

Italiani di Milano

Studi in onore di Silvia Morgana

a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da
Giuseppe Lozza

8

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Guglielmo Barucci, Francesca Berlinzani, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Stefano Resconi, Luca Sacchi

Comitato promotore del volume *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*

Maurizio Vitale, Iaria Bonomi, Gabriella Cartago, Fabrizio Conca, Alfonso D'Agostino, Mario Piotti, Giuseppe Polimeni, Marzio Porro, Massimo Prada, Giuseppe Sergio

ISBN 978-88-6705-672-9

© 2017

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11

20141 Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

INDICE

<i>Saluto</i> di Maurizio Vitale	9
<i>Premessa</i> di Massimo Prada e Giuseppe Sergio	11
<i>Tabula gratulatoria</i>	13
1. MAURIZIO VITALE, Ermes Visconti e la questione della lingua italiana	21
2. VITTORIO SPINAZZOLA, La trilogia della gioventù milanese	27
3. FABRIZIO CONCA, Gli amori di Briseida, dall'Occidente a Bisanzio	33
4. CARLA CASTELLI, Porfirio in Ambrosiana. Due note sulla <i>Lettera a Marcella</i>	47
5. MASSIMO VAI, Il clitico <i>a</i> nella storia del milanese	59
6. BEATRICE BARBIELLINI AMIDEI, Il <i>De agricola desperato</i> di Bonvesin da la Riva	79
7. MARIA LUISA MENEGHETTI - ROBERTO TAGLIANI, Francesco Novati e il codice Saibante-Hamilton 390	91
8. LUCA SACCHI, Barlumi infernali nelle carte di Uguçon da Laodho	117
9. ARMANDO ANTONELLI - PAOLO BORSA, Tra latino e volgare. Un'ignota grammatica bilingue del Trecento conservata presso la Biblioteca Trivulziana di Milano	131
10. CLAUDIA BERRA, L'approdo a Milano: strategie macrotestuali nei libri XV e XVI delle <i>familiare</i> s petrarchesche	147

11. LAURA BIONDI, Ortografia e lessicografia del latino nella Milano sforzesca: note preliminari al <i>De ratione scribendi</i> di Giorgio Valla	167
12. GUGLIELMO BARUCCI, Un cinquecentesco lamento “milanese” per l’Italia	189
13. FRANCESCO SPERA, Due novelle comiche di Matteo Bandello	201
14. ANNA MARIA CABRINI, «Qui in Milano». Aspetti e strategie del narrare bandelliano	213
15. EDOARDO BURONI, «Consonanze» e «discordanze» linguistiche tra Milano e Firenze negli scritti musicali di Federico Borromeo	225
16. ROSA ARGENZIANO, Sulle tracce dell’italiano oltre confine: tre lettere di Jan Bruegel il Giovane al cardinale Federico Borromeo	243
17. GIUSEPPE SERGIO, «E mille cose e mille»: moda e lingua della moda nel <i>Giorno</i> di Giuseppe Parini	255
18. PAOLO BARTESAGHI, Giuseppe Parini nei <i>Diari</i> e nelle <i>Raccolte</i> di Giambattista Borrani	287
19. CRISTINA ZAMPESE, <i>Aminta</i> a Milano	299
20. MARIA POLITA, «Ò scritt giò quater penser». Scrittura femminile nel Settecento tra bosinate e devozioni	317
21. ILARIA BONOMI, Note sul lessico musicale nei periodici milanesi della prima metà dell’Ottocento	327
22. ALBERTO CADIOLI, Un laboratorio linguistico-testuale nella Milano della Restaurazione	341
23. MAURO NOVELLI, Il lamento del Pepp	353
24. WILLIAM SPAGGIARI, Milano 1816: la polemica classico-romantica e un «jeune libéral, rempli d’esprit»	371
25. MASSIMO PRADA, La grammaticografia preunitaria per la scuola elementare in un testo dalla tradizione bipartita: l’ <i>Introduzione alla grammatica italiana</i> di Giovanni Gherardini	381
26. GIUSEPPE POLIMENI, «Un gran passo verso il consenso». Appunti sulla dialettica scritte/discorso nelle minute della lettera di Manzoni al padre Cesari	417

27. LUCA DANZI, Manzoniana: tre lettere inedite	445
28. GABRIELLA CARTAGO, «Era così compagnevole che conversava persino coi libri che leggeva»	453
29. TERESA POGGI SALANI, Tracce di settentrionalità nella grammatica dei <i>Promessi sposi</i>	471
30. GIULIANA NUVOLI, La paura e il coraggio: due passioni nella notte dell'Innominato	485
31. MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Le similitudini nei <i>Promessi sposi</i> (Quarantana). Regesto (XIII-XXXVIII)	513
32. MARZIO PORRO, Ancora di scritto e di parlato. Tra <i>Relazione</i> e <i>Proemio</i>	539
33. MARIA PATRIZIA BOLOGNA – FRANCESCO DEDÈ, Il <i>background</i> glottologico e orientalistico di un latinista dell'Accademia scientifico-letteraria: note sull'opera di Carlo Giussani	561
34. GIOVANNA ROSA, Bazzero, il «deserto» scapigliato	587
35. MICHELA DOTA, “Capitan cortese” e la scapigliatura milanese. Note sulla collaborazione di De Amicis alla <i>Rivista minima</i>	607
36. MARTINO MARAZZI, Cinque Giornate entusiasmanti. La letteratura rivoluzionaria milanese fra rispecchiamento e manierismo	619
37. LUCA CLERICI, Luigi Mangiagalli e la nascita della Città degli Studi di Milano	639
38. BRUNO PISCHEDDA, Scerbanenco e l'appendicismo <i>hardboiled</i> . Saggio su <i>Venere privata</i>	647
39. ALFONSO D'AGOSTINO – DARIO MANTOVANI, «Questa nobile città che è Milano». Da Scerbanenco a Tessari	667
40. