelle è in una sezione diversa dell'opera rispetto alle altre due è la sua lunghezza: la I 3, infatti, è all'incirca la metà della II 6. Il fatto, poi, che la II 4 sia lunga quasi il doppio della II 6 stessa ha indotto il Lasca a giustificarne l'eccessiva ampiezza. Essa ha comunque una dimensione nettamente inferiore alle due novelle «grandi» pervenuteci, quindi può a buon diritto essere annoverata tra le «mezzane».

Tornando alla struttura dei tre racconti, si può notare come la I 3, a differenza delle altre due, sia estremamente compatta: essa racconta come, in cambio di due scudi d'oro, Scheggia, Pilucca

³⁵ Rodini 1970, 151-152.

³⁶ Pullini 1955, 406-407.

³⁷ Nella I 3 e nella II 4 Scheggia e Pilucca sono accompagnati dal fidato amico Monaco.

e Monaco convincano Geri Chiaramontesi a indossare un'armatura e a creare scompiglio, armato di una roncola, nella bottega di un merciaio; quando il giovane esegue la richiesta, i tre danno l'allarme, dicendo che è impazzito. Dopo che Geri è stato rinchiuso una notte intera in una stanza e creduto davvero pazzo, la verità viene a galla.

Questa semplice struttura si oppone a quelle delle altre due novelle narrate nella *Seconda Cena*. La II 6 contiene una beffa giocata a Guasparri del Calandra e articolata in due momenti diversi: il superstizioso Guasparri, preso di mira da Scheggia e Pilucca, tornando a casa di notte, si imbatte in due spiriti, in realtà dei fantocci, e, corso dagli amici per chiedere il loro aiuto, torna sul posto e non trova nulla di strano; se ne va, perciò, a casa, dove trova la sua stanza da letto trasformata in una lugubre camera ardente. Corre di nuovo dagli amici e, non appena torna con loro a casa sua, scopre che lo strano allestimento è scomparso. Soltanto l'intervento di un parente scaltro farà capire a Guasparri di non essere impazzito, ma di essere stato preso di mira dagli astuti Pilucca e Scheggia, che lui credeva amici. Nonostante i tempi d'azione siano molto ravvicinati, leggendo la novella emerge chiaramente lo scarto tra il primo e il secondo momento in cui si articola la beffa. La scena dell'ingresso di Guasparri nella 'camera ardente', che viene descritta nei suoi macabri e lugubri particolari, rivela inoltre una pianificazione più attenta ed elaborata da parte dei beffatori rispetto alla fase precedente del loro piano.

Anche la II 4, sebbene molto più lunga, è articolata in due parti: nella prima Scheggia, Pilucca e Monaco convincono Giansimone berrettaio dei poteri del negromante Zoroastro attraverso un finto incantesimo, nella seconda, che si svolge a distanza di qualche tempo, Giansimone viene persuaso di essere stato citato in tribunale per aver partecipato a queste operazioni occulte, per poi essere salvato dallo stesso Zoroastro. La lunghezza maggiore di quest'ultima novella rispetto alla II 6 è dovuta al tentativo dell'autore di giustificare la presenza nello

stesso testo di due episodi diversi, sfruttando un ulteriore nucleo narrativo intermedio, utile a chiarire il passaggio dalla prima alla seconda beffa. Se, quindi, nella II 6 si ha un'unica beffa articolata in due momenti ben distinti, la II 4 contiene due beffe diverse in un solo racconto.

Un'ulteriore prova di questa tendenza del Lasca a procedere alla creazione di novelle più ampie tramite l'accumulazione di episodi si ottiene confrontando le due fasi redazionali delle *Cene*. Basti pensare alla seconda novella del codice magliabechiano VI 190, definita dal Lasca nella *Lettera a Masaccio* «la maggior delle mezzane». In essa sono individuabili tre diversi blocchi narrativi, che nella successiva redazione dell'opera confluiranno in tre diverse novelle: la prima parte della novella magliabechiana³⁸ corrisponde alla quasi totalità della successiva novella II 1; l'episodio centrale del finto sogno-visione ricorre, invece, con poche modifiche nella II 3; la parte conclusiva corrisponde, invece, alla seconda parte della futura I 5. Le articolazioni interne della novella II del codice Magl. VI 190, che produrranno così esiti narrativi diversi nella successiva redazione dell'opera, hanno indotto Bruni ad addurre questo racconto come prova della «natura policentrica» e della «separabilità dei vari momenti narrativi nei quali si articola la narrativa del Lasca».³⁹

In merito al discorso sulle trasformazioni delle misure delle novelle nelle diverse fasi redazionali dell'opera, riveste particolare interessante anche la novella di Falananna, che nel codice magliabechiano è considerata «la men corta delle piccole» e diventerà in seguito la seconda novella della *Seconda Cena*, venendo, quindi, «inserita fra le mezzane anche se subisce – dice Bruni – solo modificazioni stilistiche insignificanti dal punto di vista della lunghezza».⁴⁰ Se questo è vero per la quasi totalità della novella, si può notare una tendenza all'amplificazione nel-

³⁸ Questa prima parte corrisponde ai tre quinti circa della novella.

³⁹ Bruni 1969, 165.

⁴⁰ Ivi, 162.

la conclusione, dedicata alla surreale fine del protagonista, Falananna. Nel racconto, infatti, vengono narrate le vicende di questo fiorentino sciocco e credulone, che, colpito dalle parole di un prete sulla vita ultraterrena, decide di voler morire ed esaspera a tal punto la moglie Mante e la suocera da indurle a escogitare un piano per liberarsi di lui. L'amante di Mante, Berna, travestitosi da frate, convince Falananna di essere morto, ma durante la processione funebre che deve condurre la sciocca vittima al sepolcro accade l'impensabile: Falananna, infatti, risponde d'istinto a un conoscente che ha inveito contro di lui, creando così un gran trambusto. Mentre fugge da una folla inferocita, lo sciocco personaggio arriva al ponte della Carraia e, caduto nell'Arno, prende fuoco, bruciando fino alla morte. Quel giorno, infatti, un fiammingo ha dato dimostrazione alla Signoria fiorentina di una olio di sua invenzione, che, a contatto con l'acqua, brucia. Dopo la 'vera' morte di Falananna, Mante sposa Berna e vive con lui felice e contenta.

Come già accennato sopra, fino all'episodio della fuga precipitosa di Falananna, poche sono le modifiche all'interno del testo, soprattutto in merito alla sua lunghezza, che possano giustificare la trasformazione della novella da «piccola» a «mezzanovella». Nella parte conclusiva, però, la seconda redazione del racconto risulta decisamente più estesa e arricchita di dettagli,⁴¹ dando prova di quella «puntualità della informazione» di cui parla Alberto Chiari a proposito delle *Cene*.⁴² Nonostante, infatti, la successione degli eventi sia la stessa, la narrazione si trasforma quasi in una cronaca, volta a riportare con esattezza tutto ciò che accade in tempo reale al protagonista, tanto che Marga Cottino-Jones nota qui le tracce di una più attenta revisione testuale da parte dell'autore, improntata su di una «più serrata lo-

⁴¹ Per il passo corrispondente nel codice magliabechiano e per quello della redazione successiva cfr. Grazzini 1976, 408-409, 181-182.

⁴² Chiari 1965, 324.

gica temporale e causale degli eventi, accompagnata da un uso raffinato della sintassi». ⁴³

Nel passaggio dalla prima redazione dell'opera alla seguente notiamo, quindi, due grandi mutamenti in merito alla misura dei racconti e, quindi, alla loro collocazione nella raccolta: da un lato la «men corta delle piccole» diventa una novella «mezzana»; dall'altro la «maggior delle mezzane» evolve in tre diverse novelle, una «piccola» (I 5) e due «mezzane» (II 1 e 3). Come spigare queste trasformazioni? Per quanto riguarda il caso del racconto di Falananna, è probabile che i dettagli aggiunti nella conclusione abbiano indotto l'autore a modificare il collocamento della novella nella raccolta, facendola rientrare nella *Seconda Cena*, essendo essa già presentata nel codice magliabechiano come la più estesa delle «piccole». D'altro canto, confrontandola con le altre novelle della rispettiva sezione, si noterà la sua omogeneità in ampiezza rispetto agli altri racconti della giornata, mentre risulterebbe abnorme se associata alle novelle della *Prima Cena*, la cui lunghezza è nettamente inferiore. Anche la qualifica di «maggior delle mezzane» attribuita alla seconda novella del codice magliabechiano giustifica il fatto che da essa si siano poi sviluppate due diverse novelle nella seconda redazione, a cui va aggiunto il fatto che essa ha fornito anche lo spunto per un terzo racconto. ⁴⁴

Tutti questi dati testimoniano con quanta attenzione il Lasca abbia impiegato il principio della lunghezza come espediente organizzativo e strutturale della sua opera. Ed è proprio a questo livello, piuttosto che nelle minute modifiche al modello di cornice decameroniano, che va ricercata la carica innovativa delle *Cene*, per quanto molti studiosi abbiano dato finora poco rilievo a questo aspetto decisamente *sui generis* dell'opera grazzianiana.

⁴³ Cottino-Jones 1994, 111.

⁴⁴ Va d'altro canto ribadito, come già accennato sopra, che, se la II 1 è contenuta quasi nella sua totalità nell'antecedente novella magliabechiana, la I 5 è rappresentata solo nella sua seconda metà, mentre la II 3 ha in comune con la redazione precedente esclusivamente l'episodio del sogno-visione.

Marga Cottino-Jones ha addotto, ad esempio, come prove della «*trasgressione*, non solo verso il *Decameron*, bensì anche verso la società in cui l'opera nasce»⁴⁵ la scelta dell'ambientazione durante il Carnevale, la vittoria delle donne sugli uomini durante la battaglia delle palle di neve, con cui si apre l'opera, e la preferenza per il regime repubblicano per gestire le attività della brigata. Non sono, però, questi i veri elementi trasgressivi nell'opera del Grazzini rispetto alla tradizione novellistica, o almeno non sono i più rilevanti, trattandosi nei fatti di mere *variations* giocate su aspetti ormai canonizzati. Anche la richiesta di Amaranta di non leggere le novelle del Boccaccio, ma di inventarne di nuove simboleggia soltanto in parte il distacco del Lasca rispetto al modello e il segno della sua volontà di rinnovamento e di autonomia. Si tratta nella sostanza di una spia, di un'indicazione che deve condurre alla vera innovazione grazziniiana nel campo della novella, ossia il dominio della misura, del criterio quantitativo come discriminare tra le novelle e la sua conseguente applicazione per strutturare l'opera, con la parallela esautorazione del criterio tematico, che in campo novellistico era stato fino ad allora il principio organizzativo per antonomasia. La forma esteriore surclasse, quindi, il contenuto stesso delle novelle.

D'altro canto, è innegabile che questo novelliere sia ormai lontano dall'armonia e dall'ordine, che dominano il *Decameron*, tanto che Marziano Guglielminetti ha individuato nei racconti grazziniiani «la rappresentazione di un'inquietudine personale più profonda», dovuta al fatto che il Lasca ha sperimentato la vita dell'intellettuale «minacciato da un'organizzazione cortigiana della cultura»: ⁴⁶ l'indugio sulla violenza e il gusto per il grottesco, che permeano le novelle grazziniiane, anche se a finale 'comico', testimoniano come questa atmosfera di precarietà sia ben radicata nell'animo dell'autore, separandolo nettamente da Boccaccio. Allo stesso tempo, però, al di là delle singole no-

⁴⁵ Cottino-Jones 1994, 94-95.

⁴⁶ Guglielminetti 1984, 151-152.

velle, ad essere ancora più rappresentativo di tale sentimento di disagio nei confronti sia della società del tempo sia della tradizione letteraria è proprio l'organizzazione 'quantitativa' che l'autore impone alla sua opera. Lo stesso Guglielminetti ha definito manieristica la strutturazione delle *Cene* in base alla «misura»,⁴⁷ ma è proprio questo il punto: la misura, la quantità, la lunghezza del racconto sono il vero perno attorno a cui ruotano le *Cene* e credo che vada ricondotta proprio a questo aspetto dell'opera la professione di 'novità e varietà' pronunciata da Amaranta nell'*Introduzione al novellare*. Qui, infatti, risiede la voluta rottura rispetto al modello boccacciano, che tradisce naturalmente anche l'appartenenza dell'autore a una società in cui le certezze si stanno sempre più affievolendo e in cui la forma esteriore tende sempre più ad avere la meglio e a surclassare il contenuto.

Il caso del Lasca è, infatti, un *unicum*: dopo di lui nessun altro autore di novelle utilizzerà il criterio della lunghezza dei brani narrativi per articolare la propria raccolta. Nelle *Cene* esso non solo si configura come un elemento strutturale, ma anche come una grave effrazione alla tradizione, visto che, per dirla con Francesco Bruni, «un criterio simile sarebbe stato inconcepibile per il Boccaccio».⁴⁸ Proprio in questa scelta 'inconcepibile' va cercato il potenziale eversivo rispetto al modello tradizionale della raccolta di novelle, la vera innovazione tentata dal Lasca e mai più perseguita da altri: non solo la mera quantità ha la meglio sui temi trattati, che passano in secondo piano e, anzi, si ripetono senza grandi variazioni di novella in novella, ma si ha anche un rifiuto di una regola non scritta del genere novellistico, ossia del rispetto della brevità, grazie alla quale il motto di

⁴⁷ «Non meno sintomatico della rielaborazione manieristica della formula del *Decameron* è il proposito, espresso nella *Introduzione al novellare*, di ordinare le novelle delle *Cene* secondo la quantità: prima le piccole, poi le mezzane e infine le grandi; quasi che la misura, e soltanto la misura, fosse il segno di distinzione nel *Decameron* da un motto della prima giornata alla storia romanzesca di Griselda nella decima» (Ivi, 39).

⁴⁸ Bruni 1969, 110.

spirito e la beffa hanno la loro massima espressione, potendo contare sulla concisione, sulla velocità e sull'immediatezza. Il Lasca, invece, manipola la *brevitas* della novella, tanto dilatando i limiti del racconto, quanto accumulando episodi di per sé potenzialmente brevi e creando così, a seconda delle esigenze, strutture sempre più ampie e spesso testimoni di una mancanza di unità superiore.⁴⁹ L'attenzione per la lunghezza delle novelle ha indotto il Grazzini a creare queste strutture a blocchi accostati o sovrapposti per poter accrescere la misura del testo novellistico stesso: tutto nell'opera ruota attorno al principio della lunghezza, che a livello narrativo plasma la forma dei racconti e al livello della finzione della cornice condiziona l'organizzazione delle attività della brigata. Il criterio quantitativo domina e condiziona, dà forma e senso alla raccolta.

Ben lontani dall'«armonica *variatio*»⁵⁰ del *Decameron*, le *Cene* danno prova di una tendenza all'innovazione della tradizione, di cui viene riconosciuto il valore, ma in cui l'autore non può più riconoscersi a pieno. Solo il Lasca, tra i tanti autori di raccolte di novelle, darà volutamente un rilievo inedito a un tratto esteriore come la lunghezza dei racconti, adottandolo quale principio organizzativo e facendolo divenire, declinato in vari modi, il perno dell'intera opera.

Bibliografia

- G. Alberti, *Il Lasca: lettura e digressioni*, «Belfagor», 2 (1947), pp. 187-202.
- G. Alfano, *La cornice senza brigata nel "Discorso sopra il Decameron" di Francesco Sansovino*, «Filologia antica e moderna», 14 (1998), pp. 17-35.

⁴⁹ Bruni parla di «creazione di centri di gravità differenti che nel *Decameron* avrebbero dato vita a narrazioni diverse» (1969, 145).

⁵⁰ Brusagli 1976a, XIX.

- G. Alfano, *Novella, conversazione, 'caso'*. Note sul Dialogo de' giuochi di Girolamo Bargagli, «Filologia e critica», 27 (2002), pp. 277-288.
- G. Barberi Squarotti, *Struttura e tecnica delle novelle*, «Giornale storico della letteratura italiana», 138 (1961), pp. 497-521.
- G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano 2012.
- F. Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in B. Weinberg (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1972, vol. 3, pp. 135-173.
- F. Bruni, *Sistemi critici e strutture narrative (ricerche sulla cultura fiorentina del Rinascimento)*, Liguori, Napoli 1969.
- R. Bruscaagli, *Introduzione*, in A. Grazzini, *Le cene*, Salerno, Roma 1976a, pp. 9-43.
- R. Bruscaagli, *Nota al testo*, in A. Grazzini, *Le cene*, Salerno, Roma 1976b, pp. 503-533.
- S. Carapezza, *Da Oretta a Griselda. Boccaccio nella trattatistica cinquecentesca sulla novella*, «Parole rubate», 10 (2014), pp. 133-156.
- A. Chiari, *La fortuna del Boccaccio*, in U. Bosco et al. (ed.), *Questioni e correnti di storia letteraria*, Marzorati, Milano 1965, pp. 275-348.
- R.J. Clements, J. Gibaldi, *Anatomy of the novella. The European tale collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York University Press, New York 1977.
- M. Cottino-Jones, *Il "realismo grottesco" come modello di "trasgressione". "Le Cene" del Grazzini*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo II, pp. 851-60.
- M. Cottino-Jones, *Il dir novellando: modello e deviazioni*, Salerno, Roma 1994.
- A. Grazzini, detto Il Lasca, *Le cene*, a cura di C. Verzone, Sansoni, Firenze 1890.
- A. Grazzini, *Le cene*, a cura di R. Bruscaagli, Salerno, Roma 1976.

- M. Guglielminetti, *Introduzione*, in *Novellieri del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1972, pp. IX-LIV.
- M. Guglielminetti, *La cornice e il furto. Studi sulla novella del '500*, Zanichelli, Bologna 1984.
- M. Guglielminetti, *Il circolo novellistico. La cornice e i modelli sociali*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo I, pp. 83-102.
- B. Laroche, *L'espace de la cornice du Decameron au Cene*, in B. Laroche et al. (eds.), *L'après Boccace. La nouvelle italienne aux XV^e et XVI^e siècles*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1994, pp. 11-41.
- M. Picone, *Riscritture cinquecentesche della cornice del "Decameron"*, «Versants», 38 (2000), pp. 117-38.
- M. Plaisance, *La structure de la beffa dans les "Cene" d'Antonfrancesco Grazzini*, in A. Rachon (ed.), *Formes et significations de la beffa dans la littérature italienne de la Renaissance*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1972, 45-97.
- M. Plaisance, *Funzione e tipologia della cornice*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo I, pp. 103-118.
- G. Pullini, *Novellistica minore del '500*, «Lettere italiane», 7, 4 (1955), pp. 389-409.
- R.J. Rodini, *Antonfrancesco Grazzini. Poet, dramatist, and novelliere. 1503-1584*, The University of Wisconsin Press, Madison Milwaukee and London 1970.
- L. Russo, *Novellistica e dialoghistica nella Firenze del '500*, «Belfagor», 16 (1961), fasc. 1, pp. 261-83.
- C. Segre, *La novella e i generi letterari*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo I, pp. 47-57.

- J.R. Snyder, *Riso, beffa e potere: la poetica della novella di Francesco Bonciani dell'Accademia degli Alterati*, in *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Salerno, Roma 1989, tomo II, pp. 939-955.
- C. Verzone, *Introduzione*, in C. Verzone (ed.), *Le Rime burlesche edite e inedite di Antonfrancesco Grazzini detto Il Lasca*, Sansoni, Firenze 1882, pp. IX-CXXIV.

NICOLÒ RUBBI

LA ROTONDITÀ DELLA SFERA E L'ECONOMIA DELLA PAROLA.
ALCUNE CONSIDERAZIONI SULLA BREVITÀ DEL RACCONTO
TRA BORGES E CORTÁZAR

Sebbene oramai un poco datato, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar* rimane una raccolta di studi preziosi sull'attività di narratore dello scrittore argentino. Vi è tuttavia un passaggio dell'introduzione, firmata dal curatore ed editore del volume David Lagmanovich, che anche a distanza di tempo può dare adito a fraintendimenti da parte di un lettore poco attento. Lagmanovich mette in risalto il valore di una comparazione tra l'autore di Buenos Aires e l'opera di alcuni suoi contemporanei, poiché – a suo dire – è proprio mediante un raffronto puntuale con luoghi e tecniche di scrittori a lui coevi che risulta possibile, allora come oggi, saggiarne profondità e peculiarità del lavoro pluridecennale di *cuentista*. Scrive, ad un certo punto, il curatore: «Hay, desde luego, una veta borgiana (que procede del Borges de *Ficciones*) en él, como hay elementos comunes con la concepción de la literatura que se evidencia en el *Confabulario* y el *Bestiario* de Arreola; pero sus cuentos eluden el carácter frecuentemente abstracto de los primero y la extremada brevedad de los del segundo».¹

Le prime battute inchiodano puntualmente il lavoro narrativo di Cortázar al Borges degli albori e a due testi di Arreola. Le considerazioni successive creano, però, un fraintendimento. Ad una lettura superficiale sembrerebbe che l'autore di *Rayuela* si sia, sì, confrontato con l'astrattezza del primo e la *brevitas* di alcuni testi del secondo, eludendoli entrambi, ma che non abbia

¹ Lagmanovich 1975, 9.

assolutamente incrociato i percorsi. La divisione che Lagmanovich introduce è così netta che non ammette chiasma: non può darsi confronto sulla concretezza con l'opera di Arreola e non si dà confronto sulla brevità con gli scritti del celebre autore de *El Aleph*. Non soltanto. Potrebbe addirittura sembrare che la riflessione sulla *cortedad del decir* sia stata semplicemente evitata da Cortázar a favore di strumenti narrativi di più ampia corsa. Così affermando, non sapremmo affatto dove collocare *Historias de cronopios y de famas* – ad esempio. Ecco, dunque, che si impone un chiarimento del capoverso del *prólogo*, poiché – fatta eccezione per la successiva influenza di Arreola, che qui non è materia di interesse – a ben vedere la meditazione sulla parola pesata e sul racconto concluso prende le sue movenze proprio da Borges.

Nel 1985, Italo Calvino venne invitato a tenere, presso l'Università di Harvard, un ciclo delle prestigiose *Poetry Lectures* dedicate al dantista Charles Eliot Norton. Ne vennero fuori, come ben sappiamo, sei proposte per il millennio a venire, la seconda delle quali fu dedicata dallo scrittore italiano al tema della rapidità.² Calvino compie un'ampia parabola che da Carlo Magno lo porta fino al già citato Borges. Verrebbe da pensare che il bisogno di un invito tale sia nato a fronte di una perdita letteraria di questa qualità, nell'alveo di un immenso flusso di parole vuote, scialacquate, sprecate; ed è proprio così. Tuttavia – senza voler minimamente correggere o contraddire il demiurgo della *Città invisibili* –, uno spoglio differente di certa letteratura del Novecento ci porta a considerare con gioia anche il lavoro narrativo di chi, in verità, ha non soltanto sviluppato una vera e propria riflessione teorica sul mestiere della scrittura, ma lo ha persino sviluppato *su* e *con* un periodare pesato, ruminato, tendente all'economia verbale. Si pensi al Cesare Pavese de *Il Mestiere di vivere*, quando, in una nota del 1942, esortava il lettore «a disporre tutto il racconto, fin dalla prima parola e le virgole, in modo che nulla vi sia di superfluo rispetto al gioco ma-

² Calvino 2015.

teriale dei fatti».³ Gettando uno sguardo oltreoceano, risulta impossibile ignorare le considerazioni di Raymond Carver, che aveva fatto dell'adagio «Presto dentro, presto fuori!» un vero e proprio mantra della sua attività creativa, e Flannery O'Connor, la scrittrice di Savannah che nel suo *Nel territorio del diavolo* attribuiva alla *short story* il merito d'esser – appunto – breve, poiché una brevità ragionata non ha mai a che fare con l'inconsistenza, bensì sempre con la pienezza di significato.⁴ Certo, la O'Connor studiava i sistemi della concisione del racconto in rapporto all'indubbia estensione intrinseca alla natura del romanzo, ma in Cortázar, come cercheremo di mostrare, assistiamo in buona sostanza al medesimo processo.

I luoghi della sua opera che Julio Cortázar prepone alla riflessione sul racconto si trovano tutti a cavallo tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta. *Algunos aspectos del cuento*, che nell'edizione italiana si trova in coda al *Bestiario* curato da Ernesto Franco, esce nel luglio del 1970 per i dieci anni della rivista *Casa de las Américas* (La Habana), mentre di un solo anno lo precede *Del cuento breve y sus alrededores*, contenuto all'interno della miscellanea *Último Round* (Siglo XXI Editores, México). In quegli anni di approfondita ricerca teorica, o per meglio dire di semplice autoanalisi del lavoro di una vita, l'autore argentino si serve di un'immagine artistica, solo apparentemente di facile intuizione, al fine di mostrare le modalità della contrapposizione tra racconto e romanzo: «In questo senso, il romanzo e il racconto, si possono paragonare analogicamente al cinema e alla fotografia, nel senso che un film è innanzitutto un «ordine aperto», mentre una fotografia riuscita presuppone una rigorosa limitazione previa, imposta in parte dal campo ridotto che l'obiettivo comprende e inoltre dal modo in cui il fotografo utilizza esteticamente tale limitazione».⁵

³ Pavese 1977, 230.

⁴ Cfr. O'Connor 1993, 62.

⁵ Cortázar 1996a, 117.

Secondo una logica di superficie, tutto appare facilmente intelligibile. Quando nel 1980 Cortázar verrà invitato a tenere alcune lezioni all'università di Berkeley, durante il primo intervento tornerà sulla questione specificando (in parte) i suoi riferimenti impliciti. Quando guarda al romanzo, già dieci anni prima di queste lezioni americane, egli ha in mente *Opera aperta* di Umberto Eco, in cui l'arte romanzesca viene paragonata a un infinito gioco che si intrattiene col reale, che reclama grandi spazi, le grandi praterie della scrittura libera. Ad esso, tuttavia, si giustappone nuovamente il racconto, definito in quell'occasione d'oltreoceano un *ordine chiuso*.⁶ Nelle riflessioni precedenti il 1980, tuttavia, era stato di gran lunga meno netto e meno definitorio. Meditando sul concetto di *limite* nel racconto, infatti, arriva a definirlo un «apparente paradosso».⁷ Ma di cosa si tratta, esattamente? Se è vero che resta ferma l'associazione romanzo-film / racconto-fotografia, è altrettanto vero che quest'ultimo, affinché sia significativo e non valga solo per se stesso, deve essere «capace di agire sul lettore come una specie di 'apertura', di frammento che proietti l'intelligenza e la sensibilità verso qualcosa che va molto oltre l'aneddoto visivo o letterario contenuto nel fatto o nel racconto».⁸

La distinzione iniziale, dunque, si fa via via più sfumata, per poi venire reintrodotta dieci anni dopo, nel 1980, con la stessa nettezza iniziale. Cortázar pare nel tempo contraddirsi, ripensarsi, poi riaffermare con convinzione le stesse categorie utilizzate due lustri prima. Persino chi scrive si era lasciato ingannare dalla facilità dell'associazione primaria 'sistema aperto/sistema chiuso'. È stato leggendo un testo recentissimo, *A pesca nelle pozze più profonde. Meditazioni sull'arte di scrivere racconti* dell'ormai celebre scrittore italiano Paolo Cognetti, che si è reso inevitabile uno scavo maggiormente minuzioso e approfondito tra le carte dell'argentino. Cognetti approda a Cortázar dopo es-

⁶ Cortázar 2014, 15.

⁷ Cortázar 1996a, 118.

⁸ *Ibidem*.

ser passato per Raymond Carver e Grace Paley nel capitolo *Qualcosa d'intravisto*. Una volta introdotta la dicotomia in oggetto come proposta dal Nostro, lo scrittore milanese aggiunge una postilla significativa sull'istantanea, mostrando per vie tacite d'aver compreso a pieno la lezione del maestro: «Ma se la fotografia è efficace, guardandola abbiamo la sensazione di superare quei confini, intuiamo cosa è appena successo e restiamo a domandarci cosa accadrà subito dopo». ⁹ Così quel *something glimpsed*, quella sfumatura appena intravista si squaderna in una visione, e anche il limite mostra il suo limite aprendo gradatamente i confini del proprio perimetro ottico verso l'invisibile, il poco visibile, il solamente intuito. Questo porta Cognetti ad affermare che «il racconto non è solo una narrazione breve, è una narrazione incompleta». ¹⁰ Come si concilia questo risultato con la convinzione – ribadita nel 1980 da Cortázar – che il racconto sia un sistema chiuso? Difficile a dirsi. L'unica via possibile è seguirne passo a passo il ragionamento compiuto in *Algunos aspectos del cuento* e *Del cuento breve y sus alrededores*, per provare a intravedere una terza via che tenga insieme con coerenza l'apertura del romanzo, la presunta chiusura del racconto e la già sottolineata apertura anche del racconto. Di una sola cosa ora possiamo esser certi: non vi è mai chiusura nel romanzo, ma sempre infinito intrattenimento verbale, lotta sempiterna col reale.

A distinzione introdotta, Cortázar – abbiamo visto – definisce l'ulteriore apertura del 'sistema chiuso racconto' un paradosso, a cui tuttavia aggiunge un marcatore temporale e uno spaziale, veri e propri *tempo* e *spazio* del racconto, che devono essere come condensati e sottoposti a elevata pressione spirituale e formale per provocare l'apertura di cui sopra. ¹¹ Poche righe più avanti, la metafora geologica della pressione muta in una visione cosmogonica, dove il racconto diviene un'entità siderale,

⁹ Cognetti 2014, 18.

¹⁰ Ivi, 17.

¹¹ Cfr. Cortázar 1996a, 119.

una «esplosione di energia spirituale» che tuttavia conserva una forma composta. È indubbio che l'argentino abbia in mente, nella costruzione della complessa *teoría del cuento*, l'astronomia. Non a caso, ripensando tanto Parmenide quanto Pascal,¹² arriva per questa traccia a inserire il concetto di sfericità in aiuto a quella *chiusura* ormai bersagliata e contraddetta e, in definitiva, non più funzionale: «Detto altrimenti, il sentimento della sfera deve preesistere in qualche modo all'atto di scrivere il racconto, come se il narratore, soggiogato dalla forma che assume, si muovesse implicitamente in essa e la portasse alla sua estrema tensione, cosa che fa, appunto, la perfezione della forma sferica».¹³

Ci avviciniamo alla comprensione dell'atto creativo che governa la stesura di un *cuento breve*. Ma Cortázar è anche su questo punto impreciso: da un lato parla di forma che preesiste, dall'altro, in un passo che non abbiamo riportato, elimina la presenza di qualsiasi *think* previo.¹⁴ Non si capisce se si possa parlare di un *apriori* formale, o di un monolite narrativo che si dà nella sua interezza. Facendo un poco di ordine, però, pare che ogni zona d'ombra possa schiarirsi se rubricata sotto l'egida di un processo in atto. Il limite della fotografia è al tempo stesso limite della visione e limite di se stesso, abilita la sua stessa crisi e la risolve e la riabilita in un procedimento così veloce da essere, appunto, istantaneo; ossia, da vedersi giustamente attribuiti contemporaneamente i caratteri sia di una chiusura sia di una apertura. La sfericità, in questo caso, si dà nel suo farsi, non nel suo governare a monte la creazione. Tanto la metafora cosmogonica antica – secondo i presocratici l'Assoluto era di forma sferica eppure infinito –, quanto quella geologica sono risposte e

¹² Come già ricordato, l'Assoluto per i presocratici assumeva le fattezze di una sfera. Quest'ultima fu anche materia di meditazione per Blaise Pascal, come del resto ci ricorda lo stesso Borges di *Altre inquisizioni* nel capitolo *La sfera di Pascal*: «La natura è una sfera infinita, il cui centro sta dappertutto e la cui circonferenza in nessun luogo» (Borges 1985, 914).

¹³ Cortázar 1996b, 133.

¹⁴ Vedi *ivi*, 139.

proposte attuantesi, e solo in questa prospettiva è possibile tenere insieme la chiusura e apertura del racconto.

Non è, tuttavia, unicamente questa conclusione a fare un racconto. Il lavoro formale cui accenna Cortázar è una vera e propria operazione di sottrazione, una *via emendatio* che prelude a una brevità pensata. In questo senso vanno accolte espressioni del tipo 'sistema atomico', 'realtà agglutinata', 'nucleo': è una materia verbale e poetica ridotta ai minimi termini, resa scarna da una ruminazione instancabile sul senso, da una pesatura finissima della parola sulla bilancia d'orafo che è l'autoanalisi dell'autore. La *brevitas* che dunque si evince nell'opera di Cortázar è, sì, frutto di una tensione sferica che chiude il racconto su se stesso, di un'emendazione che gli conferisce spinta e fascino, ma è anche apparentata strettamente con la disciplina letteraria cardine della *cortedad del decir*: la poesia:

La genesi del racconto e della poesia è tuttavia la stessa, nasce da un repentino straniamento, da uno *spostarsi* che altera il regime «normale» della coscienza; [...]. La mia esperienza mi dice che, in qualche modo, un racconto breve, come quelli che ho cercato di delineare, non ha una *struttura di prosa*. Ogni volta che mi è toccato rivedere la traduzione di uno dei miei racconti, [...] ho sentito fino a che punto l'efficacia e il senso del racconto dipendessero da quei valori che danno alla poesia e anche al jazz il loro carattere specifico: la tensione, il ritmo, la pulsazione interna, l'imprevisto dentro parametri pre-visti, quella libertà fatale che non ammette alterazione senza una perdita irreparabile.¹⁵

L'apertura nella chiusura del racconto non è forse un imprevisto dentro parametri pre-visti? Non è forse il processo una continua variazione attorno al perno del tema dell'istante? Sua struttura il suo continuo strutturarsi nell'attimo. Il legame di parentela tra prosa breve e poesia, che rivela questo passo di *Del cuento breve y sus alrededores*, ci fornisce in verità un significativo ancoraggio per una riflessione ulteriore sulle fonti di questa teoria dell'economia verbale.

¹⁵ Ivi, 141-142.

Facendo fede ad una lettura di superficie del passo di Lagmanovich, avremmo potuto concludere – e lo abbiamo smentito – che Cortázar non abbia sviluppato alcuna riflessione sulla brevità, preferendo eluderla, e ciò lo testimonierebbe la presa di distanza dall'assoluta *concinnitas* di Arreola in favore di quelle che abbiamo già definito in apertura forme narrative di più ampia corsa. Tuttavia, quest'ultimo tributo pagato alla poesia avvicina l'argentino al maestro conterraneo Jorge Luis Borges, lo stesso menzionato da Lagmanovich unicamente per questione di astrattezza, anch'essa elusa, e non di brevità. Su Borges e la sua opera si è scritto molto, ma è qui sufficiente fornire un quadro di massima della sua parabola iniziale per capire il peso che tale trasformazione può aver avuto nell'influenza di Cortázar. I primi anni e i primi scritti, di fatto, furono votati al gioco verbale umoristico, a tratti grottesco, che faceva uso di argentinismi e barocchismi in sfregio alla classe accademica madrilenà. L'avvento di *Ficciones* (1941-1944) segna una netta linea di demarcazione con le tecniche letterarie degli inizi: il rigore mentale, la precisione chirurgica cominciano a prendere il sopravvento, affinandosi sempre più ad ogni racconto e pur rinunciando all'arabesco della forma giocosa autocelebrativa, del tecnicismo che si ritorce su se stesso.¹⁶ *El Aleph* e le successive raccolte sono frutto dell'economia verbale e della brevità formale sperimentate in questo primo compendio; esse scaturiscono da una meditazione consapevole e simultanea su più piani: [...] gli argomenti, che amplificano in ogni direzione i temi fondamentali senza timore di un eccesso di ricerca; il linguaggio che cessa di essere una trascrizione della realtà per diventare sempre meglio un controllo e un giudizio implicito di essa; e la pluralità dei registri, continuamente arricchiti dai riferimenti culturali, presenti anche dove non affiorano alla superficie della pagina.¹⁷ Vi è inoltre un altro aspetto da considerare: Borges, prima di approdare al racconto, fu poeta, e la struttura dei suoi racconti deve moltissimo

¹⁶ Vian 1980, 188.

¹⁷ *Ibidem*.

al ritmo e allo scheletro del verso breve. Per tutta la sua carriera continuò ad affiancare prosa e poesia, ed è indubbio che una riflessione abbia rischiarato l'altra, e viceversa. La *brevitas* borgesiana è dunque frutto di un'operazione di eliminazione soppressa che guarda alle strutture dei componimenti epici e cerca a suo modo di riprodurle.

Conoscendo il difficile rapporto di Cortázar con le fonti, resta qui solo da provare ch'egli abbia contratto un debito effettivo con Borges, e non solo perché Borges fosse un autore al tempo ineludibile. Uno spoglio dettagliato della letteratura secondaria, che abbonda per queste due figure, ci ha portato a incontrare un passaggio di un'intervista di Omar Prego a Cortázar in cui lo scrittore riconosce esplicitamente di dovere molto al maestro argentino:

J.C.: Bueno. En principio soy – y creo que lo soy cada vez más – muy severo, muy riguroso frente a las palabras. Lo he dicho, porque es una deuda que no me cansaré nunca de pagar, que eso lo debo a Borges. Mi lectura de los cuentos de Borges, en la época en que publicó *El jardín de senderos que se bifurcan*, me mostraron un lenguaje del que yo no tenía idea.¹⁸

Cortázar esplicita il suo debito e di nuovo lo paga. Citando *El jardín de senderos que se bifurcan* mostra di avere in mente proprio il Borges della svolta del linguaggio, quello di *Ficciones*. Non solo: qualche battuta più avanti, egli ammette di avere ereditato il principio dell'economia verbale proprio dal conterraneo: «J.C.: Así que se asuman las dos cosas: por un lado la lección borgiana, en el sentido de enseñarme la economía. Es decir: no la de escribir duro, pero sí cenido. O sea, eliminando todo lo eliminable, que es mucho».¹⁹

Il tributo è fin troppo chiaro; ma il Nostro fa un salto ulteriore, chiudendo il cerchio, con l'affermazione «Pero hay un tercer elemento, que es la música. Para mi, la escritura es una opera-

¹⁸ Prego 1985, 60.

¹⁹ Ivi, 61.

ción musical». ²⁰ Dunque, egli non solo riconosce, sulla sua opera di narratore breve, l'influenza del Borges prosatore, ma introducendo il marcatore della musicalità, confessa l'influenza – sulla narrativa – della poesia, attraverso una meditazione propria e una mediata dal Borges prosatore-poeta.

Alla luce di quanto argomentato, il passo di Lagmanovich mostra le sue crepe in modo chiaro e distinto. La riflessione di Cortázar sulla brevità è presente e onnipervasiva, invece di essere elusa mediante una presa di distanza dalla forma breve utilizzata da Arreola. Il confronto con Borges è ben più serrato, al punto da lasciare tracce profonde d'influenza nella sua opera. L'economia verbale di cui fu promotore Cortázar mostra di dover pagar dazio tanto alla lettura di *Ficciones*, quanto al lavoro proprio di poeta (Cortázar, come Borges, affiancò per tutta la vita prosa e poesia). Tuttavia, il principio dell'economia verbale promosso da Borges racchiude già – e ciò lo si vede dalla parabola teorica dei primi anni – il segreto di una narrazione breve poiché ripensata alla luce di un verso scarno e musicale.

Bibliografia

- J.L. Borges, *Altre inquisizioni* (1952), in J.L. Borges, *Tutte le opere*, vol. I, Mondadori, Milano 1985.
- I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2015
- P. Cognetti, *A pesca nelle pozze più profonde. Meditazione sull'arte di scrivere racconti*, Minimum fax, Milano 2014.
- J. Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto*, in J. Cortázar, *Bestiario*, a cura di E. Franco, Einaudi, Torino 1996a.
- J. Cortázar, *Del racconto breve e dintorni*, in J. Cortázar, *Bestiario*, a cura di E. Franco, Einaudi, Torino 1996b.
- J. Cortázar, *Lezioni di letteratura* (Berkeley 1980), Einaudi, Torino 2014.

²⁰ *Ibidem.*

- D. Lagmanovich, *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Ediciones Hispam, Barcelona 1975.
- F. O'Connor, *Nel territorio del diavolo*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli 1993.
- C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Il Saggiatore, Milano 1977.
- O. Prego, *La fascinación de las palabras*, Muchnik Editores, Barcelona 1985.
- C. Vian, *Invito alla lettura di Jorge Luis Borges*, Mursia, Milano 1980.

CARLO TIRINANZI DE MEDICI

AL DI QUA E AL DI LÀ DEL ROMANZO.
FORME BREVI E TENSIONE UNITARIA NELLA NARRATIVA ITALIANA
DEGLI ANNI OTTANTA

[...] il racconto è principio generativo e dissolutivo del romanzo, una sorta di coscienza sperimentale esterna.

(Pellizzi 2005)

1. *Si esce vivi dagli anni Ottanta?*

La letteratura italiana subisce a cavallo tra anni Settanta e Ottanta un cambiamento radicale. Da un lato il prestigio di cui la poesia, e in particolare la poesia lirica, aveva goduto per secoli viene meno. Nel 1975, introducendo *Il pubblico della poesia*, antologia di autori che avevano esordito dopo il 1968, Alfonso Berardinelli e Franco Cordelli parlano di «sgretolamento di una tradizione, di un campo e di un ruolo». ¹ Nello stesso anno Eugenio Montale, nel discorso di accettazione del premio Nobel, dichiara che «la vera poesia» sta dormendo. Se aveva progressivamente perso il mandato sociale (Walter Benjamin identifica questo fenomeno come attivo già a metà del XIX secolo), ² la poesia conservava un primato tra le fasce più colte della popolazione (specie in Italia, dove la tradizione della poesia ha avuto un ruolo egemonico nella cultura, evidente nei programmi ministeriali dello Stato unitario e di lì filtrato nelle epoche successive). La situazione muta nella seconda metà del Novecento, con il progressivo smarrirsi di una tradizione univoca (evidenziato nell'antologia *Dopo la lirica* curata da Enrico Testa) e la ridu-

¹ Berardinelli e Cordelli 1975, 15-16.

² Benjamin 1938, 89.

zione del peso sociale del poeta. È l'«implosione» del campo della poesia, entrato in una fase di «decadenza» all'apparenza «irreversibile»,³ caratterizzato dall'aumento di poeti dilettanti e dalla sempre più evidente marginalità dei poeti nel discorso pubblico.⁴ Questo avvenimento libera uno spazio che verrà occupato da altre forme di comunicazione come la canzone⁵ e, appunto, il romanzo.

Nella sfera della narrativa il mutamento è altrettanto radicale. Alla fine degli anni Settanta i due paradigmi che avevano dominato lo spazio romanzesco per circa vent'anni, quello del «romanzo medio 'di qualità'» e quello del romanzo sperimentale, perdono la loro forza. Il primo, definito così da Gian Carlo Ferretti,⁶ identifica quelle opere (i cui campioni sono Cassola, Arpino, Bassani) caratterizzate da un'ambientazione provinciale e generalmente borghese; un soggetto familiare, moderatamente corale; un piglio malinconico, più o meno rammemorante, che configura un romanzo intimista anche laddove trattasse dei grandi eventi storici (il Risorgimento del *Gattopardo*, la guerra nel *Giardino dei Finzi-Contini*),⁷ e caratterizzato da un certo lirismo⁸ da quel «romanticismo confezionato e razionalmente

³ Mazzoni 2004, 222.

⁴ Ivi, 211-248.

⁵ Oltre a Mazzoni, che riprende le osservazioni a riguardo di Tondelli, cfr. Giovannetti 2008.

⁶ Ferretti 1983.

⁷ Non deve sembrare che l'aggiunta di Tomasi di Lampedusa in questo elenco sia un tentativo di sminuire un'opera che, nel corso degli anni, è stata vieppiù rivalutata (di recente Riccardo Castellana ne ha fatto un esempio di «realismo modernista»). Tuttavia è indubbio che i caratteri del *Gattopardo* (ideologici, ma anche stilistico-formali, compresa la prosa, mirata a una 'letterarietà' alta ma non impossibile) richiamino quelli del più tipico romanzo medio. Ferretti stesso nota che anche in questa tipologia narrativa assistiamo al fenomeno tipico di spinta iniziale da parte di alcune opere di valore, seguita poi da una fase di assestamento quasi manieristica, che conduce a una stabilizzazione dei codici, ripresi poi dai vari autori (Cadioli 1987, 13).

⁸ Tani 1990, 260.

dosato» che «non contrappone al principio dell'aura un principio diverso, ma conserva l'aura, putrefatta, come alone fumogeno».⁹

Insomma una tipologia narrativa essenzialmente *midcult*¹⁰ che ancora negli anni Settanta aveva un buon successo (stimabile intorno alle 100-150 mila copie.¹¹ Resta celebre l'attacco agli esponenti più in vista del romanzo medio da parte di Edoardo Sanguineti, che li aveva definiti «Liale della letteratura».¹² Il gesto polemico mostra icasticamente la lotta che la Neoavanguardia aveva instaurato con gli esponenti delle altre correnti letterarie. Di lì a poco questa lotta avrebbe trovato una forma concreta nel volume *Il romanzo sperimentale* (1966), per cui proporrei di definire 'sperimentalismi' il complesso di esperienze narrative orientate in vario grado verso poetiche d'avanguardia – vuoi con la distruzione della catena sintagmatica, o con il ricorso diffuso a dispositivi antinaturalistici e a una poetica intrinsecamente moderna che fa del mettere in mostra le contraddizioni della società uno dei propri caposaldi; comune è poi l'attribuzione di un valore assiologico alla novità (il *Verboten-canon*, il «canone del proibito» o «dell'interdetto», adorniano, per cui, come diceva Alain Robbe-Grillet non è possibile scrivere come si scriveva vent'anni fa). È una forma letteraria «che

⁹ Adorno 1967, 62.

¹⁰ Cadioli 1987, 78

¹¹ Ivi, 11.

¹² Alfredo Giuliani (1987) ricostruisce così la nascita dell'espressione: «Qualcuno di noi a quel tempo chiamò Carlo Cassola una Liala del 1963. Fu una battuta provocata da qualche osservazione di un giornalista. E ricordo abbastanza bene le circostanze nelle quali fu fatta cadere, se non sbaglio da Edoardo Sanguineti. Eravamo nella platea di un teatro a Palermo, durante le prove di uno spettacolo che sarebbe andato in scena nel corso della Settimana musicale. Proprio la Settimana in cui fece clamorosa apparizione il Gruppo 63. Eravamo lì per questo, e tutte le provocazioni erano buone. Non ricordo esattamente, invece, se qualcuno tirò fuori il nome di Bassani e se la battuta fu quindi corretta in Cassola e Bassani sono le Liale del 1963. Fatto sta che andarono in giro, da allora in poi, entrambe le versioni. Bassani si adirò, e non aveva tutti i torti. Quanto a Cassola, non ho mai saputo niente di sue reazioni in pubblico. Quello che posso dire è che la poetica di Cassola non interessava minimamente gli scrittori del Gruppo 63».

nasce alle ali estreme [del campo letterario], in una evidente atmosfera di ricerca e di scommessa», espressione «di una letteratura *difficile* che fa risiedere la sua qualità negli ostacoli che oppone alla comprensione del lettore»¹³ e che risponde a un paradigma moderno per cui implicitamente o esplicitamente si sancisce l'equivalenza tra innovazione formale, progressismo politico e valore estetico, spesso con una carica iconoclasta o negativa (così ad esempio Roversi con *Registrazione di eventi*, del 1964).

Sebbene 'sperimentalismo' indicasse originariamente la proposta letteraria del gruppo di «Officina», sembra sensato utilizzare il termine per definire l'insieme delle narrazioni di ricerca sviluppate tra la seconda metà degli anni Cinquanta e gli anni Settanta (si parla abitualmente di «neosperimentalismo» per il romanzo di ricerca degli anni Settanta). È un'area che copre autori di tendenze e ispirazioni assai diverse, ma nella quale dalla nostra altezza storica possiamo riconoscere un'aria di famiglia con uno di quei gesti critici che diventano possibili a posteriori. Oggi le somiglianze tra la scrittura di Roversi, Volponi, Consolo, Pasolini, D'Arrigo, Leonetti paiono maggiori delle differenze ideologiche e di poetica che li hanno separati a volte in modo radicale. È a quest'area sfrangiata cui pensa Luperini quando nota segni di crisi del romanzo:¹⁴ i paletti che la delimitavano iniziano a saltare. Rispondendo a un questionario di *Pubblico 1981* Cesare Segre aveva già descritto acutamente il fenomeno mentre era in corso:

[...] credo di poter prevedere che la qualità del romanzo destinato al consumo vada in complesso migliorando, e che perciò il divario tra il

¹³ Guglielmi 1981, 9-10, corsivi nel testo.

¹⁴ Luperini 1981, 866ss. Il critico, che considera l'area variamente sperimentale (da Volponi con *Corporale* al *Sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo) e quella meno elaborata stilisticamente (*La storia*) ravvisa segni d'indebolimento della prosa, tra l'altro, per il «recupero di moduli populistici», per la «rivincita del grande romanzo» [l'espressione è di Ferretti 1979], di cui rileva la natura spesso di *best-seller* (secondo una dicotomia tra valore estetico e successo di pubblico comune tra i critici nati prima degli anni Sessanta).

libro destinato alle masse e quello apprezzabile anche dal buongustaio si farà meno netto. Accanto vi sarà pure *una letteratura sperimentale*, senza speranza di grandi successi, *possibile ma non inevitabile crogiolo di innovazioni letterarie. Ma non sono sicuro che i capolavori [...] si troveranno solo nel secondo gruppo.*¹⁵

Di fatto, nonostante il fedele sostegno della critica, i romanzi sperimentali non occuperanno più il posto che avevano nel dibattito e nel sistema letterario: la quasi totalità degli attori stenta a riconoscerne la funzionalità in un quadro sociale e letterario fortemente mutato. Di romanzi sperimentali, come aveva intuito Segre, se ne sarebbero scritti ancora: da Luigi Di Ruscio con *Palmiro*, 1986, a Nanni Balestrini (*Gli invisibili*, 1986, e *L'editore*, 1988), a Volponi (*Le mosche del capitale*, 1989), a Enzo Filosa (*La picta*, 1988) e persino Marcello Fois (che nell'anno del suo esordio pubblica sia un *noir*, sia un testo più sperimentale, a cavallo tra prosa d'arte e racconto, incentrato sul rapporto con alcuni quadri, *Picta*, 1992), fino, in anni recenti, a *La banda Bellini* di Marco Philophat (2002), l'area sperimentale produce opere spesso notevoli, che però faticano a entrare nel circuito letterario, dominato bene o male da logiche più massificate.¹⁶

2. Ritorno al romanzo, ma quale?

Ma la mutazione del pubblico (che, per effetto della scolarizzazione di massa, diventa via via più colto, «interessato all'invenzione fantastica, sensibile agli effetti estetici, ma non munito

¹⁵ Segre, 1981, 54, corsivi miei.

¹⁶ È presto per capire se si tratta di una rondine isolata o di una nuova primavera: ma l'assegnazione del premio Calvino a un testo che riprende certe movenze tipiche dello sperimentalismo (a partire dal narratore-matto che sembra dovere molto al primo Celati e al Vassalli di *Abitare il vento*) come *Cartongesso* di Francesco Maino (2014) è un fatto degno di nota. Anche per le divergenze rispetto ai modelli degli anni Settanta, riassumibili in maggiori leggibilità e semplicità stilistica (semplicità: non semplificazione, come ci ricorda Testa 1997), in una ferrea motivazione narrativa, insomma nella più chiara coesione, rispetto agli antenati degli anni Sessanta e Settanta, che lega i diversi momenti.

d'una educazione artistica altamente qualificata»¹⁷ alla fine degli anni Settanta è compiuta: il romanzo medio 'di qualità', nato nel Dopoguerra e pensato per destinatari diversi, socialmente e culturalmente, non soddisfa più le sue esigenze, e il romanzo sperimentale non lo attira. Non è solo il pubblico: alla fine degli anni Settanta il mercato editoriale affronta una profonda trasformazione. Si consolidano i grandi attori che si erano introdotti all'inizio del decennio (Ifi-Fiat, ad esempio), il che favorisce una modernizzazione del mercato librario, il che porta a un processo produttivo orientato a dinamiche industriali (o para-industriali) evidente soprattutto nella produzione di massa (come le collane rosa che si sviluppano proprio in quel periodo).¹⁸ All'interno del sistema librario, l'ondata di saggistica che aveva dominato gli anni Settanta tende ad esaurirsi e di converso aumenta la proporzione di titoli di narrativa sul pubblicato totale. Nel corso degli anni precedenti c'erano state le prime avvisaglie di questo cambio di passo: da *Cent'anni di solitudine* (1967) che aveva già fatto parlare di «ritorno alla narrazione» sul finire del decennio precedente all'«Almanacco Bompiani» del 1972 dedicato al *Ritorno all'intreccio*, fino al successo, non privo di polemiche anche velenose, di *La storia* di Elsa Morante (1974) che in qualche modo 'rilancia' il romanzo «ben fatto», come lo chiamerebbe Ferretti, o «mimetico», aggettivo usato da Henri Godard per indicare le convenzioni romanzesche tipiche del romanzo ottocentesco contro cui il Novecento ha spesso lottato in modo anche violento.¹⁹

E al filone dei racconti lineari, tenuti insieme da un andamento cronologico e perlopiù dalla presenza di un narratore-protagonista, andrebbero ascritti, pur con alcune peculiarità, anche gli scrittori 'selvaggi' che negli anni Settanta avevano otte-

¹⁷ Spinazzola 1984, 14.

¹⁸ Sulla nascita di un sistema dei generi come indice di modernizzazione del nostro sistema editoriale, anzi come «approdo a una modernità compiuta» si è espresso Spinazzola 2007, 31; sul romanzo rosa cfr. Cadioli 1987 (con relativa bibliografia).

¹⁹ Cfr. Godard 2006.

nuto una buona diffusione, un insieme di testi perlopiù memoriali o autobiografici, prodotti da autori provenienti da aree sociali marginali o subalterne (classe operaia, sottoproletariato, carceri, Sud) in un tentativo latamente foucaultiano di conquista della parola organico all'allora diffuso conflitto sociale. Particolarmente attivi in quest'area due editori vicini al «Movimento» come Savelli e Feltrinelli. Quest'ultimo dedica a queste scritture la collana «Franchi narratori», dove Tommaso Di Ciaula pubblica uno dei testi più interessanti dell'area 'selvaggia', *Tuta blu. Ire, ricordi e sogni di un operaio del Sud* (1978). L'opera è interessante perché rispetto ad altre scritture ha una più marcata componente letteraria, configurandosi come romanzo autobiografico più che come cronaca: segno che alla fine del decennio la temperie narrativa sta mutando. Che tale mutazione arrivi a zone generalmente poco propense a confrontarsi con i problemi letterari più attuali, come i ceti medio-bassi, indica un fenomeno di portata più ampia, che coinvolge la cultura a tutti i suoi livelli e che vede crescere l'interesse per forme narrative diverse sia dal romanzo medio (di cui vengono rifiutati soprattutto i *topoi* spirituali e le punte stilistiche più malinconiche) sia da quello sperimentale.

Quando si parla del «ritorno al romanzo» degli anni Ottanta si parla del «romanzo ben fatto» o «grande romanzo», un ritorno a caratteri tipici del romanzo ottocentesco: una trama intelligibile, satura di nessi logici (in contrasto con i flussi di coscienza e le scritture automatiche), spesso guidata dalla *suspense* o da altri dispositivi che tendono a portare il lettore verso la conclusione dell'opera, da leggersi in modo lineare (in opposizione alle forme aperte del Novecento); personaggi verisimili o comunque lontani dai marginali diffusi in tanto romanzo sperimentale (a partire dai primi volumi di Gianni Celati); un lessico e una struttura sintattica prossimi al neostandard e senza (o con poche) punte espressive (in contrasto con i romanzi sperimentali). Caratteri spesso riassunti in un libro che è, nella vulgata critica, l'epitome del romanzo anni Ottanta, *Il nome della rosa* di Um-

berto Eco (1980).²⁰ Ma le cose forse non stanno proprio così. La mia opinione è che una visione del genere sia fortemente riduttiva, che aggiri e neghi la complessità di un momento storico di transizione – politico-economica, certo, con una normalizzazione in senso conservatore evidente nella triade neoliberista Thatcher-Wojtyla-Reagan e nel «trionfo del privato» – il riflusso – italiano,²¹ ma non meno estesa, almeno in Italia, nella sfera culturale per i fenomeni di trasformazione cui si è accennato sopra.

Se osserviamo i tentativi di mappatura del campo letterario a ridosso del cambio di decennio, vediamo che quest'ultimo è descritto con metafore che rimandano al reticolare, al molteplice. Luperini denuncia il «vuoto» in cui è caduta la letteratura, nella quale «Ogni voce suona alternata ad altre di segno diverso (non opposto); e insieme formano un concerto indifferenziato, ove tutto è permesso, niente è proibito, e ogni accenno viene eliso da un altro, in una grande, innocente equivalenza».²² La pluralità non ricomposta è il più evidente carattere della letteratura di questo periodo anche per Giuliano Manacorda, che parla di «diuturno e parcellizzato lavoro di ricerca teorica e di proposta pratica»,²³ o per Lino Pertile, per il quale gli autori trattati nel volume curato da lui e da Sigmund Baran'ski e dedicato alla narrativa italiana negli anni Ottanta «non appartengono a nessuna scuola o movimento letterari»²⁴ Angelo Guglielmi, nell'introduzione all'antologia *Il piacere della letteratura* (1981), parla di «situazione babelica». Se in parte la difformità nella lettura dei fenomeni occorsi a cavallo di anni Settanta e Ottanta è dovuta alla prospettiva diversa con cui oggi possiamo guarda-

²⁰ Sulla fortuna critica dell'opera cfr. la relativa appendice a Ganeri 1991, Pischetta 1994. Si tralascia qui la seconda componente di cui il romanzo di Eco è epitome, il postmodernismo all'italiana. *Il nome della rosa* si situerebbe infatti all'interno della più classica logica di *double coding*, per cui il testo lineare è anche, come suggeriva l'autore in sede paratestuale (con, probabilmente, più di una punta di malizia), «un centone» di citazioni.

²¹ Cfr. Galli Della Loggia 1980.

²² Luperini 1984, 15.

²³ Manacorda 1996, 875.

²⁴ Pertile 1993, 18.

re quel momento, è evidente che la lente del «romanzo ben fatto» è, da sola, insufficiente a descrivere i fenomeni avvenuti durante la riconfigurazione del sistema letterario iniziata in quel periodo. Ancora nel 2000 Renato Barilli vede i romanzieri degli anni Ottanta «come picchi isolati, massi erratici, pronti a respingere qualsiasi inclusione reciproca in una storia comune, e tanto più in qualche albero genealogico».²⁵ Di fatto negli anni Ottanta molti scrittori forzano i confini del romanzo «ben fatto»: per costruzione tematica (con trame apertamente irrealistiche, tendenti al fantastico o al meraviglioso) o per elaborazione formale, costruendo strutture di confine che rigettano l'unità romanzesca classica. In questo saggio mi occuperò della seconda evenienza.

3. Romanzi disarticolati

In effetti il decennio degli anni Ottanta è inaugurato anche da due opere decisamente meno prossime al romanzo «ben fatto» come *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Italo Calvino e *Altri libertini* (1980) di Pier Vittorio Tondelli. Entrambe, come *Il nome*, godettero di un buon successo di pubblico (specie quella di Calvino, vero *best-seller* del '79), ma nessuna delle due ha la coesione del romanzo di Eco. Potremmo anzi parlare per entrambi di romanzi disarticolati, o potenzialmente disarticolabili, o anche di due forme che approssimano asintoticamente il romanzo «ben fatto» da due lati opposti – la preistoria romanzesca Calvino, il modernismo Tondelli –, utilizzandone alcuni dispositivi ma rifiutandone, e in modo assai evidente, altri. E non sono casi isolati: è possibile identificare una certa quantità di opere narrative che si rifanno a strutture simili a quelle utilizzate da Calvino e Tondelli, un fenomeno ancor più interessante se si pensa che negli anni Zero ciò non avviene, o avviene in modo assai più marginale.

²⁵ Barilli 2000, VII.

Se una notte e Altri libertini presentano evidenti differenze: il primo presenta una rigida strutturazione del materiale, il secondo offre una lasca progressione, dato che i sei racconti sono leggibili come due serie di tre racconti che affrontano tre situazioni diverse – 1) statica, 2) dinamica; 3) fuga²⁶ che dà l'impressione di una serie di percorsi che si ripetono, diversi ma uguali (nonostante la differenza tra *Viaggio* e *Autobahn*: disilluso l'uno, speranzoso l'altro, ma è significativo che la speranza sia possibile solo quando il viaggio è ancora *in nuce*).²⁷ La lingua di Calvino, luminoso esempio di semplicità,²⁸ è opposta alle ondate espressive, tendenti spesso al gergale e al «sound della lingua parlata», di Tondelli.²⁹ Le geometrie dell'uno che sussumono e trasformano le basilari pulsioni umane (specie quella sessuale) non potrebbero essere più distanti dalla «scrittura emozionale» praticata dall'altro.³⁰ Calvino recupera la tradizio-

²⁶ Il primo e il quarto racconto sono statici, principalmente descrittivi: raccontano brevi schegge di vita dei protagonisti, quasi *tranches de vie* (*Postoristoro*, *Senso contrario*) i cui eventi si svolgono in un tempo ristretto e unitario (un giorno, una serata) e in un luogo (un bar della stazione, l'interno di un'auto). Li seguono due racconti dinamici, in cui un evento irrompe sulla scena alterando gli equilibri esistenti (*Mimi e istrioni*, *Altri libertini*); gli ultimi due di ogni serie (*Viaggio*, *Autobahn*) sono racconti di viaggio, dunque ancora dinamici, ma non più ambientati (come ancora i due racconti precedenti) in un unico spazio, aperti verso un cambiamento prima negato (*Viaggio*, su un giovane che lascia la squallida e soffocante provincia emiliana descritta nei due racconti precedenti per una nuova vita nelle grandi città italiane e straniere ma, sconfitto e fallito, torna a casa e tenta il suicidio) poi soltanto promesso (il volontaristico «All'avventuraa!» su cui si chiude *Autobahn*, il racconto conclusivo il cui protagonista risale l'Autobrennero per via di un misterioso odore che avverte nell'aria).

²⁷ Tra gli scrittori che riprendono l'esperienza di Tondelli all'inizio degli anni Novanta il viaggio ha perso ogni promessa di cambiamento: evidentissimo in *La guerra degli Antò* (1992) di Silvia Ballestra, dove uno dei protagonisti, Antò Lu Purk, si trasferisce prima a Berlino e poi ad Amsterdam senza riuscire a evadere da quella che è innanzitutto una prigione interiore (nella fattispecie, la colonizzazione dell'immaginario da parte dei media).

²⁸ Cfr. Testa 1997.

²⁹ Cfr. Tondelli 1980b.

³⁰ *Ibidem*: «La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive, l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale; se dopo due

ne preromanzesca del novelliere; Tondelli il racconto intriso d'oralità tipico del Celati neosperimentale; il narratore di *Se una notte* osserva i suoi personaggi con un'ironia agli antipodi dell'empatia di quello di *Altri libertini* (e se in quest'ultimo tra narratore e personaggi non vi è distanza, ciò che è sottolineato anche dai narratori intradiegetici, quello di Calvino è evidentemente un narratore extralocale).³¹

Il romanzo di Calvino è ispirato alla preistoria romanzesca, quella del novelliere a cornice. La struttura unitaria, progressiva e coerente cui in parte si ispirava (in una lettera parla di *Se una notte* come di un «inno d'amore [...] al romanzo tradizionale»)³² si disarticola in un flusso di storie, avventure, personaggi che invadono la scena, mentre l'alternarsi di piani narrativi e metanarrativi depotenzia la fascinazione avventuroso-romanzesca. Eppure tra i due piani testuali (l'avventura del Lettore e quella dei protagonisti degli incipit) corre un legame più stretto rispetto ai modelli antichi: gli incipit sono disposti lungo una linea progressiva (esplicitata in diversi autocommenti), il *sensu* del testo è più compatto – la riflessione sul romanzesco; la necessità di osservare le cose dall'esterno, al di fuori del flusso temporale, per comprenderle; i vari *incipit* come scacchi dovuti a un errato rapporto con il mondo e con la letteratura; la letteratura come palestra conoscitiva cui attingere esperienza.³³ *Altri*

pagine il lettore non avverte il crescendo e si chiede “Che cazzo sto a leggere”, quello che non capisce mica è lui, cari miei, è lo scrittore. Dopo due righe, il lettore dev'essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina; deve trovarsi coinvolto fino al parossismo, deve sudare e prendere cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è la letteratura. [...] Il nodo è tutto qui. La letteratura emotiva è quella più intimamente connessa alla lingua; la letteratura emotiva esprime le intensità intime ed emozionali del linguaggio; la letteratura emotiva è “scrittura emotiva”».

³¹ Cfr. Bachtin 1978, 14: l'extralocalità del narratore consente di «raccolgere tutto l'eroe, il quale dal proprio interno è disperso e disseminato nel mondo assegnato della conoscenza e nell'evento aperto dell'atto etico, di raccogliere lui [il personaggio] e la sua vita e di integrarli fino a farne una totalità coi momenti inaccessibili dentro se stesso».

³² Lettera a M. Lavagetto dell'11 gennaio 1980, in Calvino 2000, 1416.

³³ Cfr. almeno Spinazzola 1979 e Milanini 1990.

libertini invece sembra riprendere la tipologia modernista del 'romanzo in forma di racconto'. Sebbene rispetto a quel modello manchi una figura unitaria, il protagonista, che coaguli il tutto, la differenza è spiegata in base alla visione dell'autore, che si concentra non sull'individuo, ma sul gruppo – il protagonista è il Movimento, non un singolo. Pure, nel libro abbondano segni di frammentazione dell'esperienza e della società cui si rifaceva quel modello, con i protagonisti dei racconti che tentano di mantenere il senso di comunità e condivisione ma falliscono. Tanto che la soluzione – il viaggio – è sempre individuale.

Al di là del distacco da eventuali modelli, questi due libri sembrano entrambi recuperare, in modo indiretto ma proprio per questo più significativo, l'idea di romanzo polistorico che si era affermata nella prima metà del Novecento: termine coniato da Hermann Broch per indicare diverse opere, a partire dalla propria trilogia *I sonnambuli*. Il Modernismo mette al proprio centro segni evidenti di disgregazione: l'io, il mondo, la percezione, mancano di quella continuità che caratterizzava questi costrutti nel romanzo «mimetico» ottocentesco; tuttavia a quell'unitarietà si tende a un livello, pur se ulteriore al rappresentazionale. la struttura di senso modernista lega insieme il mondo e pone una resistenza alla frammentazione caotica di quest'ultimo grazie ad alcuni dispositivi che sottendono una coesione sotterranea: il «metodo mitico» che presuppone un'unità culturale di fondo (Moretti), la centralità del soggetto che garantisce un certo grado di coerenza, il conflitto edipico che permette di instaurare un legame tra passato e presente, l'epifania che sviluppa una serie di corrispondenze, per quanto momentanee e improvvise. Funzionano così bene che anche quelle narrazioni affatto frammentate (*Ulysses*, *L'urlo e il furore*, persino i racconti di *Winesburg, Ohio*) rendono esplicito un qualche tipo di unitarietà (e di qui anche l'importanza che ha la forma per il modernismo, da opporre alla natura sostanzialmente amorfa del mondo).

Insomma c'è lo scontro tra il desiderio di attingere a principi coerenti e unificanti che il lessico filosofico postmoderno chia-

ma «fondazionalisti» o «metafisici» e le nuove conoscenze della fisica e della psicologia che relativizzano e frammentano il campo, ciò che Simmel chiama «la lotta della vita [...] contro il principio della forma in quanto tale»,³⁴ e si ricordi anche la dichiarazione di Eliot sul romanzo che deve essere superato in quanto «espressione di un'epoca che non aveva ancora perso la sua forma»,³⁵ reso nel rapporto tra discontinuità del frammento e totalità dell'opera; la relazione spazio-temporale, il rapporto tra oggettività del reale e soggettività della percezione, il quale produce proprio per sintesi dialettica l'interessante concetto di «realismo modernista».

Nelle opere di Calvino e Tondelli, invece, a reggere questa unità sono strutture più deboli. Il fatto che la psicologia, la rete di movimenti interiori e intermittenze del cuore che disgrega il personaggio modernista, resti in secondo piano, ha una conseguenza interessante: la frammentazione deborda fuori di noi, ora è *il mondo* a non lasciarsi più ricondurre a un ordine ulteriore, nemmeno intellettuale; la forma non è più in lotta aperta con la vita ma ne è espressione. Da questo punto di vista i testi di Calvino e Tondelli segnalano il passaggio a un'epoca in cui la dialettica tra istanze opposte non riesce a ricomporsi in una sintesi, come ancora riuscivano a fare i modernisti, di fatto trasferendo in campo artistico quelle *antitesi bloccate*, delle quali è impossibile operare una sintesi, che regolano le strutture di senso della contemporaneità (ed è interessante che Calvino costruisca *Se una notte* accumulando una serie di opposizioni binarie).

4. Dal romanzo al racconto (e ritorno)

L'Italia degli anni Ottanta produce diverse opere che slogano le unità fondamentali del romanzo, in modo simile a quanto fatto da Calvino e da Tondelli. Potremmo disporre questi testi lun-

³⁴ Simmel 1912, 108.

³⁵ Eliot 1923, 645.

go una linea immaginaria che va da un massimo a un minimo di unitarietà, tenendo presente che tale linea è parte di una linea più lunga, ai cui estremi ci sono il romanzo biografico classico, con la sua rigida sequenzialità e la massima unità dovuta alla presenza di un personaggio unico che lega insieme i diversi episodi,³⁶ e la raccolta di racconti estemporanea. A un polo della nostra linea avremo le opere in cui le spinte unitarie – soprattutto legate al protagonista e a indizi peritestuali, come l'assenza di titolazione dei capitoli – sono più evidenti, tanto da comporre a tutti gli effetti dei romanzi (per quanto discontinui o frammentari); all'altro ci saranno quei testi in cui la coerenza nella portata è garantita solo da dispositivi semantici,³⁷ e che di fatto si presentano come raccolte di racconti. Insomma a un capo opere che si comportano come *Se una notte*, all'altro testi che si rifanno (in alcuni casi apertamente) ad *Altri libertini*. Questa bipartizione verrà ulteriormente affinata man mano che procede l'analisi.

Tra i libri che superano il confine stabilito sopra e divengono romanzo a tutti gli effetti possiamo annoverare *Tornare a Carobél* di Alfredo Antonaros (1984), *Il poema dei lunatici* (1987) di Ermanno Cavazzoni, *L'oro del mondo* (1987) di Sebastiano Vassalli e *Croniche epafâniche* (1989) di Francesco Guccini. In tutti i casi la coerenza sintattica del testo è presente, ma insidiata da diversi stratagemmi narrativi. La presenza di un personaggio centrale che è anche narratore è il dispositivo formale più importante: tutti questi testi si costruiscono intorno a tale figura, che pure spesso sfilaccia il racconto in rivoli di storie. Sono opere che si rifanno a tradizioni diverse: il racconto premoderno (Cavazzoni), orale (Antonaros), la narrativa autobiografica

³⁶ Šklovskij 1917, 91ss., considera proprio il personaggio il discrimine tra i racconti a cornice premoderni e rinascimentali e il romanzo moderno.

³⁷ 'Solo' è ovviamente un'estremizzazione: diversi elementi linguistici, a partire dal lessico, tendono a corroborare l'effetto di coerenza di questi testi. Tuttavia manca l'aspetto sintattico, la sequenzialità degli avvenimenti o la coesione data da un'unico protagonista che invece sono ancora presenti nei testi più vicini all'altro polo, quelli che si fanno, riconoscibilmente, romanzi.

(Guccini,³⁸ Vassalli). Sollecitazioni spesso mescolate: Antonaros è a cavallo di autobiografia, saga familiare e gusto del racconto premoderno; Vassalli mescola l'impianto autobiografico con elementi del romanzo storico e afflato metanarrativo (ispirato, non si può dire quanto direttamente, alle mosse autofinzionali che Oltralpe stavano proprio allora sviluppandosi); in Cavazzoni il debito con la narrativa neosperimentale degli anni Settanta è evidente (e questa filtra anche nel Sebastiano protagonista di *L'oro del mondo*, la cui posizione eccentrica rispetto al sistema sociale riprende quella dei «matti» amati dagli sperimentalisti del decennio precedente, senza però la differenza linguistico-sintattica di cui era portatore un Guizzardi); Guccini sembra ispirarsi anche ai romanzi d'avventura *à la* Twain per le scorribande dei suoi personaggi, e i ritagli narrativi che si espandono in racconti di usanze (come quello sull'uccisione del maiale) richiamano gli studi etnologici.

Tutti questi romanzi rispondono a un doppio principio: descrivono una gran varietà di esperienze, che però sono ricondotte inevitabilmente a un tema centrale, un'isotopia di fondo che è quella che regge il libro: la morte in Guccini, la perdita in Antonaros, la follia in Cavazzoni, l'ipocrisia degli italiani in Vassalli. In tutti i casi la rete isotopica così creata si configura in termini meramente oppositivi: pazzia/sanità; morte/vita; ipocrisia/onestà; perdita o mancanza/presenza o mantenimento; ogni opposizione si configura come assiologica – a vincere è peraltro sempre il polo negativo, e in modo netto, come ci si aspetta in una situazione che non lascia possibilità di sintesi.³⁹ L'unitarietà del-

³⁸ Via il Meneghelo di *Libera nos a malo*, da cui riprende l'equivalenza dialetto-infanzia, ma riducendo la variabilità diastratica dell'impasto linguistico (su questi aspetti della scrittura meneghelliana cfr. Segre 1996), con il dialetto che prende invece movenze epiche.

³⁹ Si ricordi il finale di Calvino: al Lettore restano solo due possibilità, la morte o il matrimonio; al di là del valore simbolico del brano, la stessa scelta dicotomica è quella che ha il lettore: accettare le regole o soccombere, sebbene una forma di sintesi è per Calvino ancora possibile con un salto metanarrativo, per cui le esperienze virtuali della lettura possono essere traslate nel fuori-testo.

la forma-romanzo è violata nel corpo testuale, passaggio evidenti-
 tissimo in Vassalli che cuce tre tipologie narrative diverse (il
 romanzo storico, lo pseudoautobiografico-satirico e quello
 d'avventura) in un *patchwork*. Il montaggio frammenta l'unità
 testuale, dando spazio a una rappresentazione del mondo che è
 ricca ma intrinsecamente parziale (cioè l'unità romanzesca non
 ha caratteri di necessità, come nelle «forme epiche minori» de-
 scritte da Lukács),⁴⁰ il tentativo di legare semanticamente nella
 lunga portata i diversi momenti tramite una dominante (le isotopie)
 si scontra con una varietà del mondo al fondo irriducibile,
 come dimostrano i cambi di prospettiva, i salti da un ricordo
 all'altro in Guccini o da una forma all'altra in Vassalli, o le
 molte storie diverse e slegate contenute in Cavazzoni e Antona-
 ros.

Con le opere appena trattate siamo ancora all'interno del-
 l'area pienamente romanzesca: i procedimenti di costruzione del
 testo rispondono a principi di compattamento tipicamente ro-
 manzeschi non solo sui livelli semantici (reti isotopiche, signifi-
 cazione, ecc.) ma anche dal punto di vista compositivo-formale.
 Sono, di fatto, evoluzioni dei modelli romanzeschi più antichi –
 da Cervantes a Rabelais –, filtrati attraverso la consapevolezza e
 l'uso che ne ha fatto il Novecento (per la minor coerenza del
 tutto, per la marginalità spesso assunta dal protagonista: anche
 Sebastiano cede il passo di fronte al suo arci-nemico, il padre
 «infame autore dei [suoi] giorni»). Come i loro antenati, questi
 romanzi tendono a rappresentare la varietà dell'esistenza: si co-
 stituiscono attorno a un principio rappresentativo essenzialmen-
 te *estensivo*, per cui cercano d'inserire più storie possibili.

In un secondo gruppo di opere questa coerenza tende a venir
 meno: perché la dissoluzione dell'ordine narrativo e cronologico
 esalta la singolarità dei singoli episodi (come in *Luoghi naturali*

⁴⁰ In casi come quello della novella «Figura e limite sono imposti dall'atto
 formatore del soggetto: questa sovranità, che si esercita attraverso il pieno
 controllo sulla creazione dell'oggetto, è la lirica peculiare alle forme epiche
 prive di totalità», Lukács 1916, 43.

di Mario Fortunato, 1988, e, in modo diverso, *Ex cattedra* di Domenico Starnone, 1987, o *Navigazioni di Circe* di Sandra Petrigani, 1987) o perché il fuoco non è sul protagonista, su colui che è dichiarato tale (il marchese in *I dodici abati di Chalcant* di Laura Mancinelli, 1981), ma sui casi della vita in generale, come se l'individuo non potesse in alcun modo rappresentare la complessità dell'esistenza; il romanzo – formalmente ancora tale – finisce per disgregarsi in rivoli d'informazioni disperate. La compattezza del narrato è residuale rispetto al gruppo precedente, come se l'attenzione scappasse sempre altrove, perdendo di vista il quadro generale in favore dell'interesse per le espressioni singolari. Questo è particolarmente evidente in *Luoghi naturali*.

Il libro si compone di nove racconti tra i quali trapassano personaggi e situazioni. Al centro è Mario, bisessuale che scopre di essere sieropositivo, la cui presenza lega le varie situazioni secondo un modulo che è comune ai 'romanzi in forma di racconto' modernisti e ai loro derivati contemporanei, ma questa unitarietà viene subito negata, prima che dalla struttura frammentaria del testo, dalla natura *relazionale* di Mario, che esiste principalmente negli sguardi e nei sentimenti degli altri.⁴¹ Nel corso del volume lo vediamo infatti sempre in una dinamica relazionale: con una donna straniera, Myriam, che morirà per un tumore (*La prima scena*, *Luoghi naturali*, *Televisione*), con un tossicodipendente di nome Maurizio (*Quaderno di viaggio*); poi sua sorella Emilia (*Cambiare casa*), attraverso la madre Maria (*Foto ricordo*) o uno zio platonicamente innamorato di Maurizio (*Stazione di transito*, ma cfr. *infra*); l'unico in cui non compare è *Fuori di qui*, incentrato su un terrorista in procinto di arrivare al fine pena.

⁴¹ Andrebbe inoltre considerata la voluta omonimia tra protagonista e autore reale, che aggiunge un'ulteriore destabilizzazione al testo: lasciando la porta aperta al dubbio sul legame tra autore e narrato si indebolisce la chiusura del romanzo.

Le relazioni che intercorrono tra le varie parti sono difficilmente ricostruibili se non tramite supposizioni e anche l'ordine cronologico fissa gli eventi in una posizione incerta, potenzialmente mutevole. Ricostruendo l'ordine cronologico dei racconti, infatti, si avrebbe una sequenza (i numeri identificano l'ordine dei racconti all'interno del volume) 7-1-9-5-(3)-(2)-8. Le parentesi indicano che la cronologia relativa di *Stazione di transito* e *Cambiare casa*, i nr. 2 e 3, non può essere ben definita.⁴² A questo proposito torna spesso una sottile ma costante linea metanarrativa, talvolta esplicita (Emilia smette di scrivere quando questi muore: «quale doppio della realtà avrei potuto creare, se già in questo mondo, questi oggetti, la mia stessa persona, sono vaghi e imprecisi, poi così velocemente deperibili?», 51), più spesso implicita, legata alle percezioni e ai pensieri dei personaggi: la vita è composta da «scampoli» di storia, «un confluire di eventi minuti» (133), in cui «non c'era nulla da capire, [...] nulla da decodificare», la realtà è «confusa» (93), la cui unitarietà emerge attraverso «un senso di coerenza incomprensibile, come un disegno ancora solo delineato» (29). Insomma

⁴² Grosso modo la *fabula* si può riassumere così: Mario sta andando a un appuntamento con il suo convivente Maurizio, che se n'è andato qualche settimana prima, ma all'ultimo si accuccia dietro a una macchina per non farsi vedere (*Quaderno di viaggio*, racconto nr. 7). Myriam, uscendo da un ospedale dove ha subito un'isterectomia per alcuni fibromi, lo vede e come per un colpo di fulmine vuole conoscerlo (*La prima scena*, nr. 1). I due vanno a vivere insieme, in una vita ritirata scandita dai programmi televisivi, e assistiamo al momento in cui il loro rapporto s'incrina (*Televisione*, nr. 9); dopo la separazione (non si sa bene quanto dopo) Mario scopre di essere sieropositivo e lascia la città per passare qualche giorno al mare, dove incontra un ragazzo africano con cui stringe amicizia (*Ricorrenze*, nr. 5); Emilia, che sta ancora elaborando la morte del fratello, divorzia dal marito (*Cambiare casa*, nr. 3) mentre Maurizio va a trovare più volte lo zio, che si è ricoverato volontariamente in una clinica psichiatrica; questi, fattosi dimettere, legge sul giornale che il nipote è morto di overdose (*Stazione di transito*, nr. 2). Anni più tardi Myriam, che l'isterectomia non ha messo a riparo dal tumore, torna in Italia e ricorda i suoi giorni con Mario. La morte la coglie in una camera d'albergo, mentre la sorella si chiede cosa abbia pensato nei suoi ultimi istanti (*Luoghi naturali*, nr. 8). Il nr. 4 è *Fuori di qui* in cui, come si è detto, Mario non compare, dunque è escluso dalla cronologia.

frammentarietà dell'esperienza e, oscuramente, senso che vi sia una matrice che lega insieme i pezzi, come nel film immaginato da Emilia:

lo avrebbe girato in tempo reale, e sarebbe stata una storia elementare, quasi inesistente. Ogni gesto sarebbe stato meditato, sinuoso. [...] Solo al momento del montaggio avrebbe stravolto i tempi della realtà, optando per una loro contrazione ingiustificata, procedendo quasi per strappi sulla pellicola, per continue interruzioni dell'azione, per inesorabili ritorni al passato».⁴³

Frammentari sono i personaggi stessi, imprigionati in una serie di sensazioni disconnesse, in avventure di cui non colgono il senso (ma non vi è l'inquietudine cogitante dei personaggi di Calvino, semmai una sorda disperazione). Il libro infatti racconta le storie di persone perlopiù sole, il cui passato è distante e come sempre aggirato, osservato obliquamente (tramite oggetti: fotografie, diari), così che i protagonisti vivono in un presente da cui non c'è uscita se non tramite un'immaginazione essenzialmente spaziale (che spesso prende contorni cinematografici) destinata a non concretizzarsi mai: l'altrove, anche quando è raggiunto, diviene solo un'intensificazione della solitudine dei personaggi, simboleggiata dalle stanze di albergo, dalle spiagge, dai viali e i bar, luoghi pubblici che non consentono tuttavia alcuna interazione con altri esseri umani. La solitudine trasforma la vita in una «cosa soltanto biologica» fatta esclusivamente dal «proprio corpo», nella quale i sentimenti «sfioriscono» o al massimo si possono «osserv[are]» mentre «galleggiano sopra di [noi]» (23): di qui il senso di estraneità che arriva a toccare lo stesso io dei protagonisti (Myriam dà i propri dati a un'infermiera «come se fossero quelli di un'altra» 7; più avanti leggiamo «Temo di non essere proprio io, io in persona, a trovarmi qui», 71).

⁴³ Fortunato 1988, 44.

Ricordato spesso per la sua componente descrittivo-meta-narrativa, e dunque associato agli esperimenti calviniani,⁴⁴ oggi *Luoghi naturali* spicca proprio per la componente ‘emozionale’ e fisica, per cui la corporeità coincide *tout court* con l’esperienza, ridotta ai suoi elementi sensibili. Le emozioni, gli stati d’animo che trapuntano tutte le storie (colorando narrazioni altrimenti fredde e oggettive grazie ad aggettivi, costruzioni verbali mosse che riflettono l’urgenza sentimentale dei personaggi), sono trasposte in gesti, movimenti della scena: Myriam, tornata in città, «Aveva creduto, in qualche modo, che fra il suo corpo e questo luogo ci fosse un mutuo, silenzioso rapporto di scambio. Come se la disposizione topografica potesse influenzare la sua stessa morfologia impazzita [...]» (91), ma si faccia anche caso al paragone tra rapporto sessuale e cannibalismo, come se la comunione fisica implicasse ormai la distruzione dell’altro, sacrificato a un ego ipertrofico e totalizzante. Oppure si vedano le situazioni angosciate che sempre creano le telefonate, con il loro dislocare il soggetto al di fuori della sfera fisica dell’interlocutore. Di qui emerge anche il senso delle descrizioni minuziose: quando vengono meno gli interlocutori (perché morti, scappati, ecc.) i protagonisti si appoggiano a quel che resta del mondo sensibile, in un estremo tentativo di entrare in contatto con qualcosa.

La «nuova sensibilità» tipica della nostra epoca mostrataci da Fortunato,⁴⁵ vive – come i suoi antecedenti modernisti – nello scarto, nel salto, nell’assenza di centro; ma insiste maggiormente sulla natura iperegotica del soggetto, resa esplicita dall’aggettivazione e dalla struttura semi-lirica della frase (Fortunato aveva esordito come poeta). Allo stesso tempo si rivela l’insufficienza di questa visione nella natura relazionale dei singoli, e

⁴⁴ Così Stefano Tani (1990, 342) pone Fortunato nella linea «metanarrativa» derivata da *Palomar* insieme a Daniele Del Giudice, Gianpiero Comolli, Edoardo Albinati e altri; anche Filippo La Porta 1995 lo pone tra gli eredi di Calvino.

⁴⁵ Tani 1990, 185.

ancora l'insufficienza di queste relazioni che non riescono a controbattere al senso di singolarità, all'individuazione estrema cui sono soggetti i personaggi. La forma composita del libro è parte integrante di questa struttura di senso, e non è un caso che, ancora nel successivo *Il primo cielo* (1990), Fortunato – pur in un quadro di maggiore linearità narrativa, ancorché punteggiata da numerose acronie che destrutturano il flusso del racconto – si risolva a raccontare due storie parallele e lascamente intrecciate di due fratelli, Anna e Marco, insistendo nuovamente sulla natura fisico-emozionale di queste due esistenze che si sfiorano soltanto (ognuno esiste per l'altro principalmente nel ricordo, nell'assenza) attraverso la musica: in Anna, affetta da demenza precoce, l'assenza di memoria rende al contempo il mondo, privato delle connotazioni mnestiche, nuovo e concreto agli occhi della donna, eppure evanescente come un'onda sonora.

In *Ex cattedra* (1988), esordio di Domenico Starnone, ancor più che in *Luoghi naturali* è centrale il protagonista, ora anche narratore (e dichiaratamente prossimo all'autore reale),⁴⁶ ma la natura del testo è più nettamente frammentaria: le disavventure scolastiche del protagonista, insegnante in una scuola superiore, sono una serie di episodi fondamentalmente slegati temporalmente e come isolati; manca la progressione narrativa (anche quella ricostruibile a posteriori che si può trovare in Fortunato). È interessante che al diminuire di un elemento di coerenza ne aumenti un altro – alla minor coesione temporal-causale del discorso si risponde con una maggiore presenza dell'altro responsabile della coerenza sintattica, il personaggio. Lo stesso avviene in *Navigazioni di Circe*, dove il rapporto tra Circe e Ulisse è segnato esplicitamente da un conflitto risolvibile solo con un 'salto' logico (il finale in cui i due s'incontrano, senza che ciò

⁴⁶ Nella nota al testo leggiamo una mezza denegazione di autenticità o mezza autenticazione, che poi è lo stesso: «oggetti, prassi, rituali, frasi fatte, tic, disfunzioni e piccoli crimini della scuola che vi viene descritta sono assolutamente reali. Immaginari sono invece i personaggi. E l'autore che li ha inventati».

sia stato minimamente preparato o motivato). Questo gruppo di opere, come si diceva, tende a ricostruire un'unità solo apparente: la singolarità individuale emerge con maggior chiarezza nella rilevanza che i singoli episodi assumono rispetto all'insieme, come se il narratore non riuscisse più a esercitare un pieno controllo sul proprio materiale, ma esso si presentasse in modo caotico davanti a lui.

In *Ex cattedra* i nessi di lunga portata risultano irrimediabilmente interrotti, la storia si frange in una serie di storie isolate e solo l'identità del protagonista regge il complesso del libro. Lo stesso procedimento, ancor più intensamente, è adottato da altri scrittori come Ippolita Avalli (*Aspettando Ketty*, 1981), Andrea Canobbio (*Vasi cinesi*, 1989), Gianni Celati (*Narratori delle pianure*, 1985): oltre a slogare definitivamente i nessi sintattici di lunga portata, questi testi moltiplicano i piani semantici: non è importante qui stabilire un rapporto causale tra questi due fenomeni, ma rilevare che in una simile condizione, che di suo spingerebbe alla raccolta di racconti slegati, è ancor più interessante la presenza di alcuni indici di unità. Come campione possiamo vedere *Aspettando Ketty*.

Il libro si compone di nove racconti, parzialmente collegati, narrati in prima persona da una stessa protagonista, Hyppo, ovvero Ippolita Avalli, giovane poetessa disoccupata che vive facendosi ospitare di volta in volta da vari amici. Retto da uno stile colloquiale che indulge spesso nel gergo giovanile, con frequenti termini inglesi – alla maniera di Tondelli –, il libro è disomogeneo e presenta tre differenti dominanti: nei primi due racconti viene alla ribalta il senso di vacanza del futuro dei giovani (droga, prostituzione, protagonisti disperati e privi di futuro) che intensifica tematiche tondelliane (la cupezza è assai maggiore rispetto ad *Altri libertini*, dove una speranza, seppur volontaristica, era ancora visibile); i cinque successivi sono pienamente picareschi (seguiamo Hyppo nelle sue scorribande tra aspiranti dive, musicisti falliti, fidanzati e amanti occasionali non troppo educati, uno dei quali arriva a stuprarla) con tocchi

surreali, che diventano espliciti nella matrice fantastica dell'ultimo racconto, *Domani*, tanto da sfociare nel fantastico-meraviglioso. In questo racconto Hyppo si trova prigioniera della sua amante Lena (incontrata, come molti altri personaggi, al bar). Alla protagonista è cresciuto il seno in maniera abnorme, tanto da non riuscire più a camminare, e comincia a produrre latte. Lena, bevendolo, ringiovanisce, mentre Hyppo invecchia, finché quest'ultima riesce a vendicarsi. Un solo racconto non vede Hyppo nemmeno come comprimaria, ed è *Rita Polaroid*, un viaggio con una compagnia d'avanspettacolo che ha ceduto agli *strip tease*, con codazzo di donne procaci e vecchi bavosi, sullo sfondo della sterminata provincia italiana: si tratta di un'altra variazione, narrata con intelligenza, sul tema dei molti casi della vita.

Come rivela icasticamente *Domani*, il rapporto tra Hyppo e la società è omologo a quello tra la protagonista e la sua cerchia di amici: in entrambi i casi le relazioni sono approntate all'utilitarismo, e le rare eccezioni terminano con la morte o la separazione forzata. Hyppo è dunque un essere solitario, lontana dalle celebrazioni del gruppo care al Tondelli di *Altri libertini* (che pure non esita a venare la sua rappresentazione di dubbi: ma resta che la contro-società formata dagli irregolari è l'unica speranza, ancorché talvolta destinata a fallire), che vaga in uno spazio urbano dissestato e marginale, nell'indifferenza (quando va male nel sospetto e nell'odio) della società 'normale', e a sua volta indifferente a qualsiasi spinta che vada al di là della propria sopravvivenza.

Più che documento (tragico) delle aspirazioni di una gioventù bruciata, *Aspettando Kitty* è interessante perché sottolinea una reazione (letteraria, prima che etico-politica) al «vuoto» degli anni Ottanta: la ricerca dell'avventura come strategia di sopravvivenza (non senza qualche compiacimento indicato dall'abbondanza del lessico gergale giovanile e un po' di maledettismo manieristico) in un mondo che non sa creare legami interindividuali; certo la strada si presta a una critica più politica (si

tratta di pura evasione? O meglio, questa strada porta alla pura evasione?), ma qui (fermo il fatto che non si può chiedere alla letteratura di farsi mozione politica da assemblea autoconvocata) si vorrebbero sottolineare due cose, 1) nel fare questo Avalli registra nel suo barometro narrativo il minimo che hanno raggiunto le relazioni sociali in un ambiente che sta rapidamente abbandonando i costrutti su cui esse si erano fondate nei cent'anni precedenti (ad esempio l'idea di classe sociale); 2) è presente una critica se non intensa, perlomeno sottilmente inquietante: la soluzione narrativa, che nel finale volge al fantastico, apre un livello di lettura ulteriore, per cui entra in gioco una critica al modello comportamentale della stessa Hyppo: i suoi legami momentanei e inconcludenti la portano a diventare oggetto di consumo da parte degli altri (ciò che si realizza nel racconto conclusivo, dove la ragazza viene letteralmente vampirizzata dalla compagna). La parcellizzazione del testo in racconti slegati, spesso contraddittori (che rendono impossibile ricostruire una trama vera e propria), è il correlativo di questa condizione umana.

Insomma Avalli esprime sia una condizione storico-sociale (l'assenza di un'idea di società come qualcosa che trascenda l'individuo) sia una critica ai comportamenti imposti da tale condizione (l'abbandono del terreno comune); questa parcellizzazione e frammentazione è richiamata nell'utilizzo della forma discontinua data dalla struttura a racconti slegati. Tuttavia è ancora presente un principio di progressività: la sequenza dei racconti si muove dall'iperrealistico (un esempio precoce, forse, di quel «realismo postmoderno» che per Daniele Giglioli si fonda su una nuova separazione degli stili, per cui si dà realismo in uno stile basso-comico)⁴⁷ verso il fantastico, tralasciando via via gli aspetti materiali per far risaltare l'aspetto simbolico. Se quest'ultimo risalta anche grazie alla forma breve, il movimento complessivo è quello che permette di interpretare la raccolta come totalità, che – al pari di un'analisi effettuata con gli stru-

⁴⁷ Cfr. Giglioli 2009.

menti del concetto – muove dal concreto all'astratto. La coesistenza di breve e lungo, di singolarità e molteplicità, assume qui una valenza intellettuale, dunque.

A margine di questa inevitabilmente sommaria carrellata, che si spera vedrà presto una più dettagliata trattazione in altra sede, possiamo accennare contrastivamente a quelle raccolte che presentano solo una coerenza a lunga portata di carattere semantico, relativo alle isotopie. Così avviene per i due libri di Celati, *Quattro novelle sulle apparenze* e *Verso la foce*, e per *Outland Rock* di Pino Cacucci e *L'amore degli adulti* (1989) di Claudio Piersanti, o le raccolte di Antonio Tabucchi, in particolare *Il gioco del rovescio* e *Piccoli equivoci senza importanza*. In tutti questi testi i singoli racconti sono pienamente autonomi e a collegarli c'è solo la comune attenzione a un argomento: la riflessione sulle «apparenze» e la centralità della passeggiata nei due volumi di Celati; la rappresentazione con i mezzi del *noir* e dell'*hard boiled* di una società opportunistica e avida in Cacucci; il «rovescio» delle cose e gli «equivoci» che governano la vita di tutti nelle due raccolte di Tabucchi la vita vuota e disperata della *middle class* sbarcata negli anni Ottanta anche in Italia in Piersanti.

In quest'ultima raccolta è particolarmente evidente un carattere comune anche agli altri racconti citati: i protagonisti potrebbero scambiarsi di posto senza che questo cambi radicalmente la natura o lo svolgimento dei racconti. Ciò non tanto perché essi sono ridotti, come ad esempio in *Se una notte*, alle loro funzioni attanziali (al limite ciò è in parte vero per Cacucci, ma si tratta di una *contrainte* tipica del genere cui lo scrittore fa riferimento), quanto perché le raccolte descrivono uno spazio omogeneo entro cui i protagonisti occupano più o meno la stessa posizione – una posizione marginale, come se fossero espunti dalla vita 'vera', spinti ai margini di un processo storico che non capiscono, e cui non sanno bene come adeguarsi (la trama sentimentale che governa i racconti di Piersanti, da questo punto di vista, diventa il barometro dei più vasti rapporti sociali: di qui la

contiguità tra storie d'amore e momenti lavorativi, entrambi destinati al fallimento). Una simile 'fuoriuscita' è endemica in Celati, ma una volta tolta la carica polemica di quest'ultimo è riconoscibile in tutti i testi citati.

Una mossa simile governerà anche le raccolte più avvertite del decennio seguente, *Compleanno dell'Iguana* di Silvia Ballestra (1990) e soprattutto *Woobinda* di Aldo Nove (1996). La presenza di opere di questo tipo continuerà anche nei pieni anni Zero: basti pensare a *Sacra fame dell'oro* di Ernesto Aloia (2006), *La manutenzione degli affetti* e ancor più il «polittico»,⁴⁸ romanzo-non romanzo *S'è fatta ora* (2003 e 2006) *Passa la bellezza* di Antonio Pascale, *Per grazia ricevuta* di Valeria Parrella (2005), che anzi aumentano rispetto al decennio precedente (quando, tolti i casi qui citati, le raccolte di racconti sono più estemporanee: *Hai sbagliato foresta* di Giorgio Van Straten, 1989, o anche *Grande raccordo* di Marco Lodoli, 1989), fino a un romanzo in forma di racconti come *Sofia veste sempre di nero* di Paolo Cognetti (2012).

5. Tra evoluzione delle forme e trasformazioni della società

Nel saggio introduttivo a questa raccolta ho provato a delineare una spiegazione di media durata per l'emersione di strutture miste a cavallo di breve e lungo. A fianco di una simile spiegazione, per il caso italiano esaminato ora, il mutamento sociale avvenuto alla fine degli anni Settanta può in parte spiegare la fioritura di opere di questo tipo: finita la stagione della rivolta, istituzionalizzato il riflusso, i grandi sistemi che avevano retto il conflitto sociale nei decenni precedenti vengono guardati con sospetto – anche la filosofia predilige l'analisi della molteplicità, l'interesse per la moltitudine e la frammentazione, a partire dal «pensiero debole» fino al Decostruzionismo – come fonte di disagio. La società è sbandata, concetti come quello di classe sono considerati incapaci di descrivere la nuova

⁴⁸ Donnarumma 2008, 51.

realtà. Slogare il romanzo, trasformarlo in flusso di momenti, è una mimesi di questo cambiamento sociale. Ma a parte la difficoltà di instaurare omologie troppo significative tra strutture artistiche e sociali, è possibile identificare due cause ulteriori che coinvolgono la letteratura in mutamenti di media e lunga portata.

In effetti la tipologia di romanzi-non romanzi tende a diminuire d'importanza a cavallo di anni Ottanta e Novanta: quando compaiono i primi esempi chiari di postmodernismo (e Canobbio peraltro fa parte di questa temperie) dopo alcuni esperimenti del decennio (da Benni a Saltini o Gianfranco Manfredi), ma anche quando i romanzi «ben fatti», in particolare il genere del romanzo storico, diventano egemoni nel gusto del pubblico. Il romanzo storico di fine anni Ottanta perde i caratteri più peculiari che aveva assunto nelle opere dei «professori» (Eco, Mancinelli, Saltini) o nelle forme miste (il gotico di Gianfranco Manfredi o il Vacca di *Dio e il computer*; lo storico-fantastico di Bacci con *Il pattinatore*); si sviluppa poi una corrente giovanile della narrativa che riprende certe movenze tonnelliane (come già Avalli) ma tende più facilmente al romanzo vero e proprio. Anche un testo polistorico come *La guerra degli Antò* di Ballestra ha un'unità assai maggiore rispetto alle prove di cui si è parlato sopra. Le opere degli anni Novanta, e poi degli anni Zero, insomma, tendono più a dividersi lungo il discrimine classico tra romanzo e racconto, pur con qualche fiammata di ritorno negli anni Zero.

Restano singole esperienze che riprendono i moduli sopra esposti (ad esempio Antonio Pascale): sono scelte di poetica individuali, ma la narrativa tende in generale ad andare da un'altra parte. Ne è una prova il comportamento di molti degli autori qui citati: a parte chi fa della forma breve un elemento centrale della propria poetica (come Celati o in modo diverso Cavazzoni), gli altri tendono a comporre opere più coese: Tabucchi a partire dagli anni Novanta prediligerà il romanzo, anche lungo, anche più «mimetico» (*Requiem* e con più decisione

Sostiene Pereira e *La testa perduta di Damasceno Monteiro*), come anche Fortunato, Starnone, Vassalli (da *La chimera* in poi); Guccini (se anche si vogliono escludere i gialli scritti con Lorian Macchiavelli) tornando per il terzo capitolo del suo ciclo 'autobiografico' con *Cittanova blues* (2003) darà una prova decisamente più centripeta; Mancinelli passerà al romanzo giallo; l'ultimo romanzo di Antonaros, *Per Sarah*, uscito al finire del decennio, mantiene sì un principio di frammentazione per i rapidi salti spaziotemporali che separano i capitoletti, ma rinuncia alla dimensione più chiaramente polistorica delle opere precedenti.

Ma le ipotesi esterne sono sempre insoddisfacenti nella trattazione di un sistema, come quello letterario, che comunque si basa su regole sue proprie, che forma un campo semiautonomo rispetto al resto dello spazio culturale. Finché è possibile, cioè finché gli indizi non pendono in modo preponderante da un lato o dall'altro, è sempre meglio spiegare un fenomeno senza ricorrere a enti ulteriori. Nel caso in questione proporrei di considerare la moltiplicazione di forme di confine e il loro successivo inabissamento come l'effetto di quella che un evoluzionista chiamerebbe «radiazione evolutiva». Secondo la teoria dell'equilibrio punteggiato la storia dei cladi è composta di momenti di stasi abbastanza lunghi inframmezzate da momenti in cui la variabilità genetica aumenta notevolmente in un tempo relativamente breve, di solito in concomitanza con fenomeni di trasformazione dell'ambiente.

Utilizzando il concetto in chiave almeno in parte metaforica, qualcosa di simile è avvenuto nel corso degli anni Ottanta: quasi d'improvviso le forme romanzesche si moltiplicano, in una varietà che – lo si è ricordato prima – la critica ha raccolto nell'immagine reticolare e molteplice della «Babele», producendo una serie di esperimenti romanzeschi molto diversi, molto lontani da quel «romanzo medio» che al più era, all'epoca, *una* delle forme con cui si sperimentava. Le forme al di qua o al di là del romanzo, i non-ancora e i non-più romanzi, sono un indice di questa

radiazione evolutiva che moltiplica le forme. Conclusa la fase di «punteggiatura» il sistema tende a stabilizzarsi: emergono quindi alcune forme dominanti: il romanzo giovanile, il romanzo postmoderno, la *non fiction* e i romanzi pseudoautobiografici che di lì a poco verranno chiamati «autofinzioni», i racconti, importantissimi specie negli anni Novanta dove occupano il centro del dibattito sulla prosa (si pensi solo a *Cuore di pulp* e a *Gioventù cannibale*). Le altre tendono a scomparire o a rimanere al margine. Da questo punto di vista si conferma una vecchia intuizione di Michail Bachtin: nelle fasi di transizione i generi tendono a romanzizzarsi, che è esattamente quello di cui si è parlato fino ad ora. Una seconda idea, apparentemente opposta, quella di Lukács per il quale negli stessi momenti di transizione emergono con maggior forza le «forme epiche minori» sembra trovare una parziale conferma. Volendo unificare solo sotto questo aspetto le ipotesi di due pensatori così diversi, potremmo dire che la riconfigurazione del sistema letterario passa attraverso una serie di esperimenti collettivi, irriflessi. Appunto, una radiazione evolutiva.

Il valore di uno scavo nel passato non può essere nello scavo stesso: soprattutto oggi, quando la presenza degli studi umanistici è considerata quella di un parente un po' matto che non si può non invitare per il cenone o – a seconda di chi parla – *tout court* uno spreco delle limitate risorse pubbliche, quando gli studenti che intraprendono un percorso universitario in quest'ambito solo in casi estremamente rari e improbabili avranno modo di continuare gli studi o anche di tenersi aggiornati sul dibattito, è necessario che i gesti critici degli studiosi siano pesati, cerchino sempre di toccare fatti o avvenimenti importanti. Poche delle opere qui citate lo sono intrinsecamente, per il loro valore letterario (qualunque cosa significhi). La forma che esse rappresentano è poco vitale, e nulla fa supporre che tornerà a esserlo in futuro. Allora perché parlarne? Ogni epoca vede diverse forze in lotta per l'egemonia; se può essere legittimo che un certo tipo di storiografia registri solo quelle che si sono im-

poste e tralasci i tentativi falliti, nei momenti di relativa stabilità, quando si affrontano fasi di transizione è opportuno registrare anche i vicoli ciechi. Ma ancor più queste forme sono interessanti perché esse non solo descrivono un momento rilevante nella storiografia della nostra letteratura (almeno della nostra narrativa), ma perché esse mostrano con chiarezza maggiore di altre l'emersione di una struttura di senso a noi, oggi, familiare.

La forma del romanzo per racconti, nelle opere moderniste, segnalava quei romanzi che tendono a inglobare la complessità del mondo e renderlo intelligibile (con i mezzi del romanzo: è la specificità della conoscenza romanzesca). Il romanzo polistorico tenta di conservare, però sussumendola in un *unum* intelligibile, la molteplicità in cui siamo immersi: «la forza trainante del romanzo di Broch è la totalità e la molteplicità dell'esperienza e dei discorsi umani». ⁴⁹ Tra quando Broch parla dei *Sonnambuli* come di un romanzo polistorico e l'uscita di *Se una notte* passano trentotto anni; in questo arco di tempo la possibilità di ricondurre a una totalità di qualche tipo (anche solo psicologica, o formale) la varietà del mondo sembra definitivamente sconfitta. Le opere di Calvino e Tondelli anticipano in scala minore i tentativi compiuti da Roberto Bolaño a fine millennio, che con *I detective selvaggi* prima e *2666* poi compone veri e propri «romanz[i] polistoric[i] esplos[i]» ⁵⁰ i cui i rivoli narrativi non trovano modo di ricompattarsi: l'anarchia diegetica è totale, assoluta, portata a un livello superiore grazie alle dimensioni, che consentono di approfondire una miriade di vicende insignificanti ai fini della progressione della storia, sebbene il movimento sia lo stesso già individuabile nei romanzi qui in esame.

Tra Bolaño, Tondelli e Calvino corrono abissi: modelli, poetiche, la stessa idea del ruolo che ha uno scrittore non potrebbero essere più distanti. Che opere così diverse abbiano un tratto strutturale tanto evidente in comune ci dice qualcosa sugli *a priori* che governano la nostra epoca: sono tappe che registrano

⁴⁹ Krysinski 2003, 100.

⁵⁰ Mazzoni 2014.

la progressiva affermazione di un nuovo modo di intendere la vita, i rapporti tra individui. Il passaggio a una civiltà espressivista si è compiuta: le individualità sono più importanti del gruppo; *express yourself* è l'imperativo morale della nostra epoca; ogni vita è ugualmente importante e ha diritto a vivere all'altezza della propria originalità. I tentativi di sintesi che ancora la narrativa modernista poneva in essere sono guardati con sospetto, la totalità è un insieme di singolarità irriducibili che non vedono motivo di uscire dalle proprie bolle valoriali, tutte autonome e ugualmente legittime. In Tondelli e in Calvino argina la spinta centrifuga la coerenza semantica data dalla compattezza del sistema metaforico e dalla presenza di un tema centrale, ricorrente – elementi che risaltano anche grazie alle dimensioni contenute di queste opere rispetto alle costruzioni sconfinata di Bolaño. Ma è soprattutto una differenza di *grado*, non di sostanza.

La complessa dinamica tra breve e lungo nella narrativa degli anni Ottanta è anche segno di qualcosa di più grande, un mutamento radicale della nostra percezione che in quel periodo diveniva evidente: non è un caso che a quell'epoca si possa far risalire il crollo dei corpi intermedi come i partiti di massa e i sindacati, sostituiti da una logica pienamente clientelare, dell'ideologia, «grande narrazione» per eccellenza, dello stesso concetto di classe, sostituito ora da uno spazio colosso e informe, il ceto medio (magari «allargato»), ora da una miriade di microidentità gelose della propria «differenza» spesso correlate a dati biologico-identitari (l'età, il genere, la disabilità) che non possono essere alterati (si può praticare il tradimento di classe, ma è più complesso immaginare un tradimento d'età), per cui lo spazio pubblico si riempie di rivendicazioni singolari-identitarie che rispondono principalmente alla logica espressivista dell'esprimere se stessi. A essere messa in crisi è l'idea che sia possibile una sintesi dialettica tra le diverse istanze, che una forma di mediazione sia possibile.

Le forme intermedie, al di qua o al di là del romanzo, di cui si è parlato in queste pagine tentano di rappresentare questo sviluppo, cercano ancora di mantenere un equilibrio dinamico tra necessità di mediazione e spinte adialettiche, costruiscono una forma ‘debole’ di romanzo che deve molto agli analoghi tentativi modernisti. Ma via via che il testo si frammenta viene meno il tentativo di rappresentare un insieme significativo, una serie di casi che possano significare una condizione umana. Questo è più evidente, infatti, nella prima serie (i romanzi di Cavazzoni, Guccini, Antonaros, Vassalli), mentre gli altri testi tendono a evidenziare con più forza le singolarità di cui raccontano. Col passare del tempo, quando gli a priori antidialettici si diffondono, i tentativi di legare assieme in modo così peculiare le vite e le esperienze individuali diminuiscono in numero; tuttavia la presenza, sporadica ma costante, di queste forme nel panorama contemporaneo (soprattutto straniero) ci dice che è ancora possibile tentare l’impensato, gettare un ponte tra il discontinuo che sono le nostre esistenze individuali e le strutture profonde che regolano e indirizzano le nostre vite.

Bibliografia

- Th.W. Adorno, *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967* (1967), Feltrinelli, Milano 1979.
- M.M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1978), Einaudi, Torino 2000.
- R. Barilli, *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*, Testo&Immagine, Torino 2000.
- A. Berardinelli, F. Cordelli, *Il pubblico della poesia*, Lerici, Co-senza 1975.
- W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire* (1938), in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 87-126.
- A. Cadioli, *La narrativa consumata*, Transeuropa, Massa 1987.
- I. Calvino, *Lettere*, a cura di L. Baranelli, Mondadori, Milano 2000.

- G. Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura* (1975), Einaudi, Torino 2001.
- R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», 57 (2008), pp. 26-54.
- T.S. Eliot, “*Ulysses*”, *ordine e mito* (1923), in Id., *Opere. 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2001, pp. 642-646.
- G.C. Ferretti, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, editore, Torino 1979.
- G.C. Ferretti, *Il Best Seller All'italiana*, Laterza, Roma-Bari 1983.
- M. Fortunato, *Luoghi naturali*, Einaudi, Torino 1988.
- E. Galli Della Loggia (ed.), *Il trionfo del privato*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- M. Ganeri, *Il “caso” Eco*, Palumbo, Palermo 1991.
- D. Giglioli, *Come farebbe Auerbach? Realismo postmoderno e separazione degli stili*, «Moderna: semestrale di teoria e critica della letteratura» (2009), pp. 190-203.
- P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Interlinea, Novara 2008.
- A. Giuliani, *Liala '63*, «La Repubblica», 30 gennaio 1987.
- H. Godard, *Le roman, modes d'emploi*, Gallimard, Paris 2006.
- G. Guglielmi, *Il piacere della letteratura. Prosa italiana dagli anni Settanta a oggi*, Feltrinelli, Milano 1981.
- F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo* (1995), 2 ed., Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- G. Iacoli, *Atlante delle derive. Geografie da un'Emilia postmoderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli.*, Diabasis, Reggio Emilia 2002.
- W. Krysinski, *Il romanzo e la modernità*, Armando, Roma 2003.

- R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 voll., Loescher, Torino 1981.
- R. Luperini, *Statuto del «letterario scritto»*, «Alfabeta», 66 (novembre 1984), p. 15.
- G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Editori Riuniti, Roma 1996.
- I. Matte-Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), nuova ed. Einaudi, Torino 2000.
- G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005.
- G. Mazzoni, *Sul romanzo contemporaneo /2. Roberto Bolaño, «Le parole e le cose»*, 30 aprile 2014, <http://www.leparoleelecose.it/?p=14817>
- C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990.
- L. Pertile, *Politics, Language, Literature*, in S.A. Baran'ski, L. Pertile (eds.), *The New Italian Novel*, Edinburgh UP, Edinburgh 1993 pp. 3-27.
- B. Pischedda, *Come leggere Il nome della rosa* (1994), nuova ed. Carocci, Roma 2016.
- M. Rizzante, *Il geografo e il viaggiatore. Variazioni su I. Calvino e G. Celati* (1993), nuova ed. accresciuta *Il geografo e il viaggiatore. Lettere, dialoghi, saggi e una nota azzurra sull'opera di Italo Calvino e Gianni Celati*, Effigie, Milano 2017.
- A. Rondini, *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volante*, Eum, Macerata 2013.
- C. Segre, *L'immaginazione senza potere*, in V. Spinazzola (ed.), *Pubblico 1981*, Milano libri, Milano 1981, pp. 53-56.
- C. Segre, *Libera nos a malo, l'ora del dialetto*, in L. Meneghelo, *Libera nos a malo*, Rizzoli, Milano 1996.
- G. Simmel, *Il conflitto della cultura moderna* (1912), in Id., *Il conflitto della cultura moderna e altri saggi*, Bulzoni, Roma 2003.

- M. Sironi, *Geografie del narrare. Insistenze sui luoghi di Luigi Ghirri e Gianni Celati*, Diabasis, Reggio Emilia 2004.
- V. Šklovskij, *Teoria della prosa* (1917), Einaudi, Torino 1976.
- V. Spinazzola, *Un uomo e una donna per dieci racconti* (1979), in Id., *Dopo l'avanguardia*, Transeuropa, Massa 1989, pp. 27-30.
- V. Spinazzola, *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto tra scrittore e lettori*, Edizioni di Comunità, Milano 1984.
- S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Mursia, Milano 1990.
- E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.
- P.V. Tondelli, *Colpo d'oppio* (1980b), ora in Id., *Opere*, vol. 2, a cura di F. Panzieri, Bompiani, Milano 2001, pp. 779-782.

PAOLO GERVASI

PULSAZIONI DELLA COSCIENZA. FORMA BREVE ED EMOZIONI
PRIMARIE NELLA SCRITTURA DI MICHELE MARI

1. *La bestia e la forma*

Nei quaderni che facevano da spartito alle sue lezioni universitarie sul romanzo, Giacomo Debenedetti individua nelle scritture di Proust e Joyce un momento di trasformazione radicale della struttura romanzesca: l'intreccio di fili narrativi che costituiscono la vicenda del romanzo rivela una tendenza a coagularsi in nodi, in addensamenti conoscitivi che smagliano il tessuto della trama fino quasi a dissolverlo. L'analogia fondamentale che agli occhi di Debenedetti unisce la *Recherche* e *Ulysses* è il loro strutturarsi per nuclei di senso. La narrazione è orientata dal prodursi di momenti di intensificazione percettiva che bucano la rappresentazione convenzionale del reale e rivelano l'essenza profonda delle cose. Il racconto come concatenazione di avvenimenti, come intreccio di fatti tenuti insieme da nessi cronologici e causali, lascia posto a un'idea della narrazione come rappresentazione di eventi che generano uno scarto conoscitivo, che rivelano una nuova *qualità* del mondo. Il «romanzo nuovo» intuisce che «le cose dicono qualcos'altro da ciò che è scritto nella loro immediata presenza; e che quell'altro, quel segreto, quella realtà seconda è la sola qualità che le renda degne di essere raffigurate».¹ Dopo l'esempio di Joyce e Proust, molti esperimenti romanzeschi perdono interesse per il congegno narrativo e si avvicinano all'abolizione integrale della vicenda, a vantaggio della rappresentazione di *esplosioni* cognitive che liberano

¹ Debenedetti 1999, 1340.

le essenze, spingono l'indagine oltre la superficie, disoccultano aspetti essenziali del mondo.²

Il movimento di addensamento della trama attorno ad alcuni grumi di senso implica una tendenza alla *nuclearizzazione* del romanzo, la cui forma viene sottoposta nel corso del Novecento a una serie di stress morfologici convergenti.³ Dalla frammentazione del grande romanzo a intreccio sono emerse forme narrative eterogenee, che hanno incorporato la grammatica sincopata dei sistemi comunicativi contemporanei e hanno fatto della misura breve uno strumento per la cattura di ipotesi parziali di significato. La brevità, in particolare, diventa funzionale alla rappresentazione di eventi emblematici, contrapposta, anche in senso polemico, al racconto di avvenimenti disposti secondo una logica vettoriale. Recupero e riscrittura del repertorio fiabesco, riattivazione della tradizione novellistica, mimesi di forme narrative orali, creazione di microracconti, sono alcune delle modalità attraverso le quali la narrativa ha attuato una tendenza a risalire verso quelle che André Jolles ha definito *forme semplici*: enunciati minimi come le sentenze, gli apologhi, i racconti di detti o fatti memorabili, i nuclei generatori dei miti, le leggende, i proverbi, le fiabe, che veicolano un contenuto di verità originario, legato ad alcuni elementi cognitivi e culturali fondamentali per l'esistenza dei gruppi umani, e quindi antropologicamente significativi.⁴

L'ambigua presenza della forma breve nel corso del Novecento quindi, pervasiva e allo stesso tempo negata, refrattaria

² Per la lettura che Debenedetti fa delle epifanie joyciane e delle intermitenze del cuore proustiane cfr. Debenedetti 1999, 1327-1380 e Debenedetti 1971, 285-305; 426-436. Sul significato del motivo epifanico nel quadro della saggistica di Debenedetti cfr. Cortellessa 2013.

³ Per la storia e la morfologia del romanzo novecentesco cfr. Mazzoni 2011. Uno studio del racconto breve a partire dalle mutazioni storiche del differenziale stilistico che definisce il racconto in opposizione agli altri generi si trova in May 2013.

⁴ Cfr. Jolles 2003, 253-451. Sulla valenza antropologica e la funzione evolutiva della narrazione cfr. Barengi 2013; Gottschall 2012; Vermeule 2010; Dutton 2009.

alla cattura da parte del mercato e proliferante nelle pieghe del sistema comunicativo, percepita come genere minore e veicolo dei più folgoranti risultati espressivi del secolo, può essere interpretata proprio come la traccia di un complessivo trasferimento del *focus* dell'interesse dal piano delle azioni a quello del valore conoscitivo o, nella terminologia più ostica di Roland Barthes, dal codice proairetico al codice ermeneutico.⁵

Verso un'interpretazione *nucleare* della narrazione, che contrappone alla centralità dell'intreccio la rappresentazione di eventi puntuali irradianti la propria significatività sullo sviluppo sequenziale dei fatti, convergono anche i più recenti sviluppi della narratologia cognitiva.⁶ Ciò che fa di un fatto un evento è la sua densità cognitiva, la sua capacità di produrre uno scarto conoscitivo a proposito del mondo, della mente umana, e delle loro interazioni reciproche. L'evento è qualcosa che provoca un mutamento prima di tutto nella coscienza finzionale, e di conseguenza nella coscienza di chi legge. In prospettiva cognitiva la rappresentazione della coscienza umana è il vero dominio della narrazione: tanto nella formulazione proto-cognitiva di Dorrit Cohn, quanto nella recente riformulazione di Monika Fludernik, secondo la quale la forma fondamentale della narrazione è la raffigurazione di una mente-corpo immersa nell'ambiente e modellata dall'esperienza.⁷ La rappresentazione dell'esperienza di immersione nel mondo è l'elemento necessario e sufficiente per riconoscere un racconto, senza necessariamente dover ricorrere all'intreccio: il dinamismo che permette di individuare un inizio e una fine è una differenza di potenziale conoscitiva, il cambiamento è una mutazione qualitativa. La rappresentazione di una

⁵ Cfr. Barthes 1973, 23-24; 156-161.

⁶ Per una sintesi e una ricognizione bibliografica sulla riformulazione in prospettiva cognitiva degli studi narratologici cfr. Gervasi 2015a e 2015b; Casadei 2015. Rielaborazioni originali delle teorie neurocognitive sulla narrazione si trovano in Cometa 2017 e in Casadei 2018, 97-137, dal quale soprattutto si ricava l'idea dell'origine nucleare della narrazione e la definizione del concetto di evento.

⁷ Cfr. Cohn 1978 e Fludernik 1996.

qualità dell'esperienza è ciò che distingue una narrazione da una inerte giustapposizione di fatti: il racconto aggiunge una sfumatura emozionale, psicologica, relazionale alla coscienza del soggetto che lo esperisce.⁸

Così descritto, lo specifico della narratività è riconducibile alla descrizione del momento epifanico elaborata da Debenedetti a partire da Proust e Joyce. Ma il significato dell'epifania può essere approfondito se si tiene in considerazione che il modello nucleare è rafforzato anche dagli studi neuroscientifici che descrivono i processi di emersione della coscienza all'interno del continuum mente-corpo. Antonio Damasio ha chiarito che la coscienza prende forma a partire da un nucleo di sensazioni elementari di esistenza che il corpo *registra*, e che persistono come pulsazioni in attesa di essere organizzate dentro schemi più complessi e inserite nella continuità narrativa della coscienza superiore. La coscienza umana si fonda su emergenze puntuali e discrete, su una sequenza di eventi isolati, che sono le esperienze di base date dall'interazione dell'organismo con l'ambiente.⁹ Il nucleo fondamentale di ogni narrazione, allora, sarebbe una *stilizzazione* dell'evento nella sua singolarità, solo successivamente integrata dentro una continuità narrativa. L'epifania, così come la proustiana intermittenza del cuore, potrebbe essere ridefinita come una pulsazione della coscienza. E la forma breve della narrazione è una traccia che testimonia l'origine nucleare di ogni racconto.

Proprio come pulsazioni della coscienza si vorrebbero leggere qui i racconti di Michele Mari. Interprete estremo di una tradizione che da un lato risale alle forme archetipiche del racconto, e alla forma originaria della novella come punto di congiunzione tra il patrimonio folklorico e la storia letteraria, e dall'altro si confronta con la proliferazione recente di forme brevi che risultano dalla polverizzazione della testualità nel contesto

⁸ Cfr. Herman 2009, 137-160.

⁹ Cfr. Damasio 2010.

della letteratura postmoderna,¹⁰ Mari utilizza in modo paradigmatico il racconto come dispositivo di culturalizzazione delle esperienze primarie. Pur nella varietà delle soluzioni tecniche e stilistiche, l'evento fondamentale rappresentato nella narrativa breve di Mari è il mistero per cui i movimenti indicibili che stanno alle origini dell'esistenza passano, attraverso la mediazione delle forme culturali, nel dominio dell'espressione. I libri in cui Mari ha raccolto i suoi testi brevi, *Fantasmagonia* (2012), *Tu, sanguinosa infanzia* (1997), *Euridice aveva un cane* (1993), portano a sintesi estrema un problema fondativo della sua scrittura, ovvero l'elaborazione delle esperienze umane originarie – l'emergenza dei mostri della psiche, la sostanza fantasmatica del desiderio, la potenza devastante dell'amore, i traumi primordiali dell'infanzia – attraverso un filtro fatto di riferimenti culturali, stereotipi letterari, rimandi all'immaginario collettivo. Gli stereotipi servono a Mari come *medium* per rappresentare un'oltranza del sentimento, alla quale corrisponde un'oltranza linguistica che si sforza di stilizzare l'indicibilità dell'emozione. Tuttavia, mentre in *Euridice* l'intuizione del sentimento è più diffusa, è consegnata alla narrazione nel suo dispiegarsi, nelle due raccolte successive Mari arriva a costruire racconti più compiutamente epifanici, che racchiudono un nucleo di emotività che squarcia la trama con schegge di assoluto.¹¹ I racconti di Mari

¹⁰ L'attività letteraria di Mari si colloca dentro le coordinate della *condizione postmoderna*, e cronologicamente si dispiega nel momento in cui la letteratura italiana tenta di assorbire ed elaborare le diverse declinazioni del postmodernismo internazionale. Tuttavia l'intenzione di questo saggio è di dimostrare che proprio i tratti apparentemente riconducibili alle tendenze del postmoderno (citazionismo, epigonismo, riferimenti all'immaginario collettivo e alla cultura di massa, ironia, sistema di filtri distanzianti) hanno una ragione letteraria e conoscitiva più profonda e radicata. Sull'esaurimento del potenziale esplicativo delle categorie del postmoderno, e su un possibile superamento fondato sul concetto di *ipermodernità*, cfr. Donnarumma 2014. Sulle caratteristiche formali e tematiche della narrativa italiana contemporanea posteriore alla "mutazione" postmoderna, cfr. Simonetti 2018, 39-137.

¹¹ Tenendo sullo sfondo questa progressione tecnica, le tre raccolte qui verranno analizzate in blocco, con prelievi funzionali allo sviluppo argomen-

riproducono a livello granulare quello che nel romanzo *Di bestia in bestia* (1989 e 2013) accade a livello macrotestuale: un conflitto insanabile tra natura e cultura, tra istinto e ragione, corpo e spirito, tra l'ostinazione biologica dell'esistenza e la sua sublimazione metafisica, tra la bestia e la poesia, con le due polarità che ogni volta si ritrovano incistate una dentro l'altra.¹² La scrittura iperletteraria utilizzata da Mari si rivela uno strumento che serve a stilizzare le pulsioni primarie e i nuclei emotivi fondamentali dell'esistenza. Il suo stile artificioso, citazionistico, letterariamente denso segnala la difficoltà di *dare forma* all'informe delle emozioni umane. Ed è proprio questo il contenuto di verità, l'epifania che Mari, alla maniera delle più antiche forme semplici, veicola attraverso i racconti: la cultura umana è un tentativo disperato di imprimere un ordine al caos inarginabile delle passioni.¹³

2. *Lo sputo e il sospiro*

La contiguità tra gli archetipi narrativi e una dimensione oscura, informe dell'esistenza è rappresentata da Mari in un racconto che immagina un'eziologia fantastica della fiaba, 'forma semplice' per eccellenza e genere fondativo per la narrativa occidentale. Mari rivela il segreto che si cela nell'attività dei fratelli Grimm, i collettori di fiabe che, secondo la vulgata, hanno trascritto un patrimonio narrativo orale e popolare, fissando alcune figure primarie dell'immaginario. Nel racconto di Mari l'opera di Wilhelm e Jakob non nasce da un lavoro filologico: si alimenta dell'opera di Ludwig, il terzo sconosciuto fratello. Tenuto segregato in una casa di campagna, malato e forse pazzo,

tativo del discorso, e senza entrare nel merito delle specificità, pure significative, dei singoli libri.

¹² Di «licantropia del letterato» si parla a proposito di Mari in Pierangeli 2000.

¹³ Sulla dialettica tra ordine e caos nella scrittura di Mari cfr. Pizzoli, Poggiogalli 1997.

Ludwig inventa e scrive le fiabe che i due fratelli organizzano, rifiniscono e pubblicano. Il patrimonio folklorico tradizionale non esiste, i racconti che dovrebbero esprimere la fantasia originaria e mitica del popolo tedesco non sono stati creati dal genio della nazione, sono il frutto di un'operazione consapevolmente, freddamente culturale, venata di cinismo. Fino a qui il racconto sarebbe una demistificazione illuministica della teoria romantica relativa al radicamento ancestrale (e nazionale) della cultura. Ma la filologia fantastica di Mari è immune da ogni ideologia razionalista:¹⁴ la cultura commercia con l'oscuro in modo molto più radicale di quanto vagheggiato dalle ricostruzioni romantiche. Quando Ludwig è solo nella sua casa-prigione discende nei sotterranei, dove, incatenato nelle tenebre, sta il quarto fratello Grimm, Gunther: «Salve, Gunther», lo saluta Ludwig. «Ggh...», risponde l'uomo incatenato. «“Sei pronto?” “Ngheuhg...” “Bene. Affabula, mostro”. E il mostro affabulò».¹⁵

Il sotterraneo, la cantina, la caverna, o il loro doppio speculare, la soffitta, costituiscono una forma concettuale ricorrente nell'opera di Mari, che equivale all'inconscio, o, forse più correttamente, a una profondità biologica nella quale il groviglio delle percezioni non ha ancora cominciato a conoscersi e la coscienza è ancora nel suo stato nucleare. Nel ventre dei processi di civilizzazione, nel centro buio dei sistemi culturali, sta un mostro, e la scrittura è un medium che permette al mostro di tra-

¹⁴ Da studioso del Settecento Mari ha dato un'interpretazione contro-illuminista del secolo dei Lumi, facendone emergere le inquietudini sotterranee e i tratti perturbanti, che nella scrittura letteraria si traducono in una sorta di radicalizzazione lovecraftiana del pessimismo leopardiano (Donati 2010). Altro esempio affascinante di filologia fantastica sette-ottocentesca è il romanzo *Io venia pien d'angoscia a rimirarti* (1990, 1998, 2012), una fantabiografia di Giacomo Leopardi nella quale turbamenti squassanti e manifestazioni mostruose deformano la vicenda storica. L'intreccio tra dimensione reale e dimensione fantastica nel romanzo produce una sorta di «narrazione ipertestuale» (Iovinelli 2001). L'ibridazione strutturale tra reale e fantastico, del resto, è la fondamentale premessa epistemologica della scrittura di Mari (Zambon 2010).

¹⁵ Mari 2012, 15.

sferire all'umanità un sapere extra-culturale altrimenti impensabile. In quanto messa in forma di emozioni primarie, figure che rappresentano situazioni archetipiche, le fiabe sono *dettate* direttamente dalla voce pre-linguistica attraverso la quale parla l'ostinata violenza biologica dell'esistere. E Mari utilizza proprio la forma breve del racconto, genealogicamente connessa alla fiaba, per svelare, con l'epifania finale, la labilità del confine tra *bios* e *logos*.¹⁶

Una analoga linea di continuità tra elementarità biologica e processi intellettuali è rappresentata nella *vita* che ancora in *Fantasmagonia* Mari dedica al pittore Piero di Cosimo. Per comporre la *Liberazione di Andromeda*, infatti, Piero trae ispirazione visiva dalle espettorazioni dei malati osservate sul muro di un ospedale. Le forme dell'opera d'arte sono ricalcate sui filamenti della materia:

Considerò adunque Piero un grosso bolo scilinguato che tenea della schiuma venata di strisce verdastre, e cavonne l'imgo di quella mon-

¹⁶ Questo saggio era già stato scritto quando Mari ha pubblicato *Leggenda privata*, una 'autobiografia' commissionata, o meglio estorta, da due Accademie di Mostri e Ombre, composte dalle larve immaginarie *incubate* dallo scrittore nel corso degli anni, ormai stabilmente installate nel reale, divenute autonome e piuttosto moleste. I mostri, testimoni dell'indicibile, *figure* della vita viscerale e inconscia, impongono a Mari di trasfigurare la materia incandescente della propria esistenza in un romanzo dell'orrore, così da poter arrivare per approfondimento della finzione e radicalizzazione del mascheramento alla verità più profonda sulla sua *nuda vita*. Non un'autofinzione, quindi, ma una *auto-bio-grafia*: la scomposizione del lemma, che compare nelle prime pagine del romanzo, enfatizza la necessità di estrarre attraverso la scrittura l'elemento centrale, il *bios* appunto, inteso letteralmente come la sostanza originaria dell'esistenza, la meno formalizzabile e raccontabile, e tuttavia quella che l'autore ha più insistentemente e quasi ossessivamente stilizzato nella sua opera. Cfr. Mari 2017 e, tra le molte recensioni che hanno accolto l'opera come una ricapitolazione ed estrema (per ora) rappresentazione dei temi fondamentali di Mari, dal 'doppio' alla sanguinosa lotta tra natura e cultura, cfr. Cortellessa 2017; Simonetti 2017; Marchese 2017, e l'interessante intervista in Verde 2017. Proprio per il modo in cui il romanzo sussume e rilancia la parte più produttiva dell'opera di Mari, le reazioni a *Leggenda privata* rappresentano anche ricapitolazioni critiche sull'intera vicenda dello scrittore.

tagna di ghiaccio; s'affissò poi a certe scaglie di flegma ormai secco et anzi in via di spolverire, e trassene li tetti di quelle mai più viste casipole; tentò con un ramuscello una grande guazza di catarro glauco nel cui bagnato riluceano alcuni spruzzi di sangue, e seppe la maniera di disegnare quell'istranissima acqua attorno al dragone; finalmente, non vide più quell'abominio di sputi, ma solo il ricamo delle linee et il volume delle forme, e tutto era fiorito e bello et elegante, e ricordossene per la preziosa reticella che lega i capegli di quella sua vaghissima dama, tenuta in antico per Simonetta Vespucci et oggi per la regina Cleopatra, ma veracemente, in effetto, fantasia pura della mente sognante di Piero di Lorenzo.¹⁷

Come lo stile di Piero è un lavoro di mediazione e sublimazione che agisce direttamente sul *dato* biologico, così lo stile vasariano di questa micro-biografia, risolta nella rivelazione dello sputo come fonte, accentua la tensione tra la complessità delle forme culturali e la materia elementare nelle quali sono radicate.¹⁸

Da un'altra materia elementare, dal sangue di antichi guerrieri, nel quale è nascosto il codice stesso della vita biologica, nasce anche, secondo Mari, il demone dell'avventura, che poi verrà *stilizzato*, e addirittura stereotipato, nell'opera sterminata di Emilio Salgari. L'ordinario, anonimo travet Salgari, immerso nel grigiore della propria esistenza, inventa un immaginario che plasma l'idea stessa di avventura, e aggiunge una dimensione alla realtà. La vertiginosa contraddizione tra l'immaginazione di Salgari e il suo quotidiano è una scelta che scaturisce proprio dalla forza vitale che egli è chiamato a rappresentare, la quale «per sapersi, intuì che doveva uscire da se stessa, e vedersi

¹⁷ Mari 2012, 25-26.

¹⁸ La deformazione para-filologica e ultra-classicista, come Mari stesso l'ha definita, della lingua è un elemento ricorrente nella sua opera (cfr. Serianni 1997), prevalentemente impiegato a segnalare la tensione tra pulsioni e ragione: le architetture dello stile, le regole della retorica e della grammatica che sembrano codificate per ottenere la massima divaricazione tra la lingua e la vita, sono uno strumento di disciplinamento degli istinti. La ricerca stilistica di Mari è stata collocata anche dentro una linea sperimentale, «post-gaddiana» e, in una genealogia più ravvicinata, «post-manganelliana» (cfr. Cortellessa 1998 e Nesti 1999).

com'era, e raccontarsi. Dunque si oggettivò in qualcosa che fosse altro da sé, in qualcosa di piccolo e mite, e di sedentario».¹⁹

Perché la forza primordiale possa conoscersi senza farsi conoscere, ha bisogno che la propria origine di sangue venga trasformata in inchiostro attraverso la mediazione di un uomo la cui esistenza non partecipa della sua sostanza, schiacciata com'è dagli accidenti insignificanti della quotidianità squallida di un occidentale borghese. Si serve di un uomo comune, facendolo diventare un produttore seriale di storie, e quindi alleandosi al nascente sistema di industrializzazione della cultura nel quadro dell'economia capitalistica. Salgari, schiacciato dall'ingranaggio della produzione di immaginario, decide di strappare un lembo di tragedia alla propria storia farsesca, e si suicida come uno dei propri eroi: incarnando così anche il destino dell'essere umano spremuto e letteralmente annientato dall'avidità dei sistemi produttivi.²⁰ La vita e la morte di Salgari generano però un cortocircuito, un effetto collaterale: con la sua scrittura prima, e con l'ultimo gesto poi, Salgari ha bloccato la sostanza fluida dell'avventura, l'ha serrata in una forma, e l'ha fatta coincidere quasi integralmente col proprio nome, col proprio profilo di *borghese piccolo piccolo*. Il racconto breve serve a Mari per mostrare il restringimento degli orizzonti vasti dell'immaginario avventuroso in un minuscolo ritratto ingiallito, il coagularsi in un punto di tutto il sangue del mondo, la distillazione dell'istinto primordiale del conflitto in una forma culturale stereotipata e seriale.

Infine, insieme allo sputo e al sangue, anche il sospiro può diventare il nucleo dal quale si genera una riflessione sulle forme dell'espressione. È il sospiro ostentatamente ripetuto dal passeggero di un treno nella *Ballata triste di una tromba*. Al compagno di viaggio che gliene chiede conto, l'uomo spiega che il sospiro non è soltanto la manifestazione di uno struggi-

¹⁹ Mari 2012, 43-44.

²⁰ Per una lettura della vicenda di Salgari nel quadro dei processi di industrializzazione della cultura in Italia cfr. Curreri, Foni 2009.

mento diffuso, ma è l'oggettivazione di un nucleo emozionale.²¹ Ogni sospiro racchiude un ricordo preciso, un volto, un momento, un nome, una situazione. Al sistema *estroflesso* dell'uomo dei sospiri, tuttavia, si contrappone il sistema di immagini mentali del suo interlocutore, che ai ricordi fa corrispondere una serie di oggetti, in un processo di reificazione integrale dell'emozione che gli è stato consegnato dal fratello:

Questo rametto di quercia, disse, è nostro padre; tutte le volte in cui egli mi manca, o quando non riesco a ricordarmene bene il sorriso, io infilo la mano nel sacco e stringo questo ramo, così sono di nuovo insieme a lui. Questo quarzo viola è la rivoluzione: quando non riesco più a capire cosa volevamo, cosa ci esaltava, ne sfioro i cristalli e ricordo. Questo tappo a corona è la mia infanzia: prenderlo in mano è pericolosissimo. Questo bullone sono le lezioni di greco della professoressa Maltagliati: se ne seguono la filettatura con il polpastrello mi sembra di sapere ancora la coniugazione dei verbi in *mi*. Questa biglia è uno che un giorno mi tradì. Questo anello è un cane. Questo cucchiaino, una casa.²²

I correlati della memoria ricordano in qualche modo il linguaggio oggettuale ideato da uno degli scienziati dell'Accademia di Lagado nei *Gulliver's Travels*, che intende letteralmente risalire dalle parole alle cose.²³ Gli oggetti diventano immagini mentali immediatamente collegate ai ricordi, in «una coincidenza perfetta tra figure ed emozioni».²⁴ O un'illusione di coincidenza, se è vero che questo sistema corrisponde comun-

²¹ Sulla nostalgia, sulla contemplazione struggente del passato come elemento di *poeticizzazione*, e quindi di stilizzazione, del reale, cfr. Cortellessa, Pincio, Mari 2002.

²² Mari 2012, 127.

²³ Evidentemente la reificazione dei ricordi, la loro identificazione con degli oggetti e la loro collocazione in una dimensione spaziale ha a che fare anche con la tradizione dell'arte della memoria, per la quale cfr. Bolzoni 1995 e Yates 1966. Sono molte nell'opera di Mari le tracce di un'omologia, fondativa per l'arte della memoria, tra spazio architettonico e spazio mentale (Donati 2010, 226-230).

²⁴ Mari 2012, 128.

que, secondo l'uomo dei sospiri, a un sistema di mediazione, a un tentativo di «stilizzare le trippe».²⁵

Il dialogo tra i due uomini, l'uomo dei sospiri immediati e l'uomo delle immagini che reificano, diventa una disputa su quanta mediazione è possibile introdurre tra i nostri sentimenti più profondi e la loro espressione, su quale livello di *stilizzazione delle trippe* ci è concesso senza diventare ipocriti, e senza abdicare alla verità delle emozioni e della loro indicibilità. All'ingiunzione biblica che riguarda il Leviatano, del quale non si può parlare indirettamente, obliquamente o ironicamente, perché egli è tremendo e la sua potenza è spaventosa, si contrappone la mediazione del sentimento per eccellenza, la scrittura letteraria, che di fronte al più muto dei dolori crede nella possibilità di pronunciare *parole alate*.

La stilizzazione letteraria può trasformare il sospiro, che di per sé è «una esalazione lenta, lunga... ogni volta definitiva... un rituale di morte, la celebrazione simbolica del proprio trapasso»,²⁶ in un'entità spirituale e metaforica, come accade nelle poesie di Guido Cavalcanti, dove il sospiro si diffrange in una legione di spiritelli «belli, dorati, miniati, araldici, antichi»,²⁷ profondamente inattuali da una prospettiva contemporanea e proprio per questo in contatto con una zona profondissima dell'esistenza, quella in cui lo strazio è dettato direttamente dai «lobi del nostro maledetto cervello».²⁸ Il massimo di stilizzazione e sublimazione letteraria coincide con il massimo di immediatezza biologica. A ogni sospiro corrisponde una pulsazione della coscienza, e il racconto di Mari, omologo degli oggetti mnemonici, rivela che la scrittura può dare forma al sospiro, anche se la sua leggibilità è sempre minacciata dalla potenza destabilizzante dalla quale il sospiro si genera, dal suo radicamento negli elementi più pastosi e filamentosi della vita.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, 133.

²⁷ Ivi, 134.

²⁸ Ivi, 135.

3. *L'orsacchiotto e Plutarco*

Le opere di Mari rappresentano una gamma di stati emotivi fondamentali la cui sostanza ultima, la cui radice più interrata, è quasi integralmente riconducibile alle concrezioni psichiche generate dalle esperienze d'infanzia.²⁹ I primi tentativi di entrare in contatto con l'informe delle emozioni, i primi radicali esperimenti di formalizzazione e culturalizzazione della nuda vita, avvengono proprio nelle pieghe più buie di quella *sanguinosa infanzia* che Mari ha descritto attraverso una galleria di epifanie reificate in alcuni emblemi.

Le folgoranti, laceranti e decisive pulsazioni della coscienza che strutturano la vita di un bambino sono mediate da oggetti culturali che *danno forma* alle emozioni e alle immaginazioni. Guardando dentro questi oggetti culturali, radiografandoli e scavandoli attraverso una ostinata archeologia sentimentale, la forma breve adottata da Mari consente di ricostruire, racconto dopo racconto, le pulsazioni che strutturano la coscienza, e che la incidono creando cicatrici e grumi di dolore. La forma breve distilla le componenti essenziali dell'emozione, rende dicibile il nucleo delle esperienze originarie, degli eventi fondamentali che determinano la scoperta del mondo. Esperienze ed eventi che, a loro volta, si presentano già filtrati dalla forma semplice comunemente più vicina all'infanzia: la fiaba. La realtà agli occhi del bambino si trasfigura in un immaginario fiabesco, nel quale ogni figura assume le caratteristiche assolute di un archetipo, l'univocità di un tipo. Come accade nella galleria di personaggi che il narratore³⁰ ritrova sulla via di casa dopo una sua escursio-

²⁹ Sull'infanzia come tema fondante nella narrativa di Mari cfr. Falco 2012.

³⁰ Lo statuto del personaggio che dice *io* in molti dei racconti di Mari, e particolarmente in quelli di *Tu, sanguinosa infanzia*, si colloca inevitabilmente sulla soglia della dimensione autobiografica, seppure la pervasiva letterarizzazione dell'autobiografia lascia sempre un margine di indecidibilità (cfr. Mazza Galanti 2011). Il filtro letterario che Mari applica all'esperienza personale tuttavia non sembra essere riconducibile agli stilemi dell'autofiction,

ne nel luogo infantile dell'incertezza, dell'avventura e dell'incontro, i giardinetti:

Man mano che mi riavvicinavo a casa aumentano i volti amici, ecco appunto venirmi incontro La Faccia, dal marciapiedi opposto mi saluta teatralmente Il Sartore, passo accanto all'Orco e alla Mummia, più in là riconosco La Finta Madre e Colui-che-sussurra-nel-buio, varco il portone nel momento in cui ne esce La Cosa, nella guardiola della portineria intravedo un Trifide e Il Vampiro, sul pavimento dell'ascensore un bagnaticcio mi assicura che anche Il Verme è rientrato, apro la porta di casa, in cucina La Sagoma confida all'Esattore il suo *spleen*.³¹

Le forme dell'immaginario, e particolarmente quelle popolari, pervasive, compiutamente collettive, come le icone cinematografiche, sportive o televisive, in grado di conferire una sorta di universalità all'esperienza individuale, sono un modo per arginare con una forma condivisa il dilagare di emozioni sconosciute. Il cinema, in particolare, comunica con zone molto profonde della psiche, agganciando l'immaginario collettivo prodotto dagli apparati tecnologici più avanzati, alle pieghe più riposte dell'immaginario individuale, all'interiorità, ai fantasmi e alle paure private: «E io, quando da grandicello vidi *L'esorcista*, *La cosa*, *La casa*, *Lo squalo* e *Alien*, non vidi nulla che non mi fosse familiare, molto familiare da sempre».³²

La violenza relazionale sempre latente nei rapporti d'infanzia, continuamente minacciati dal trionfo della sopraffazione, e conseguentemente, come corollario, la prima intuizione della morte, vengono elaborate attraverso il ricorso alla retorica del western, all'estetica della violenza codificata nell'eroismo del

per la cui crescente importanza nel campo letterario contemporaneo cfr. Marchese 2014. Sull'*effetto di realtà* che, in opposizione dialettica con le convenzioni della tradizione letteraria, percorre la narrativa contemporanea, cfr. Tirinanzi 2012. Sulle tante identità finzionali assunte da Mari, in una tensione permanente tra autobiografia e ventriloquio, cfr. Manica 2003.

³¹ Mari 2009, 45.

³² Ivi, 124. Su come il cinema, produzione dell'immaginario contigua agli apparati produttivi industriali e capitalistici, penetra in profondità nella psiche umana e organizza i *corpi*, individuali e sociali, cfr. Abruzzese 2001 e 2008.

duello, che consente al bambino di *pensarsi* riscattato e di affrontare i conflitti del quotidiano:

Mi hanno sparato e sono morto, quante migliaia di volte avrai pronunciato questa frase? Camminavi verso la scuola, e un odio cupo ti prendeva verso tutti i compagni; elaborando per loro mille morti diverse ti riscaldavi in un'esaltazione che presto putrefaceva in veleno: ancora un poco lottavi, ancora un po' ti accanivi, poi, al sommo dello spasmo guerriero, ti sottraevi a quell'intollerabile peso. «Mi hanno sparato» sibilavi, e già ti sentivi più leggero, già gli odiati volti sbiadivano; quindi con voluttà «mi hanno sparato», ripetevi, «sparato, sparato, sparato»: e solo allora, quando tutto era rimpicciolito dalla lontananza, ponevi alla tua liberazione il suggello: «e sono morto».³³

Negli oggetti del gioco, nelle formazioni culturali che le sono destinate, l'infanzia colloca sentimenti essenziali, nucleari, esperienze decisive, pulsazioni alle quali lo sviluppo dell'individuo rimane vincolato per sempre: nell'oggetto feticizzato, elevato a totem, la psiche confina i traumi dell'esistenza, e attraverso la reificazione si illude di disinnescarli.³⁴ Mari immagina che un professore, uomo rispettabile ed equilibrato, venga travolto dal panico alla sola idea che i propri giornalini d'infanzia possano passare al figlio che sta per nascere, ed essere riattualizzati dentro un'infanzia *estranea*, che distruggerebbe i grumi emotivi incorporati nei giornalini, nelle loro parole, nelle linee grafiche, nelle illustrazioni. I giornalini «son documenti, sono

³³ Mari 2009, 35.

³⁴ La terminologia impiegata qui allude al sostrato consapevolmente psicoanalitico della scrittura di Mari, e soprattutto alle implicazioni psicoanalitiche del rapporto con gli oggetti inanimati, analizzato in relazione al suo trattamento letterario e artistico da Orlando 2015 e Fusillo 2012. L'assunzione di oggetti e luoghi, prevalentemente legati all'infanzia, come pulsazioni cristallizzate di significato che strutturano la coscienza e la biografia dello scrittore è portata alle estreme conseguenze, e potenziata dall'evidenza del materiale figurativo, nel libro fotografico *Asterusher. Autobiografia per feticci*. In cui il lavoro di Orlando viene citato esplicitamente: «Quando lessi *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, ove Francesco Orlando argomenta che in letteratura gli sgabuzzini o i solai intasati di roba vecchia sono una trascrizione del "rimosso", mi è venuto da dire: "Bella scoperta!"» (Mari, Pernigo 2015, 53).

fossili di un'età che mi chiede la pietà di un omaggio; sono cadaverini che si rifiutano di morire; sono ciò che *solo io* so cosa sono»; e ancora: «Questi coaguli mostruosi, questi sovrumani concentrati della mia malinconia, questi monumenti della mia solitudine, queste cose SACRE».³⁵

I giochi e i luoghi dell'infanzia sono anche uno schermo, un amuleto, una protezione contro l'incomprensibile, e un rifugio nel quale sostare a riparo dal dispiegarsi del desiderio, dai mali della biografia e della storia. Al demone della morte che gli chiede cosa avrebbe dovuto fare, anziché uccidere giovanissimo l'odiato compagno di scuola e rivale in amore, il narratore risponde:

Prendere me, prima che conoscessi il desiderio. Al primo embrione di struggimento per il retro di un ginocchio, dove ci sono quelle sottilissime vene azzurrine; al primo languore per una treccia color miele fermata da un vellutino nero; al primo e incompreso malessere, via! riportarmi indietro di quel tanto che fossero solo soldatini, macchinine, figurine, giornalini, e ghermirli lì fra i diminutivi, ancora salvo, salvo per sempre, e concedermi di portarli con me un po' di quei giochini, come un egizio, per compagnia.³⁶

Il giocattolo, oltre a farsi emblema della vita *innocente*, della vita prima della vita, acquisisce un ulteriore significato antropologico, diventa viatico per l'oltretomba, oggetto sacro che accompagna il bambino in un viaggio ultraterreno, e ricongiunge la serenità della morte, che mette fine al dolore, a quella dell'infanzia, quando il dolore è ancora sconosciuto.

Una cristallizzazione che sottrae l'infanzia al flusso della vita e alle sue sofferenze è riservata anche all'oggetto che forse più di tutti, per un bambino maschio occidentale, ha incorporato la forma essenziale dell'emozione: il pallone. Complici la sua forma simbolica, l'idea di compiutezza e perfezione suggerita dalla sfera, e la sua pervasività sociale, dovuta alla grande diffusione popolare del calcio, nel pallone si concentrano momenti

³⁵ Mari 2009, 5-6.

³⁶ Ivi, 119.

emozionali e di sviluppo decisivi per il bambino: l'esplorazione delle abilità individuali, l'esperienza delle dinamiche sociali e relazionali, la complessità dei sentimenti implicati nel confronto e nella sfida. Gianni Brera ha scritto che la comparsa della palla segna un momento evolutivo nella storia dell'essere umano, uno scatto: quando l'individuo si alza sulle gambe, oltre ai vantaggi provenienti dall'avere le mani libere, realizza che può usare la postura eretta anche per *giocare*, introducendo così inedite e illimitate possibilità di utilizzazione del corpo, dello spazio e del tempo.³⁷

La perdita del pallone diventa allora un'esperienza simbolica profonda, una sineddoche della perdita assoluta, soprattutto se il pallone, quando sparisce, attraversa una soglia, il muro del collegio, per finire nel giardino del signor Kurz, figura misteriosa di rapitore di palloni, il cui nome echeggia quello del mercante Kurtz di *Cuore di tenebra*, passato poi nel film *Apocalypse Now*. Nell'immaginazione dei bambini il pallone compie un vaggio al termine della notte, e il signor Kurz assume sembianze mostruose.³⁸

Quando però il protagonista del racconto, Bragonzi, decide, proprio come l'eroe di un romanzo di avventure, di scavalcare il muro ed esplorare il cortile del signor Kurz, scopre che il mostro non divora i palloni, bensì li salva e li conserva tutti nella sua serra, in una lunga fila di vasi che li trasformano in trofei. Bragonzi è visitato da un'epifania: la cattura da parte del signor Kurz è la sola possibilità di *salvare* i palloni dal loro destino di smarrimento, di oblio, di dispersione. Bragonzi

considerò che i palloni con cui un individuo gioca in sua vita si perdon
per mille strade, finiscono nei fiumi e sui tetti, lacerati dai denti dei cani

³⁷ «Il gioco del calcio – *football* o *soccer* in inglese – è una sorta di mistero agonistico traverso il quale si nobilitano quelle che un tempo erano le mani posteriori dell'uomo. Il suo fascino viene forse dalla sfericità della palla, che per essere sempre e dovunque in perfetto equilibrio si trova in certo modo a mimare la prodigiosa armonia dei mondi» (Brera 2007, 39).

³⁸ Mari 2004, 5. Sulle valenze storico-letterarie, linguistiche, fonosimboliche dei nomi nell'opera di Mari cfr. Pizzoli 1996.

o bolliti dal sole, si sgonfiano come prugne appassite o esplodono sulle picche dei cancelli, o semplicemente scompaiono.³⁹

I palloni collezionati dal signor Kurz, al contrario, vengono sottratti alla distruzione, consegnati alla memoria: per questo Bragonzi, quando suo padre gli regala un pallone nuovissimo e stupendo, dopo mesi di astinenza e di partite giocate con gli stracci, decide di anticipare, per esorcizzarla, la sofferenza della perdita, di compiere un rito, e di affidare immediatamente quel cristallo di felicità, quel nucleo di amore, gioia ed esperienza, alla galleria del signor Kurz, alla memoria artificiale garantita dalla serra:

Controllò che il dorso della scarpa destra non fosse inzaccherato, guardò il muro davanti a sé e poi sopra il muro, respirò a fondo, guardò un'altra volta il pallone, lo lanciò in aria aspettando che ricadesse, quando fu a una trentina di centimetri dal suolo lo colpì con il collo del piede, e dal suono capì d'averlo colpito bene, lo vide salire veloce, stagliarsi scuro sopra una nuvola imbiancata dalla luce lunare, poi chiaro contro il cielo notturno, sembrò restare sospeso nell'aria, poi discese, scomparve dietro l'orizzonte nero del muro.⁴⁰

Proprio come nella serra del signor Kurz il pallone immobilizzato si cristallizza e consegna all'eternità le emozioni che incorpora, nel racconto di Mari si cristallizza l'epifania di Bragonzi, che è anche quella di chi legge.

Le pulsazioni della coscienza dunque si rivelano nei giocattoli d'infanzia, nella loro sostanza feticistica, che li rende correlativi oggettivi delle emozioni più profonde, e delle esperienze più radicali. Ma la mediazione originaria agita dal giocattolo è la prima, e paradigmatica, di una serie di mediazioni che, lungo un processo di progressiva sofisticazione, generano anche tutte le altre forme culturali, fino alle più raffinate. Al padre che in sogno gli restituisce un orsacchiotto perduto ventisette anni prima, l'io narrante risponde: «Ti rendi conto che a quindici anni io

³⁹ Mari 2004, 15.

⁴⁰ Ivi, 19.

mi leggevo tutto Plutarco, per colmare quel vuoto?». ⁴¹ Non solo la fruizione e l'esercizio della cultura sono una compensazione della perdita dell'oggetto d'infanzia, ma il meccanismo che proietta valore sulle forme culturali 'alte' è lo stesso che investe di significati l'orsacchiotto, è la stilizzazione di un informe emozionale elementare che si formalizza coagulandosi nel giocattolo-feticcio, e che continua poi a coagularsi per analogia in oggetti culturali via via più complessi.

4. *Lo strabuzzamento e il metro*

In una scala di complessità che comincia col giocattolo, la letteratura è, nel sistema assiologico di Mari, la formazione culturale che si colloca all'estremo opposto nel processo di elaborazione dell'informe emozionale. ⁴² Eppure la collocazione a uno degli estremi del campo scalare della formalizzazione delle emozioni non allontana la letteratura dal sentimento originario, al contrario: proprio grazie al suo alto quoziente di stilizzazione, la letteratura è la tipologia di mediazione che meglio riesce a risalire al nucleo dell'emozione, al bozzolo della percezione vitale, alla fucina più incandescente dei sentimenti. La struttura nucleare del racconto breve serve a Mari per portare alla massima evidenza la tendenza generale della letteratura a rappresentare il nucleo della coscienza.

Mari mostra che la mediazione garantita dalla letteratura non è un'opera di distanziamento e di sterilizzazione del sentimento, che la passione non può essere arginata attraverso le precisioni dello stile e la geometria delle spiegazioni razionali. Come scopre suo malgrado Corrado Marlenghi detto Corradino di Svevia, studente di prima liceo classico che pensa di esorcizzare la potenza feroce che sprigiona dal canto V dell'*Inferno* confinando la storia di Paolo e Francesca in una perfetta analisi critica del

⁴¹ Ivi, 17.

⁴² Al «demone della letterarietà» che lo abita Mari ha dedicato un'importante riflessione auto-esegetica (Mari 1997).

passo dantesco, punteggiata di elementi storici, politici, letterari, psicologici. Il demone della vita torna prepotentemente a bucare lo schermo della cultura: di notte, Gianciotto Malatesta appare in sogno a Corradino per spiegare le ragioni profonde, viscerali del suo omicidio, l'odio radicato che lo ha opposto al fratello Paolo fin dall'infanzia. Lo fa esprimendosi in perfetti endicasilabi, e soprattutto rivela di aver ucciso ispirato dalla lettura di un poema eroico, proprio come Paolo e Francesca si erano baciati spinti dal libro Galeotto: in una torsione ulteriore, la pulsione naturale dell'odio, come quella dell'amore, è potenziata dall'immaginario, si nutre di cultura. Ma anche in questo caso non è la letteratura la tappa finale della catena di travasi, della spola permanente tra il naturale e il culturale: Corradino, al risveglio dal sogno, capisce che non potrà più aspettare, e dovrà al più presto baciare la bocca di Alice Ristori, la sua compagna di banco.⁴³

Molti dei racconti di Mari indagano la verità esistenziale, e spesso anche biologica, delle produzioni dell'immaginario. Come accade nella fiaba della principessa Melania, animata dalla volontà di mettere alla prova la forma semplice del proverbio, e quindi di, letteralmente, *cavare il sangue dalle rape*, creare la vita umana seminando rape, sulle tracce di Deucalione e Pirra che crearono l'umanità dalle pietre. Melania vuole risalire alle radici della vita per verificare la realtà del mito.

Del resto la principessa è anche fisiologicamente predisposta a misurare le contiguità tra fenomeni fisici ed elaborazioni culturali: nevrotica e tormentata da tic nervosi, «domina gli strabuzzamenti nel metro siccome poetessa»:⁴⁴ ovvero, proprio come fa la poesia, estrae ritmi culturalizzati dai battiti apparentemente irregolari della vita.⁴⁵ Sul modello di questa regolarizza-

⁴³ Mari 2012, 58-61.

⁴⁴ Ivi, 110.

⁴⁵ Qui l'intuizione letteraria si avvicina alle rappresentazioni elaborate dalle teorie della *embodied cognition*, che hanno dato nuova evidenza alle antiche connessioni, mediate dall'oralità, tra poesia e corpo, e agli effetti cognitivi e sensomotori delle forme metriche e ritmiche, modellate sui *pattern* della

zione degli spasmi corporei, inizialmente Melania chiede alle rape, con un'esortazione stilisticamente densa, di creare una discontinuità, di estrarre dalla propria irregolarità compatta e inespresa una forma compiuta, evoluta: come se la parola potesse da sola evocare la vita. Ma la parola non basta, e allora Melania decide di concimare le rape con il sangue di un corvo, che fino a quel momento, commentando i tentativi di creazione, ha agito come un'istanza di razionalità che nuoce allo sgorgare cieco della vita. Dopo il primo affiorare di una forma decostruita di vita, un mostruoso innesto di occhi, creste, nasi, lobi, fessure sulla superficie della rapa, un primo abbozzo di fisionomia che Melania rifiuta inorridita, la principessa si rende conto che c'è ancora troppo *pensiero*, troppa cultura nella sua evocazione della vita: «I ciechi lombi dei più ottusi fra gli uomini erano in grado di generare la vita, e non lo era lei che tanto aveva studiato, che commerciava con le stelle e con l'oltre come nessuna?».⁴⁶

Consigliata da un tacchino, Melania capisce che deve cercare l'origine della vita dentro la propria testa, nelle «sue interne circonvoluzioni, gli ingorghi, i grumi psichici», nell'insieme dei pensieri e dei dolori, osservando dentro la mente «le anse, gli svolti, le ambagi tenebricose: lì c'è il disegno, il reticolo di che istruire le rape».⁴⁷ Il reticolo dentro il quale Melania entra, però, non è quello della mente, dei processi cognitivi, bensì quello del cervello, dei processi biologici che costituiscono il fondo oscuro della cognizione, come dimostra il fatto che, rinchiudendosi in sé, la principessa *inselvatichisce*, regredisce a uno stadio di vita primordiale: «ritrovò tutte le sue arsurre e i tremori, tornò ad essere una povera cosa tremante e un mondo violato, riseppe l'antica stortura».⁴⁸

respirazione e del flusso sanguigno orchestrati dal cervello. In questa prospettiva, la poesia può essere considerata una forma di stilizzazione dei ritmi biologici (cfr. Damasio 1999; Starr 2008; Frasca 2014).

⁴⁶ Mari 2012, 115.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

Dopo aver sostato a lungo nelle tane, nei cunicoli, nei passaggi segreti della coscienza, la principessa Melania pensa intensamente una rapa:

la pensò *disegnata*, definita dalle forme incontrate nella propria testa, poi la pensò riempita delle proprie memorie, poi agitata dai propri tremori: finalmente le diede un nome, il nome di un bambino di cui si era innamorata quando era anch'ella bambina.⁴⁹

Dopo questa intensa, totalizzante incubazione, finalmente dalle rape nasce la vita: una vita irrorata dal *sangue* dell'esistenza della principessa, che si concretizza nella forma di creature intrappolate nella ripetizione delle pulsazioni che la principessa aveva riversato nella propria esperienza di concentrazione biologico-cognitiva:

informate dal suo travagliato pensiero, quelle creature non solo ne avevano ereditato i dolori ma *erano* quei dolori, nient'altro che quello erano, ossessioni plasticizzate, proiezioni fiabesche dei grumi di che s'ingorgava il suo arroventato cervello.⁵⁰

Nella storia della principessa Melania, Mari mette in figura il processo creativo, la stilizzazione dell'esistenza e delle emozioni primarie che avviene attraverso la scrittura. Una messa in forma che più si sforza di *riscattare* la forza che la genera, più si sforza di pulirla e di stilizzarla, e più viene intrisa, pervasa dall'ostinazione di quella forza, dalle sue persistenze, dalla sua capacità di *sporcare* con i filamenti biografici e biologici l'operazione letteraria. Proprio come nella fiaba della principessa, le *Cento poesie d'amore a Ladyhawke* di Mari sono il lamento di una creatura intrappolata nella propria coazione a ripetere l'amore originario, l'esperienza amorosa indelebile, quella adolescenziale.⁵¹ Proprio come Melania, Mari ha dato al *tu* poetico il

⁴⁹ Ivi, 116.

⁵⁰ Ivi, 118.

⁵¹ Analogamente, nel romanzo *Rondini sul filo* (1999) il pensiero dominante, l'ossessione totalizzante, contigua all'amore, è la gelosia, che arriva a coincidere con la forma del mondo, e richiede, ancora nel tentativo impossibile di contenerla, una iperstilizzazione della scrittura (cfr. Di Stefano 2004).

nome e le sembianze della ragazza della quale è stato innamorato. Solo che, con la torsione consueta, quella ragazza aveva già assunto un nome proveniente dall'immaginario, era già stata esorcizzata da un filtro letterario. A confermare il cortocircuito secondo il quale le forme primarie dell'emozione si esprimono sempre attraverso lo schermo informante della culturalizzazione.⁵²

Analogo al percorso di Melania verso l'embrione della coscienza è il viaggio a ritroso verso il centro stesso dell'esistenza raccontato in *Otto scrittori*, uno dei più struggenti racconti di Mari, potenziato da una facoltà analitica e *critica* che riattiva la tradizione della saggistica letteraria, nella quale la comprensione passa attraverso una strutturazione narrativa dell'argomentazione.⁵³ Il racconto di Mari risale la corrente della letteratura secondo un movimento di avvicinamento al *cuore di tenebra* della scrittura, al suo nocciolo di verità: gli otto scrittori⁵⁴ che all'inizio formano un unico grande scrittore dell'esperienza avventurosa, del mare, dell'ignoto e dell'oltre, cominciano a disporsi come una costellazione dotata di un centro, come «gli involucri l'uno dell'altro in una successione concentrica dal più esterno al più interno, dal meno vero al più vero».⁵⁵

Trovare il più vero, alla fine di questa straziante sequenza di duelli incrociati, di partenze, di sanguinose separazioni, equivale

⁵² In virtù di questo schermo della raccolta si è potuta dare una lettura in prospettiva postmoderna (cfr. Gerace 2013).

⁵³ Per una ricognizione sulla saggistica letteraria italiana cfr. Berardinelli 2002 e Borghesi 2011. Sulla narrativa di Mari come riscrittura critica della tradizionale letteraria cfr. Sinopoli 2005.

⁵⁴ Sullo scrittore come personaggio nell'opera di Mari cfr. Longo 2006, che si sofferma sulle trasfigurazioni letterarie di Gadda, Manganelli, Leopardi e Céline, per poi analizzare il *canone* percorso da Mari in *Otto scrittori*.

⁵⁵ Mari 2009, 53. La lunga fedeltà di Mari nei confronti della letteratura d'avventura, alla quale attribuisce un *primum* emotivo, stilistico e d'immaginario, si può misurare nei continui rifacimenti della 'scena primaria' del romanzo d'avventura: nello spazio infinitamente disponibile del mare, e nel suo ventre oscuro gravido di vita, Mari ha sempre collocato la possibilità di trovare un orizzonte di verità, da *La stiva e l'abisso* (1992 e 2001) fino a *Roderick Duddle* (2014).

a discendere nella zona più profonda della psiche: «ero finito nel nucleo e avevo trovato il nome dei nomi», dice il narratore.⁵⁶ Nel nucleo, dove stanno Herman Melville e il suo *Moby Dick*, la scrittura perde i connotati umani e terreni, diventa una mediazione tra la dimensione umana e la dimensione delle potenze informi, che precede l'umanità e la sua storia:

un libro come quello nessun uomo può averlo scritto perché quel libro è l'Apocalisse e la sua parola è antica come il boato della Profezia e il suo respiro è il rantolo degli Angeli caduti, e di fronte alla sua immunità tutto è come scherzo di fanciulla e di fronte alla sua smisuratezza tutto è come madrigale.⁵⁷

La narrativa breve di Mari si pone a segnalare questa *dismissura*, è il madrigale che indica la grandezza dell'ininterrotto *epos* della tradizione, ma soprattutto del macro-romanzo scritto dall'umanità rivela il funzionamento profondo, mostra che tutte le parole del mondo nascono da un nucleo, da un grumo di esperienze primarie che confinano con l'indicibile. L'opera letteraria più compiuta, l'opera definitiva e sovrumana, coincide con la forma semplice del testo sacro e della profezia, risale alla radice delle forme espressive, è in contatto con le formalizzazioni originarie delle voci smisurate che per prime hanno parlato agli esseri umani del mistero dell'esistenza. Il racconto breve è un fossile, è l'ultimo discendente della forma semplice originaria: testimonia che la folgorazione prima è esistita e che ha trascritto la prima pulsazione della coscienza umana. Un palpito che si riproduce al prodursi di ogni nuovo racconto.

Bibliografia

- A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Venezia 2001.

⁵⁶ Mari 2009, 71.

⁵⁷ *Ibidem*.

- A. Abruzzese, *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Luca Sossella editore, Roma 2008.
- M. Barenghi, *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*, Quodlibet, Macerata 2013.
- R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973.
- A. Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia 2002.
- L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995.
- A. Borghesi, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Quodlibet, Macerata 2011.
- G. Brera, *Il più bel gioco del mondo. Scritti di calcio (1949-1982)*, BUR, Milano 2007.
- A. Casadei, *Two Forms of Literary Fiction: a Cognitive Perspective*, «Reti Saperi Linguaggi. Italian Journal of Cognitive Sciences», 2 (2015b) 4, 8, pp. 319-334
- A. Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Il Saggiatore, Milano 2018.
- D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.
- M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina, Milano 2017.
- A. Cortellessa, *Michele Mari, il ritorno del Demone*, «doppiozero», www.doppiozero.com, 28 giugno 2017.
- A. Cortellessa, *La rosa che esplode (Debenedetti, Proust e di un principio disponibilità)*, «Studi (e testi) italiani», 32 (2013), pp. 101-121.
- A. Cortellessa, M. Mari, T. Pincio, *Nostalgia, ovvero l'invenzione del passato. Dibattito*, «L'Illuminista», 6, 2 (2002), pp. 185-210.
- A. Cortellessa, *Gaddismo mediato. "Funzioni Gadda" negli ultimi dieci anni di narrativa italiana*, «Allegoria», 10, 28 (1998), pp. 41-78.

- L. Curreri, F. Foni (eds.), *Un po' prima della fine? Ultimi romanzi di Salgari tra novità e ripetizione (1908-1915)*, Luca Sossella editore, Roma 2009.
- A. Damasio, *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, Pantheon, New York 2010.
- A. Damasio, *The Feeling of What Happens*, Harcourt Brace & C., New York-San Diego-London 1999.
- G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971.
- G. Debenedetti, *Saggi*, Mondadori, Milano 1999.
- A. Di Stefano, *Le ossessioni di Michele Mari*, «Sincronie», 16 (2004), pp. 185-191.
- R. Donati, *Collezioni di ceneri. Qualche appunto su Michele Mari*, in *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei lumi*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 213-233.
- R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014.
- D. Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, and Human Evolution*, Bloomsbury Press, New York 2009.
- A. Falco, *Tra infanzia e "demoni": Michele Mari*, in L.A. Giuliani, G. Lo Castro (eds.), *Scrittori in corso. Osservatorio sul racconto contemporaneo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2012, pp. 135-154.
- M. Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, Routledge, London-New York 1996.
- M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012.
- A.F. Gerace, *Variazioni d'amore in chiave postmoderna: Cento poesie d'amore a Ladyhawke di Michele Mari*, in C. Borrelli, E. Candela, A.R. Pupino (eds.), *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, 2 voll., ETS, Pisa 2013, II, pp. 535-550.
- P. Gervasi, *Critica della mente. Una rassegna di studi su letteratura e scienze cognitive*, «Nuova informazione bibliografica», 12.1 (2015a), pp. 69-103.

- P. Gervasi, *Plot of Meanings. Ludovico Ariosto's Orlando furioso as a Case-Study on Narrativity and Cognition*, «Reti Saperi Linguaggi. Italian Journal of Cognitive Sciences», 2 (2015b) 4, 8, pp. 335-348.
- J. Gottschall, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2012.
- D. Herman, *Basic Elements of Narrative*, Wiley-Blackwell, Oxford 2009.
- A. Iovinelli, *Le strategie ipertestuali di Michele Mari*, «Italies-Narrativa», 2001, pp. 297-304.
- A. Jolles, *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- F. Longo, «*Tutta la mia vita nella letteratura*»: un circolo di scrittori nella narrativa di Michele Mari, in G. Corabi, B. Gizzi (eds.), *Auctor / Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, Bulzoni, Roma 2006, pp. 305-318.
- R. Manica, *Tutti i Michele Mari*, «Il Caffè Illustrato», 3, 12 (2003), pp. 68-71.
- L. Marchese, *Leggenda privata, o Michele Mari come scrittore nostalgico*, «La Balena Bianca», www.labalenabianca.com, 15 maggio 2017.
- L. Marchese, *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.
- M. Mari, *Il demone della letterarietà*, in Accademia degli Scrausi, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, Minimum Fax, Roma 1997, pp. 159-164.
- M. Mari, *Leggenda privata*, Einaudi, Torino 2017.
- M. Mari, F. Pernigo, *Asterusher. Autobiografia per feticci*, Corraini, Bologna 2015.
- M. Mari, *Fantasmagonia*, Einaudi, Torino 2012.
- M. Mari, *Tu, sanguinosa infanzia*, Einaudi, Torino 2009.
- M. Mari, *Euridice aveva un cane*, Einaudi, Torino 2004.
- C. Mazza Galanti, *Michele Mari*, Cadmo, Firenze 2011.
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.

- C.E. May, *"I Am Your Brother"*. *Short Story Studies*, California State University, Long Beach 2013.
- G. Nesti, *Michele Mari*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, Motta, Milano 1999, XII, *Il Novecento. Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, pp. 608-613.
- F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 2015.
- F. Pierangeli, *Professori in diversa crisi: la nuova era di Luca Doninelli, la licanthropia del letterato: Michele Mari*, in *Ultima narrativa italiana (1983-2000)*, pp. 185-191.
- L. Pizzoli, *Alcune osservazioni sull'espressionismo onomastico di Michele Mari*, «Rivista Italiana di Onomastica», 2 (1996), pp. 125-130.
- L. Pizzoli, D. Poggiogalli, *Il caos ordinato della prosa di Michele Mari*, in *Accademia degli Scrausi, Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, Minimum Fax, Roma 1997, pp. 141-147.
- L. Serianni, *Antico e moderno nella prosa di Michele Mari*, *Accademia degli Scrausi, Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, a cura di V. Della Valle, Minimum Fax, Roma 1997, pp. 148-157.
- G. Simonetti, *La leggenda privata di Michele Mari*, «Le parole e le cose», www.leparoleelecose.it, 26 maggio 2017.
- G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.
- F. Sinopoli, *'Passages' della critica e riuso della tradizione letteraria in Michele Mari*, in J. Bessière, F. Sinopoli (eds.), *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 126-142.
- G. Starr, *Multisensory Imagery*, in L. Zunshine (ed.), *Introduction to Cognitive Cultural Studies*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008, pp. 275-291.

- C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino 2012.
- C. Verde, *Tra muri e mostri con Michele Mari*, «Gli Stati Generali», www.glistatigenerali.com, 22 maggio 2017.
- B. Vermeule, *Why Do We Care about Literary Characters?*, The Johns Hopkins University Press, Baltimora 2010.
- G. Zambon, *Il reale-(è) fantastico in Michele Mari*, «Apemon», 1 (2010), pp. 15-20.
- F.A. Yates, *The Art of Memory*, Routledge-Kegan, London 1966.

ANTONIO COIRO

UNA STORIA «DISTRATTA E INTERROTTA»:
IL RACCONTO FRAMMENTARIO DI *PIOVE ALL'INSÙ*
DI LUCA RASTELLO

1. Uno dei periodi storici più indagati dalla narrativa italiana (ma anche e soprattutto del cinema) degli ultimi anni è quello che va dalla fine degli anni sessanta alla fine degli anni settanta. Molto è stato scritto su una presenza tematica così ossessiva;¹ da più parti si è visto in questa convergenza il sintomo di un ritorno a forme più dirette di realismo dopo lo sguardo fondamentalmente obliquo su quegli anni durante la stagione postmoderna.² Quando i maggiori romanzi sugli anni settanta sembravano essere già tutti usciti, nel 2006 viene pubblicato per Bollati Boringhieri *Piove all'insù*.³ L'autore è il torinese Luca Rastello, che fino a quel momento si era segnalato soprattutto come giornalista d'inchiesta per la Repubblica e per un ottimo reportage sulla guerra nei Balcani, *La guerra in casa*,⁴ uscito nel 1998.

In *Piove all'insù* si possono ritrovare alcune costanti dei romanzi sugli anni di piombo: l'impianto di storia familiare, il conflitto edipico e il tema della contrapposizione generazionale, il motivo ricorrente del complotto di Stato; in questo senso il romanzo di Rastello rientra senza troppi problemi nella costellazione di "romanzi sugli anni Settanta". Dove però *Piove all'insù* si discosta da molti di questi è sul piano della costruzione e del-

¹ Cfr. Antonello, O'Leary 2009; Donnarumma 2011; Simonetti 2018; Vitello 2014.

² Si pensi alle parole di Umberto Eco (in Fagioli 2013) sul legame tra Il nome della rosa e gli anni del terrorismo.

³ Rastello 2006.

⁴ Rastello 1998.

la forma, e in particolare sul legame tra una forma di scrittura breve e frammentaria e strutture di lungo raggio più tipiche del romanzo.

2. Attraverso la successione di brevi sequenze e frammenti narrativi, *Piove all'insù* ripercorre eventi centrali della storia italiana tra gli anni sessanta e settanta intrecciandoli con la prospettiva tutta privata del protagonista-narratore, il giovane Pietro Miasco, che, ormai adulto, scrive alla compagna, appena licenziata, per raccontarle alcuni episodi della propria giovinezza e di quegli anni.

Facciamo un patto: teniamo viva la rabbia, almeno fino a quando non ci vediamo, facciamo in modo d'incontrarci al colmo dell'incazzatura e aspettiamo di diventare lucidi insieme.⁵

Con questa premessa parte la lunga narrazione di Pietro, un racconto ricco di salti temporali e spaziali, in cui ci si sposta di continuo lungo un intero quindicennio, con Torino come città base e brevi incursioni a Bologna, Roma, o in Toscana, dove Pietro trascorre le vacanze da bambino.

Gli accenni alle Br e al tentato golpe borghese del 1970, la stagione dei movimenti, il settantasette, il rapimento di Moro e infine la marcia dei quarantamila quadri Fiat del 1980: *Piove all'insù* percorrere come un radar gli anni Settanta e lo fa attraverso la prospettiva di chi in quegli anni era un bambino prima e un adolescente poi. Miasco racconta retrospettivamente gli anni della sua educazione politica e sentimentale: le estati dell'infanzia, la scoperta della politica nel centro sociale Barabba, il rapporto doloroso e problematico con un padre autoritario, la scoperta del corpo e della sessualità.

Spesso la dimensione pubblica della storia in *Piove all'insù* è solo il fondale su cui si svolge la vita privata di Pietro. Molti degli eventi sono dunque vissuti innanzitutto attraverso il filtro della televisione o dei giornali: spesso la Storia è solo l'eco di

⁵ Rastello 2006, 9.

fondo nelle giornate di Miasco: viene a sapere del rapimento di Moro mentre sta litigando con la ragazza e le immagini della tv che mostrano i corpi dei cinque poliziotti della scorta si mischiano con le parole della lite («"Hai visto Moro?" "Non me ne sbatte un cazzo di Moro. Cos'è, facciamo conversazione?"»⁶). In altri momenti invece il narratore si trova precisamente al centro degli eventi, come nel lungo capitolo sul '77 di Torino e Bologna.

Il romanzo di Rastello sembra voler perciò mettere in fila gli episodi centrali del decennio e presentarsi come una specie di riepilogo su quella stagione. *Piove all'insù* è costruito come una lunga successione di microracconti: sequenze con titoli spesso ellittici e suggestivi, lunghe poco più di una pagina, a loro volta organizzati in sette capitoli. Attraverso questa sintassi narrativa così segmentata e fratta, Rastello cerca di mimare il meccanismo prismatico del ricordo e della memoria biografica in cui gli episodi emergono sulla superficie narrativa in maniera imprevedibile e casuale.

Quello che ne risulta è un intreccio apparentemente episodico, in cui l'operazione di riassetto dei diversi elementi non restituisce una sequenza causale di eventi. A governare il romanzo ci sono piuttosto l'io narrante fortemente soggettivizzato di Miasco, e il suo punto di vista ironico e antiretorico. Lo stesso Pietro tematizza la dimensione quasi estemporanea del suo racconto:

Certo, piacerebbe anche a me rintracciare un punto preciso lungo quei giorni, e vedere dove si è decisa la guerra dei vivi e dei morti. Il fatto che là in mezzo ho una questione privata, aggrovigliata con tutte quelle storie che mi girano intorno, e mi confondo. A un certo punto, ho anche commissionato un delitto. Ma ho paura che se prendo fiato questa storia s'inalbera e non esce più, torna indietro come il dentifricio nel tubetto, per questo te la racconto come viene, distratta e interrotta.⁷

⁶ Ivi, 220.

⁷ Ivi, 31.

Nelle poche righe di questo brano sono richiamati tutti i nuclei tematici e formali che percorrono il romanzo. Partiamo dall'inizio. Il movente principale del racconto sarebbe di tipo conoscitivo: quello che cerca di fare il narratore, scrivendo la lunga lettera alla compagna licenziata, è «vedere dove si è decisa la guerra dei vivi e dei morti»: tornare quindi con la memoria ad un punto di crisi e di rottura della storia collettiva (momento di svolta che nel romanzo sembra coincidere con il '77) per capire quali siano stati i fattori che hanno determinato i rapporti di forza del presente. *Piove all'insù* è quindi un romanzo che pur parlando degli anni settanta vuole proiettarsi continuamente sul tempo presente, l'esperienza del passato viene continuamente problematizzata e spesso giudicata alla luce del presente.⁸ Per rintracciare il punto di rottura cui è interessato, Rastello sceglie una forma che lui stesso ammette essere «distratta e interrotta»: da qui l'andamento desultorio del racconto, i continui salti temporali, la scansione in brevi lasse. L'intera narrazione di *Piove all'insù* è quindi guidata dall'andamento euristico della memoria in cui il racconto del passato diventa prima di tutto un modo per far cortocircuitare il presente, come nella sequenza intitolata «Samba delle preghiere esaudite».

Chissà dove saremmo arrivati se avessimo puntato alla precisione, invece di accontentarci di quelle nostre astrazioni desideranti: avevamo così forte nelle viscere il malessere del mondo agonizzante che se ci fossimo armati di esattezza forse ne avremmo deciso noi le sorti. Ma ci bastava il linguaggio contorto e oscuro delle nostre emozioni. Uno dei nostri giornali ora titola così: La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. È il pensiero più lucido di quella stagione. Ma pensare la fine con lucidità è biologicamente impossibile: puoi enunciarla, puoi pensare che dovresti pensarla, puoi avvicinarti come fanno i matematici, allontanandosi in realtà a distanze siderali, inserendo fra il pensato e l'impensabile infiniti pensieri sempre più piccoli, e ognuno di questi pensieri dice che arrivarci è impossibile.

Siamo di fronte alla fine, motore di ogni mercato, virtù delle banche, lacuna delle utopie: il denaro, nei suoi canali immateriali, conosce le

⁸ Cfr. Giacomini 2006. Coriani 2017; Tirinanzi De Medici 2018; Simonetti 2018.

regioni del tramonto e sa metterne a frutto le risorse. Noi, inadatti alla rivoluzione perché il luogo della rivoluzione è l'infinito, il futuro, sogno da figli dei fiori in tempo di benessere, svanito, noi passeremo dal potere infinito della nostra adolescenza carnale all'infinita frustrazione che muove al consumo. Di sé o di merci. E di vite come merci. Vite di morti, persi in grovigli di ribellione, furti d'appartamento, droghe pesanti, pistola, delusione o carriera. Alcuni finiranno per decidere che sopravvivere significa emergere, schiacciare, tagliare, votati infine alla regola della supremazia naturale, partiti da lontano per approdare al fascismo elementare della vita vissuta come un diritto del migliore, del più forte, della più bella. Di qui a pochissimo, tanti di noi parleranno come gangster, orgogliosi d'essere entrati nel mondo degli adulti: "Gli ho fottuto la donna", "Sua madre è piena di soldi, facciamogli l'appartamento", "Hai pulito la baiaffa? Oggi si spara", "È un frocio, non ha le palle". "Deve morire".

[...]

Il lavoro si estingue, abbiamo vinto. Quindi i più intelligenti di noi si estinguono. Il mondo nuovo ci somiglia, siamo noi la sostanza del futuro comando, quelli che consumeranno di più perché più infelici, quelli che schiacceranno la testa ad altri, per sopravvivere.

La struttura interna fortemente segmentata, la temporalità irregolare e frammentaria, il percorso narrativo denso di lacune sono nel romanzo di Rastello strumenti attraverso cui indagare in maniera più profonda il passato. Le sequenze che compongono i sette capitoli più che seguire un vero e proprio principio di montaggio sono dei frammenti di tempo che emergono su uno sfondo di dimenticanza privata e pubblica, pezzi di un mosaico la cui complessità ha come primo obiettivo quello di sciogliere l'etichetta uniformante di «anni di piombo» per presentarne una visione più complessa del decennio, in cui la storia pubblica si intreccia continuamente con quella privata.

L'uso sistematico della forma breve in *Piove all'insù* diventa dunque il principio di organizzazione attraverso cui Rastello fa due operazioni.

Da un lato l'accumulo progressivo di queste tessere crea una struttura sempre aperta e frammentaria, ambivalente nella lettura politica di quella stagione. Attraverso una temporalità così

⁹ Rastello 2006, 155.

sconnessa e caotica Rastello prova a riannodare i fili tra il passato e il presente, tra la «storia di corpi e velleità» di cui è protagonista il giovane Miasco e il presente di flessibilità e fine del lavoro.

Dall'altro lato la struttura frammentaria sembra una strategia intraletteraria per aggirare le principali modalità narrative che i romanzi sul terrorismo adottano: cronaca familiare, *reportage*, *noir*. *Piove all'insù* non è immune all'influenza di tutti e tre questi schemi narrativi, si pensi alla sottotrama quasi noir che coinvolge il padre di Pietro: la storia di Francesco Miasco, ufficiale dell'esercito, coinvolto in vario modo nelle operazioni paramilitari degli anni settanta che lavorano ad un possibile colpo di stato. La forma frammentaria di *Piove all'insù* diventa perciò uno spazio poroso e mutevole, in cui si alterna scrittura biografico-diaristica, racconto storico, racconto del presente, schemi di genere. Una forma in cui l'ordine del discorso narrativo sugli anni di piombo viene scardinato e ad un tutto da isolare in parti, e quindi alla mera successione causale degli eventi, viene contrapposto un organismo fatto di elementi narrativi quasi autosufficienti e assemblati secondo una concatenazione spesso sorprendente. È il caso dell'uso della fantascienza che Rastello fa nel romanzo.

A fare da palinsesto alla narrazione ci sono quattro racconti di fantascienza. Più che di racconti veri e propri si tratta del sommario di quattro romanzi di fantascienza, libri della collana Urania: «libri veri, con dentro i valori e i sogni di quel tempo»,¹⁰ dice in apertura il narratore. Le quattro storie, due di Robert Sheckley, una di Kilgore Trout, l'altra di Jonathan Fast, occupano nel libro quattro sequenze titolate. Come ammette lo stesso Rastello in un'intervista,¹¹ un evidente filo cognitivo attraversa gli anni settanta e la fantascienza.

Una breve parentesi: la collana Urania viene creata come collana editoriale autonoma da Mondadori nel 1952, il primo

¹⁰ Ivi, 10.

¹¹ Rastello, Revelli 2009.

curatore è Giorgio Monicelli. È negli anni Settanta però che la fantascienza in Italia, ancora quasi tutta di importazione statunitense, compie un vero e proprio salto di qualità. Soprattutto attraverso la nascita di diverse fanzine l'attenzione del genere sci-fi per la dimensione sociale e letteraria cresce notevolmente, così si può notare nei romanzi pubblicati dopo la prima metà degli anni settanta una apertura inedita a temi più esplicitamente politici, dal marxismo al femminismo.¹²

Nel romanzo di Rastello l'inserimento delle quattro storie è uno degli esempi in cui nel romanzo di Rastello il microtesto e il macrotesto cortocircuitano continuamente nella produzione di un senso aperto e sfuggente. Da un punto di vista strettamente narrativo, le storie di fantascienza funzionano nel romanzo come dei nodi di realtà attraverso cui evocare l'atmosfera dell'epoca. Pur non essendo referti puri inseriti nel tessuto narrativo ma elementi del passato filtrati dalla prospettiva di Pietro, le quattro storie di fantascienza funzionano insomma come macroeffetti di realtà, tesi ad evocare l'atmosfera e il linguaggio dell'epoca. La fantascienza in quanto forma simbolica mima, o più spesso scardina, il concetto di realtà, reintroducendo il concetto di possibile come elemento essenziale; in questo senso le storie di fantascienza sono nel romanzo il corrispettivo della tensione utopistica degli anni che Rastello racconta e contemporaneamente lo straniamento rispetto a quell'atmosfera, in una visione dialettica di quegli anni che attraversa tutto il romanzo, a partire dallo sguardo di Miasco, insieme appassionato e distaccato.

3. La struttura narrativa non lineare, il corpo del testo frammentato in sequenze brevi e sincopate, la temporalità desultoria e una sintassi narrativa fatta di moduli narrativi isolati innanzitutto tipograficamente: tutte queste caratteristiche avvicinano *Piove all'insù* a un'area del romanzo contemporaneo che comprende opere come *2666* e *I detective selvaggi* di Bolaño, *Un-*

¹² Cfr. Roncaglia 2013.

derworld di DeLillo, *Infinite Jest* di David Foster Wallace, o *Occidente per principianti* di Lagioia. Romanzi in cui il senso di totalità, che secondo il Lukàcs di *Teoria del romanzo* appartiene costitutivamente alla forma romanzo, viene insinuato in maniera paradossale proprio dal «frammento elevato a sistema». ¹³ Questi romanzi inseguono l'ambizione di essere degli affreschi storici totalizzanti attraverso una sovrapposizione minuziosa e continua di brevi segmenti narrativi, moduli che vengono coordinati secondo una tecnica di interruzioni e salti, secondo un montaggio veloce e frammentario ¹⁴ o secondo un principio di giustapposizione.

Spesso questo principio di segmentazione si riflette nella stessa impaginazione: abbiamo visto il caso del romanzo di Rastello, c'è il caso forse ancora più clamoroso di *Underworld* in cui la segmentazione è fortemente formalizzata a livello tipografico con una complessa successione di pagine completamente nere, capitoli, paragrafi. ¹⁵ Ma esemplare è anche il caso di *2666*, una sorta di romanzo-arcipelago costituito dall'unione di cinque parti semi-autonome, che sono a loro volta divise all'interno in sequenze di lunghezza variabile separate da spazi bianchi.

Il campione di testi da analizzare per indagare questa ipotesi dovrebbe essere più ampio e il bagaglio di strumenti di analisi decisamente più ricco e raffinato. Mi pare ci sia però nei romanzi che ho nominato una particolare acutizzazione di sintomi stilistici che pure hanno una storia più lunga come la destrutturazione temporale, l'intreccio non lineare, il contrasto interno tra un principio di unità della materia narrativa e uno di dispersione. In romanzi come *Piove all'insù* la dialettica interna tra una forma del narrare breve e le più tradizionali strutture romanzesche mi sembra superi anche quella più tipica in cui è la forma racconto ad agire sul romanzo (ipotesi avanzata da Guido Gu-

¹³ Fusillo 2012, 175.

¹⁴ Parlano delle categorie di «velocità» e «montaggio» come centrali nella narrativa contemporanea Siti 2002 e Simonetti 2012.

¹⁵ Cfr. Francucci 2015.

glielmi a proposito del romanzo modernista),¹⁶ cercando piuttosto di inseguire un orizzonte percettivo come quello contemporaneo denso di rotture, frammentazioni e discontinuità.

Bibliografia

- P. Antonello, A. O'Leary (eds.), *Imagining Terrorism: the Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, Legenda, Leeds 2009.
- C. Coriani, *Piove all'insù e la violenza del '77*, «doppiozero», <http://www.doppiozero.com/materiali/piove-allinsu-e-la-violenza-del-77>.
- R. Donnarumma, *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella narrativa italiana (1969-2010)*, in P. Cataldi (ed.), *Per Romano Luperini*, Palumbo, Palermo 2011.
- A. Fagioli, *Il romanziere e lo storico*, intervista a U. Eco, «Lettera internazionale», 75 (2013) <http://letterainternazionale.it/testi-di-archivio/il-romanziere-e-lo-storico/>
- F. Francucci, *Tutto è connesso, ma come? Su Underworld di Don DeLillo*, «l'Ulisse», 18 (2015), pp. 279-313.
- M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, Bologna 2012.
- V. Giacomini, *La memoria che guarda in avanti. Un romanzo di Luca Rastello*, «Lo Straniero», 71 (maggio 2006) <http://lostraniero.net/la-memoria-che-guarda-in-avanti-un-romanzo-di-luca-rastello/>
- G. Guglielmi, *La prosa del novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998.
- L. Rastello, M. Revelli, *Il settantasette, roba da fantascienza. Intervista sul romanzo Piove all'insù*, a cura di M. Scavino, «Zapruder», 20, 2009. <http://storieinmovimento.org/2015/07/08/luca-rastello/>
- L. Rastello, *La guerra in casa*, Einaudi, Torino 1999.

¹⁶ Guglielmi 1998.

- L. Rastello, *Piove all'insù*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- G. Roncaglia, *Note sulla percezione della fantascienza in Italia*, «Nuovi argomenti», 68 (ottobre-dicembre 2013).
<http://www.nuoviargomenti.net/note-sulla-percezione-della-fantascienza-in-italia/>
- G. Simonetti, *Nostalgia dell'azione. La fortuna della lotta armata nella narrativa italiana degli anni Zero*, «Allegoria», nr. 64 (2011).
- G. Simonetti, *Il realismo dell'irrealtà. Attraversare il postmoderno*, «CoSMo. Comparative Studies in Modernism», 1 (2012), pp. 113-120.
- G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018.
- W. Siti, *Il tempo veloce del romanzo contemporaneo*, in A. Casadei (ed.), *Spazi e confini del romanzo contemporaneo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pedragon, Bologna 2002, pp. 36-38.
- C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018.
- G. Vitello, *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Transeuropa, Massa 2014.

STEFANO PRADEL

UN TENTATIVO DI CHIUSURA, UN TENTATIVO DI APERTURA

Innanzitutto credo sia opportuno rimarcare il fatto che iniziative come questa mostrano, in maniera inequivocabile, la peculiare natura aggregativa, conciliativa e, valga l'accezione figurata e positiva, ecumenica delle forme brevi, al cui studio si dedicano incessantemente talenti con formazioni, interessi e obiettivi spesso molto diversi ma fondamentali per la creazione di così stimolanti spazi di dibattito. Arrivati qui, in coda a questo volume, inutile sarebbe ribadire ulteriormente la qualità degli interventi proposti, che toccano generi, lingue e culture diverse, offrendo un approccio plurale e a tutto tondo al sempre singolare e affascinante problema critico che ci offrono le forme brevi. Piuttosto, credo sia doveroso sottolineare per un momento proprio questa vasta eterogeneità, che trova nella *brevitas* un punto d'incontro appassionante e condiviso (nonché, a mio vedere, estremamente democratico) e che, anche grazie al lavoro degli autori e delle autrici che hanno partecipato a questo volume, rende pienamente omaggio a quel termine 'umanista' in cui ci riconosciamo, nonostante venga troppo spesso bistrattato fuori dagli assediati confini dell'Accademia.

Quest'allegria e necessità della comunione intellettuale è confermata dall'interesse costante, per non dire crescente, suscitato dalle forme brevi, le quali sono oggetto di simposi che, specialmente a partire dagli Anni Zero, si svolgono in maniera regolare in tutta la penisola e fuori da essa. Grazie a questo convegno, quindi, Trento si colloca in maniera definitiva sulla fitta e coesa mappa italiana e internazionale della brevità, tra i sempre

più numerosi punti in cui si è discusso, si discute e si discuterà della forma breve.

Al di là della necessità data dall'occasione specifica, questo tipo di incontri assume un valore estremamente importante nel momento stesso in cui ci si confronta con un oggetto, la brevità, che appare come presenza costante nello spazio e nel tempo, nelle culture e nelle lingue e che si adatta in maniera mirabile a ogni cambio di paradigma. Proprio a ragione dell'onnipresenza della *brevitas* e del suo contributo continuo al mondo artistico e culturale, siamo chiamati a rivalutare costantemente la posizione della stessa all'interno dello spazio letterario, a verificarne criticamente la sua forza creatrice dal punto di vista estetico, poetico e addirittura filosofico, per mostrarne le rifunzionalizzazioni anche attraverso i cambi di prospettiva che si danno nello sviluppo di nuovi codici e di nuove categorie critiche.

Viene quindi da chiedersi quale sia il reale punto di convergenza che attrae e conduce alle forme brevi, che ne conferma non solo l'incessante frequentazione dal punto di vista creativo ma soprattutto la produttività, apparentemente inesauribile, dal punto di vista critico e teorico.

In questo senso, proprio a causa della diffusione capillare della brevità in ogni dove e in ogni quando, l'approccio per così dire diacronico si rivela sempre estremamente produttivo. Tracciare la storia di queste forme, soprattutto attraverso le loro fluttuazioni all'interno dello spazio letterario e ciò che da esse deriva in termini analitici, è atto critico fondamentale e fondante del portare testimonianza storica e filologica sull'uso e sulla presenza della brevità nel fare letterario. Senza poi contare l'importantissimo contributo epistemologico nella creazione di tassonomie che mettono in luce specificità e individualità della *brevitas* nel corso dei secoli e grazie alle quali il plurale di 'forma breve' si rende sempre necessario al di fuori della mera colloquialità.

Gli interventi qui raccolti partecipano per la maggior parte proprio a questo tipo di approccio, tracciando geografie del pen-

siero di estensioni diverse, ma che si tengono salde attorno al tentativo di definire modi e funzioni delle forme brevi in contesti determinati e definiti. Ed è ancora una volta la capacità di aggregazione della brevità, e di chi si occupa di essa, a risultare impressionante, in quanto permette di muoversi agilmente tra discipline diverse, con una disinvoltura che raramente è concessa ad altri ambiti di studio. Ognuno degli interventi qui raccolti è un tassello prezioso che si incastona nell'ampio e inesauribile mosaico della *brevitas* e va ad aggiornare un'importante tradizione critica che è in perpetuo e inesauribile divenire.

Forse più che per altri contesti, forse più che per altre forme, generi o attività dello spirito, la componente storica si rivela parte intrinseca dell'attività del critico e del teorico, indicando la via per lo svelamento della natura stessa delle forme brevi. Oltre al loro funzionamento, quindi, anche il loro essere tali. Non si tratta dunque di rispondere solamente al quesito 'quali sono o sono state' (e come funzionano e funzionarono) ma piuttosto di incamminarsi su di un lungo e necessario *detour* per giungere alla domanda faticosa e ultima: 'che cosa sono e perché sono'.

Pur con le dovute differenze, ciò risulta visibile negli approcci riservati ad autori molto lontani tra loro, come ad esempio il rinascimentale Lasca, con le sue novelle (trattato da Flavia Palma), o i contemporanei Michele Mari, con le sue narrazioni brevi e 'iperletterarie' (nell'intervento di Paolo Gervasi), o Luca Rastello, con la tensione tra frammento e narrazione romanzesca (presentato da Antonio Coiro); che tracciano, grosso modo, gli estremi cronologici delle riflessioni sulla *brevitas* raccolte in questo volume. Oltre alla precisione metodologica e all'intuizione interpretativa, ciò che in fondo accomuna questi interventi è l'idea inconscia che il tempo non sia che una tra le tante variabili che vanno a costituire una complessa equazione, il cui sforzo risolutivo è indirizzato a un problema che, bene o male, continua a presentarsi uguale a se stesso. Diacronia, quindi, che la-

vora in duetto con la sincronia per catturare l'episteme sfuggibile delle forme brevi.

È precisamente in questa resistenza ultima alla definizione che, personalmente, trovo il punto di maggior interesse nei confronti delle forme brevi. Sostantivi come 'ineffabile', 'silenzio', 'non detto' ed 'epifania', spesso associati alle forme brevi, mostrano la forza del loro fascino quando si inseriscono strutturalmente in una forma o in un genere e ne determinano la costituzione dall'interno. Lo sforzo inesauribile del fare critico sulla *brevitas* è proprio quello di affrancare queste parole dal limbo della categoria puramente ' lirica ' nel tentativo, spesso frustrato, di elevarle a categorie estetiche, in modo che 'silenzio', 'ineffabile', 'non detto' ed 'epifania' passino dall'essere punti di approdo del dire artistico a diventare punti di partenza del dire critico. Esempio mirabile di tale sforzo analitico lo si può trovare negli interventi di Jasmine Blasiotti, in cui si indagano i tratteggi onirici e in chiaroscuro di Stevens in relazione alla loro espressione breve; di Enrico Riccardo Orlando, in cui ci si addentra in quell'esordio ' frammentario ' di Boine che ben riassume la crisi del soggetto novecentesco; oppure di Erik Pesenti Rossi, che traccia i limiti espressivi dell'esplorazione filosofico-taoista di Novaro, poeta-filosofo ' minimo '.

Prova di questa difficoltà è il numero relativamente esiguo di letteratura teorica che affronti di petto l'idea di *brevitas* per svelarne i meccanismi di funzionamento e così incontrare l'equazione che la definisca in maniera totale. Anche gli interventi qui raccolti lavorano nella maggior parte dei casi per induzione, nel tentativo di stabilire connessioni di più ampio respiro, localizzando la problematicità delle forme brevi al caso o ai casi, mostrandone proprio la pluralità nonché l'incredibile capacità di adattamento. Esistono comunque esempi molto felici di approccio ad ampio respiro, come nel caso dell'intervento di Irène Kristeva, che con molto coraggio si addentra in una delle forme più complesse e problematiche, ovvero il frammento, proponendo un valido apporto teorico a partire dalle posizioni di Quignard.

Lo stesso si può dire, con i dovuti distinguo, degli interventi di Marta Agudo, che problematizza la posizione del *poème en prose* a partire da Baudelaire fino ai giorni nostri; di Giuliana Calabrese, che tratteggia un preciso resoconto della presenza dello *haiku* nella letteratura spagnola; e di Adalgisa Mingati, che si confronta con l'antagonismo tra forma breve e lunga nella letteratura moderna a partire dal ruolo svolto dalle narrazioni brevi nell'inaugurare la grande stagione romanzesca russa.

Tuttavia, in termini generali, è possibile registrare una tendenza latente per la quale le forme brevi sembrano privilegiare un approccio critico che parte necessariamente dai testi e che torna inesorabilmente ai testi stessi, lasciando sempre aperto uno spiraglio di possibilità che invita a non rinunciare alla speranza di una comprensione globale di ciò che la *brevitas* è realmente. La produttività critica della brevità deriva forse proprio da questa sua resistenza intrinseca all'esaurimento e alla sistematizzazione, nonché dalla sua malleabilità trasformativa, che le permette di adattarsi a estetiche e poetiche diversissime, assumendo significazioni di volta in volta distintive. Di ciò ne sono prova tutti i contributi qui raccolti, la cui apparente eterogeneità trova un punto di aggregazione comune proprio in ciò che le forme brevi continuano a nasconderci. Questo risulta immediatamente visibile in quegli approcci dedicati a un autore o a un'opera in particolare, in cui le forme brevi si presentano come chiave d'accesso privilegiata per addentrarsi in un sistema-pensiero e scardinarlo, nel tentativo di portarne in superficie le connessioni più intime. Esempi, seppure non siano gli unici, di questo tipo di lettura 'locale-globale' sono gli interventi di Injazette Bouraoui Mabrouk, dedicato alla scrittura frammentaria e aforistica di Jaques Dupin (che si fa emblema della perdita dell'identità); di Jordi Doce, che presenta la forma breve di Canetti come culmine o sintesi di un complesso sottotesto filosofico; e di Jacopo Galavotti, che mostra il pessimismo di Saba in una nuova luce.

Sono convinto che proprio nello sforzo intellettuale di definire il funzionamento e la ragione d'essere delle forme brevi è dove critico e artista, va da sé che con con obbiettivi diversi, cadono entrambi vittime della fascinazione delle forme brevi e trovano quindi un fruttuoso punto di vicendevole convergenza d'interessi.

Nel dire tutto questo mi riferisco soprattutto a ciò che conosco meglio, ovvero alle forme riadattate dal romanticismo e passate in eredità alla modernità letteraria, la quale ne amplifica, se possibile, la loro ambiguità intrinseca e la loro elusività. Ciò risulta valido in particolar modo per alcune forme la cui ragione d'essere è custodita, in modo diverso e sempre mutevole, all'interno di loro stesse, come ad esempio l'aforisma di matrice primo-romantica, il quale è tanto in accordo quanto in disaccordo con la massima coltivata con successo dai moralisti francesi, e che, nella sua genesi, segna addirittura un insanabile punto di svolta nella percezione del mondo. Allo stesso modo il frammento, che già nei tentativi di definizione di Schlegel si configura come un oggetto enigmatico, adatto a raccogliere i cambiamenti di un mondo che ha perduto in parte le proprie certezze e il cui mistero permane pressoché intonso sotto i numerosi e superficiali cambi di apparenza che lo rendono camaleonticamente indiscernibile da altre forme più diffuse e consuete, *in primis*, proprio il suo omonimo e modello, ovvero il frammento pre-moderno da cui la critica romantica partiva.

In quanto ho appena delineato, seppur in maniera naturalmente insufficiente, si intravede un distinguo importante tra ciò che la brevità era ed è per il mondo pre-moderno, e per ciò che la brevità rappresenta per noi contemporanei, in particolar dopo il lavoro dei romantici del Circolo di Jena. Si potrebbe parlare, accettando l'approssimazione della mia sintesi, di forme brevi 'chiuse' e 'aperte', un vero e proprio 'prima' e 'dopo', soprattutto in relazione alla loro costituzione interna e al codice estetico a cui si rifanno. Epigramma, *exemplum*, madrigale, *romance*, massima, per citarne solo alcune, ma anche una serie di forme

poetiche brevi come il *limerick* e l'*haiku*, oppure tutte quelle 'forme semplici' mirabilmente raccolte da Jolles, risultano riconoscibili in quanto tali all'interno del loro contesto di produzione e ricezione originario: forme chiuse, dunque, in quanto aderenti a un codice proprio che le rende riconoscibili. Le forme di brevità 'aperta', di cui il frammento sarebbe l'emblema, mancano invece dello stesso grado di codificazione in quanto rispondono a esigenze espressive totalmente diverse. Discorso a parte andrebbe fatto per il frammento pre-moderno, soprattutto classico, e la categoria dell'incompleto, che scardinano completamente la nozione di intenzionalità e ci obbligano, a volte, a confrontarci con una brevità derivata da accidenti che poco hanno a che vedere con la brevità stessa. D'altronde, a ben pensarci, il primo e, se vogliamo, più banale problema riguardante la brevità è che essa non può essere quantificata ma solo analizzata qualitativamente, fatto salve le eccezioni appena ricordate. Ad ogni modo, si può affermare che questi due tipi essenziali di brevità pongono problemi diversi e chiamano a metodi e considerazioni altrettanto diverse e, nonostante questa evidente differenza di superficie, chiamano a un comune e fertile terreno di scambio.

Dunque, a mio vedere, il problema rappresentato dalle forme brevi non è tanto nelle forme brevi in sé, ma nel processo trasformativo attuato dalla letteratura moderna e *post* e dal valore che le stesse hanno assunto in questi contesti. Non a caso, i vari approcci critici alle forme brevi tendono a sconfinare necessariamente in altri ambiti, soprattutto legati al progredire del pensiero filosofico ed estetico degli ultimi due secoli. Le forme brevi della e nella modernità, proprio come nella sua peculiare specificità il frammento, trovano spesso una propria coerenza e giustificazione in ciò che sta fuori da esse, in ciò che le circonda e in ciò che le ha originate.

Quello che in ultima analisi rimane è la certezza che la brevità, in varia misura, partecipa a un'opposizione alle forme lunghe o a ciò che tendenzialmente occupa il centro dello spazio letterario. Opposizione al centro, al sistema, a ciò che tende a cristal-

lizzarsi, ovvero perpetua volontà di rottura e sovversione della norma, anche per quanto riguarda le forme ‘chiuse’, che tendono ad ‘aprirsi’ grazie al lavoro artistico moderno e post-moderno. Si tratta di una definizione precaria e insufficiente, messa in discussione proprio dalla performatività di queste forme, la cui definizione ultima è sempre in mano a chi le usa e le manipola, al contesto in cui appaiono, ai significati che acquisiscono nel lavoro di un autore ma anche in ciò che esse rappresentano per il lettore. Forse dalla percezione di un’insufficienza o di una precarietà deriva anche la naturale propensione delle forme brevi alla metapoetica, ovvero al parlare di se stesse negli aforismi, nei frammenti, nelle note a margine o in una manciata di versi, in una sorta di *mise en abyme* metaestetica, per la quale dire la brevità significa ‘dire in breve’, e soprattutto, pensare la brevità.

Lo stesso Poe, in quel suo mirabile sforzo di sintesi delle tensioni romantiche contenuto nei celebri saggi *The philosophy of composition* e *The poetic principle*, segnala nella brevità il fulcro attorno a cui viene a configurarsi la modernità letteraria. L’intensificarsi nell’uso delle forme brevi segnerebbe quindi un necessario momento di introspezione e rinnovamento dei canoni estetici e delle pratiche artistiche. La riflessione sui picchi climatici all’interno del testo poetico esteso, che nella prospettiva del bostoniano diventa una collazione di testi poetici brevi, di ‘momenti lirici’, è analoga, ad esempio, al processo collettivo di frammentazione delle canzoni di gesta che in Spagna segna la nascita del *romance* e il preludio ai grandi cambiamenti che seguiranno nel Rinascimento iberico.¹

Tuttavia, proprio il maestro della *short story* moderna non coglie appieno il principio di uno scisma, di una frattura che si va allargando sempre più, e che generalmente separa ancor oggi il testo poetico da quello narrativo. Al netto delle evidenti differenze di forma e sostanza, v’è soprattutto una diversa concezione della relazione tra significato e significante, che in poesia ha la sua base nell’inversamente proporzionale: all’implosione dei

¹ Cfr. Poe 1967 e Menéndez Pidal 1991

segni corrisponde l'esplosione del senso; alla brevità della lettura corrisponde l'estensione della meditazione critica.

Questo è visibile in certa tradizione europea che da Mallarmé va a Celan e poi oltre fino ai giorni nostri, in cui la ricerca poetica sembra rispondere a un'urgenza spesso dettata dalla brevità e che allo stesso tempo abbraccia la brevità senza riserve, dando luogo a una serie di fenomeni variegati ma che hanno come principio unificatore la stessa necessità di condensazione e di implosione.

Tuttavia, mentre la poesia tendenzialmente guarda se stessa anche attraverso la brevità fino a porre in discussione la propria esistenza, le forme narrative tendono generalmente all'espansione, alla proliferazione, alla creazione di mondi vasti e dettagliati, sempre più estensivi e comprensivi. Non mi riferisco solo al romanzesco ma anche a quel vasto mondo della serialità televisiva (che spesso ai romanzi attinge) e, oggigiorno, cinematografica, controllata senza dubbio da esigenze di tipo produttivo-commerciale ma che allo stesso tempo rispondono a una concreta richiesta del pubblico.

Questo è visibile anche per quanto riguarda il racconto, il cui stato di salute attuale è tema odierno e sempre dibattuto, data la scarsa visibilità che lo stesso ha ricevuto in tempi recenti. Nonostante l'importanza che ha avuto nei primi due terzi del Novecento e l'aver avuto maestri che ne hanno rafforzato lo statuto critico quali Borges, Calvino o lo stesso Cortázar (che nell'intervento di Nicolò Rubbi mostra questa tensione tra brevità e forme estese), il racconto pare relegato alla nicchia di pochi appassionati e di pochi autori, in attesa di una resurrezione piena. In Spagna, ad esempio, nel corso degli Anni Zero si era assistito a un interessante tentativo di ricollocazione del racconto breve con i *micro* e *nanorrelatos*, anche come fenomeno di ricezione e trasformazione della lunga tradizione ispano-americana della narrazione breve, forse vedendo nella diffusione di internet il luogo ideale per fomentare questo tipo di scrittura breve. L'auge

del *microrrelato* è durato ben poco ed confinato al giorno d'oggi a esercizio di stile.

Ad ogni modo, anche in Italia si intravedono alcune recentissime linee di ricerca estetica all'interno del vasto mondo della narrazione, che rispondono alla necessità di ritornare al segno e alla parola contagiandosi spesso di soluzioni che potremmo definire attinenti alla *brevitas* in senso più 'lirico' e che portano a un'armonica ibridazione tra generi.

Per ora assistiamo inesorabilmente all'espansione della narrazione con romanzi e film sempre più lunghi, non solo per mera durata ma per estensione narrativa, e addirittura pianificazioni editoriali e filmiche a medio e lungo termine che sfidano spesso le naturali capacità ricettive del proprio pubblico e che, verrebbe da dire, paiono essere riflesso e compimento di quell'esilio della morte attuato tempo addietro dalla nostra società. In tutto questo, lo stesso pubblico in affanno per storie e universi infiniti che restituiscano la sicurezza illusoria della propria immortalità si affida a tecnologie di comunicazione che, nel corso degli ultimi 25 anni (il primo SMS, con i suoi 160 caratteri, venne inviato nel 1992) hanno fatto dell'immediatezza e della sinteticità il proprio motore evolutivo, riducendo la frase al segno, per poi diventare icona e *meme*.

Viviamo quindi giorni segnati da un paradosso apparentemente insanabile, che poi è lo stesso, per analogia, che ha attraversato proprio il secolo da cui scrive Poe. Mentre da una parte la poesia post-romantica e simbolista si ritraeva su se stessa, le narrazioni romanzesche si espandevano sempre più, anticipando addirittura un fenomeno attualissimo come quella della serialità con i romanzi a puntate del *feuilleton*.

Siamo forse partecipi, quindi, di una nuova fase di transizione, che dovremmo saper riconoscere proprio in ragione della frequentazione storica delle forme brevi, sempre così determinanti nel segnalare i punti di rottura e svolta nella storia della letteratura e, più in generale, nei codici estetici. Sarebbe quindi auspicabile iniziare a volgere lo sguardo, forte della sua compe-

tenza diacronica, a ciò che accade nell'oggi, nonostante l'intrinseca liquidità e la fugace incontenibilità del presente.

In questo senso, linguistica e psicologia cognitiva paiono tenere il passo rispetto alle rapide evoluzioni di fenomeni che toccano la nostra quotidianità. Sarebbe quindi di sommo interesse vedere se questi stessi cambiamenti trovano corrispondenza, da un punto di vista estetico e critico, anche all'interno dell'ambito letterario.

Twitter, ad esempio, sembra aver concesso una nuova vitalità al *witz*, che tanto appassionò Freud, creando una schiera di autori satirici che lavorano ingegnosamente nelle ristrettezze formali del proprio mezzo ma che non godono, per ora, della celebrità che venne concessa a suo tempo all'invettiva arguta e al motto di spirito. La stessa brevità e, per così dire, leggerezza di queste forme è di per sé condanna alla dissoluzione quasi immediata di questi testi, che al netto della loro altalenante qualità, si perdono nel loro vorticoso susseguirsi, obbligando questi autori a perseguire una visibilità che dal punto di vista della quantità produttiva lascerebbe di stucco i grandi satirici del passato.²

Anche l'aforisma gode di un'apparente rinnovata freschezza grazie alla rapidità di condivisione e lettura, adattandosi perfettamente ai media digitali e in particolare ai *social networks*. Sarebbe curioso tenere traccia delle modalità d'uso e abuso di queste forme, nonché degli errori nella trasmissione testuale e nell'attribuzione autoriale che crea improbabili vulgate (a questo

² Sin dagli esordi della scrittura per il web negli anni Novanta, abbondano manuali di stile dedicati a questa pratica che spronano alla concisione e alla brevità. Oggigiorno l'interesse di queste pubblicazioni (e dei relativi studi linguistici con cui si confrontano) è focalizzato in maniera quasi esclusiva agli aspetti comunicativi e di marketing. Tuttavia, questi stessi aspetti vanno a toccare in maniera importante anche la sfera comunicativa privata (la 'narrazione di sé' che viene costruita sui *social*, ad esempio), ma anche quella legata alla promozione di eventi culturali (produzione e vendita di oggetti e/o pratiche artistiche come oggetti commerciabili e in cerca di visibilità). Nello specifico di Twitter, risulta interessante il connubio tra umorismo e brevità nella scrittura giornalistica come forma di trasmissione di informazioni e, allo stesso tempo, di attrazione dei lettori, cfr. Holton 2011.

proposito, pare che già Aristotele ci mettesse in guardia: “non credere a tutto ciò che leggi su Internet”). Allo stesso modo, interessante sarebbe anche mappare e analizzare i cambiamenti di percezione e statuto che vengono riservati ad alcuni autori, forse in forza della loro apparente e superficiale fluidità memetica. Prima venne Coelho (che permane ancor oggi come parodia di se stesso), poi Wilde e la Merini, oggi torna alla ribalta Bukowski mentre non accusa colpi il sempre presente Osho. Si tratta senza dubbio di una brevità *pret-a-porter*, di una riduzione operata forse in modo spontaneo dalla collettività per ragioni che ci sono ignote, ma che viene ricevuta con piacere dal mercato editoriale. Infatti, la ri-comparsa di questi autori digeriti, amputati e diffusi sui *social* è accompagnata, in una relazione reciproca di causa-effetto, alla loro presenza nelle librerie e nella cultura *pop*, fosse anche per una sola stagione, a volte recuperando, a volte ricollocando questi autori nello spazio letterario del nostro tempo. Meccanismi del postmoderno forse già vetusti ma che permangono accelerati nel quotidiano digitale.³

I *meme*, invece, attirano i primi timidi ma rigorosi studi, fortunatamente non dettati da ragioni d'età né tanto meno dalla comprensibile necessità di alcuni docenti di trovare connessioni dirette e innovative con i discenti durante le lezioni. Assistiamo, forse, a un fenomeno che raccoglie in pieno l'urgenza contemporanea della brevità, soprattutto a livello comunicativo, e lo fa con regole precise, usi e metodi di creazione in-definiti che vanno a configurare, in maniera spontanea, un codice proprio. Esistono già, di fatto, database che si preoccupano di raccogliere storia, significato e variazioni di queste oggetti che, più che brevi, definirei istantanei. Peculiare la loro capacità di travalicare i limiti linguistici e, ancor di più, i limiti della traducibilità, fenomeno particolarmente sconcertante, ma intrinsecamente deri-

³ Tendenza recente è il posizionamento delle narrazioni romanzesche grazie al sostegno di ‘narrazioni sociali’, che riportano in primissimo piano l'autore empirico anche grazie alla sua presenza mediatica, cfr. Simonetti 2017. Su problematiche simili cfr. inoltre Tirinanzi De Medici 2012, 2017.

vato dalla globalizzazione digitale, soprattutto in relazione all'umorismo.⁴ Ci troviamo forse di fronte a un doveroso aggiornamento delle forme semplici di Jolles? Alla configurazione di un oggetto transculturale di tipo zero che fa della brevità di composizione e fruizione uno dei suoi punti cardine?

Allo stesso modo sarebbe interessante vedere come scrittura e lettura attraverso il medio digitale influenzino sia il processo di creazione sia quello di ricezione. Studi in atto tentano di verificare il possibile sfaldarsi degli *span* di attenzione nella lettura a schermo, fenomeno che dovrebbe, e di fatto lo fa, fomentare la brevità della scrittura, soprattutto in campo commerciale.⁵ Ma quanti autori, più o meno esordienti, sono in qualche modo votati, o semplicemente obbligati, alla diffusione del proprio lavoro attraverso piattaforme digitali, tenendo in considerazione i meccanismi di ricezione applicati alla lettura a schermo? Non si parla solo di blog e *social* ma anche della nascita di *book-trailers*, che in un minuto vogliono catturare l'attenzione del potenziale lettore-acquirente emulando il cinema. Di questi meccanismi sembra approfittare anche un certo tipo di poesia, quello degli *instapoets*, che della diffusione digitale di estratti ad hoc fa l'anticamera di una, a mio vedere, sgradevole mercificazione e semplificazione della parola.⁶ Di contro, assistiamo al rafforzamento e all'espandersi di fenomeni come la *slam poetry*,

⁴ Lainaste 2016; Zie 2008.

⁵ La questione viene liquidata come un falso mito, le cui fonti scientifiche risultano oscure e contraddittorie, cfr. Maybin 2017. Tuttavia esiste un interesse di lunga data riguardo le implicazioni, a livello cognitivo, didattico e interpretativo, date dal passaggio alla 'lettura a schermo'. Sembra per ora impossibile prevederne gli effetti a lungo termine, ovvero come i supporti digitali possano cambiare in futuro non solo il nostro approccio al testo scritto ma anche alla scrittura in generale, cfr. Dillon 1988; Mangan 2013; Ziming 2005.

⁶ La questione, dato il suo recente manifestarsi, è ridotta per ora alla categoria di 'fenomeno', senza possibilità di prevederne il reale impatto. Quale che sia il destino di questo tipo di pratica espressivo/artistica è curioso notare come essa riesca a sfruttare in maniera adeguata la concisione intrinseca dei mezzi di comunicazione digitali e multimediali, cfr. Coen 2017.

che si oppone generalmente a questo meccanismo recuperando forme antiche di oralità e convivialità, pur non praticando spesso la brevità perché scarsamente adatta alla performance. Si tratta di fenomeni che iniziano a catturare l'interesse della critica militante ma che per ora non hanno attirato ancora l'attenzione della critica accademica che, forte del proprio approccio scientifico, sarebbe in grado di collocare questi fenomeni nella prospettiva di un conflitto con la tradizione, soprattutto perché gli stessi paiono riproporre e reiterare altre lotte per lo spazio letterario avvenute in passato e in cui la *brevitas* ha svolto un ruolo da protagonista.

Per concludere, dunque, non possiamo far altro che constatare la complessità di un oggetto che ha attraversato fruttuosamente la storia della letteratura, segnalandoci più di altri i grandi cambiamenti che si andavano attuando. Forse proprio per questo, oggi più che mai, la brevità riscuote tanto successo tra gli studiosi. Le forme brevi non smettono di chiamarci a sé, ci invitano a rompere quel silenzio che è loro congeniale, a non fermarci a quella paradossale esclamazione barthesiana del «c'est ceta, c'est ainsi [...] c'est tel. Ou mieux encore: Tel!»⁷ (riferito all'*haiku*) che è in realtà chiamata continua al lavoro critico e memento delle inesplorate possibilità che la *brevitas* ci riserva per il futuro.

Bibliografia

- R. Barthes, *L'Empire des signes*, Skira, Genève 1970.
E. Coen, *Rupi Kaur, poetessa di 24 anni da un milione di copie diventata famosa con i social network*, «L'Espresso», 24 agosto 2017, <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/08/24/news/rupi-kaur-poetessa-24-anni-da-un-milione-di-copie-diventata-famosa-social-network-1.308476>

⁷ Barthes 1970, 115.

- E. Coen, *Instapoets, i nuovi poeti arrivano dai social network*, «L'Espresso», 24 agosto 2017, <http://espresso.repubblica.it/visioni/cultura/2017/08/24/news/instapoets-i-nuovi-poeti-arrivano-dai-social-network-1.308414>
- A. Dillon, C. McKnight J. Richardson, *Reading From Paper versus Reading From Screen*, «The Computer Journal», vol. 31, nr. 5 (1988), pp. 457-464.
- A.E. Holton, S.C. Lewis, *Journalists, social media, and the use of humor on Twitter*, «The Electronic Journal of Communication/ La Revue Electronique de Communication», vol. 21, nr. 1-2 (2011), <http://www.cios.org/EJCPUBLIC/021/1/021121.html>
- L. Lainaste, P. Voolaid, *Laughing across borders: Intertextuality of internet memes*, «European Journal of Humour Research», vol. 4, nr. 4 (2016), pp. 26-49.
- A. Mangen, B.R. Walgermo, K. Brønnick, *Reading linear texts on paper versus computer screen: Effects on reading comprehension*, «International Journal of Educational Research», vol. 58 (2013), pp. 61-68.
- R. Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, Espasa Calpe, Madrid 1991.
- S. Maybin, *Busting the attention span myth*, BBC, 10 marzo 2017, <http://www.bbc.com/news/health-38896790>.
- E.A. Poe, *Selected Writings*, Penguin books, Middlesex 1967.
- G. Simonetti, *Scrittori più social che letterati*, «Il Sole 24 ore», 28 agosto 2017
http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2017-08-26/scrittori-piu-social-che-letterati-161447.shtml?refresh_ce=1
- C. Tirinanzi De Medici, *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino 2012.
- C. Tirinanzi De Medici, *Su alcuni aspetti dell'autofinzione*, «Il Verri», 61, 64 (2017), pp. 19-39.
- L. Zie, *Memetics and Verbal Humor*, «Foreign Language Research», nr. 1, 2008, http://en.cnki.com.cn/Article_en/CJFDTOTAL-OUTL200801014.htm

L. Ziming, *Reading behavior in the digital environment: Changes in reading behavior over the past ten years*, «Journal of Documentation», vol. 61, nr. 6 (2005), pp. 700-712.

[Ultima visita ai siti indicati in bibliografia 20/04/2018].

COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito
<http://www.unitn.it/lettere/154/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di A. Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di C. Carminati e V. Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di E. Migliario e A. Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di N. Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di O. Bombardelli e G. Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, *Origo. Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di G. Albertoni, 2008.

- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Bartoli Langeli, A. Giorgi, S. Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di F. de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de J. Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by F. Ferrari and M. Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di A. Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di P. Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagranda, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di C. Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.

- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di F. Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da P. Gatti e C. Mordeglia, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi e F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon, S. Zangrado, 2011.
- 136 Sabrina Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, J.-P. Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di S. Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di V. Nider, 2012.

- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di F. Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di C. Mordegli, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multi-disciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by G. Covi and L. Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di G. Moretti e A. Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di W. Nardon e C. Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line: <http://eprints.biblio.unit.it/4259/>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.

- 155 Sparsa colligere et integrare lacerata. *Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.
- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.
- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, 2015.
- 160 Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.
- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di S. Baggio, 2016.
- 162 Charlotte Delbo. *Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati, S. Scartozzi. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/155414> 2016.
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, vol. I, a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez, E. Liverani; vol. II, a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzani, P. Taravacci, 2017.
- 166 Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di A. Fambrini, F. Ferrari, M. Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 2017.
- 169 Morena Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.

- 170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
- 172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di Adalgisa Mingati, 2017.
- 173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di Andrea Binelli e Fulvio Ferrari, 2018.
- 174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di Giorgio Ieranò e Pietro Taravacci, 2018.
- 175 Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.

Brevitas. *Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali* raccoglie una selezione degli interventi presentati in occasione del III convegno internazionale del Seminario Permanente di Poesia (SEMPER). La brevità, come nozione filosofica ed estetica, mostra in questi saggi la propria natura elusiva e ci invita, ancora e ancora, a essa, nel tentativo di sviscerarne le potenzialità critiche e teoriche. L'opposizione tra forma breve e lunga, tra forma chiusa e aperta dice molto riguardo i cambiamenti che avvengono all'interno dello spazio letterario e consente di osservare le mutazioni dei paradigmi e l'evoluzione dei codici estetici. Sotto la lente della brevità, la storia dei generi e delle forme si mostra in maniera più organica, permettendoci di formulare ipotesi sulla contemporaneità a noi più vicina. L'esplorazione delle potenzialità della *brevitas* accumuna lingue, culture ed epoche a volte distanti tra loro, unite nella fascinazione enigmatica che, in egual misura, la brevità proietta tanto sul fare artistico quanto su quello critico.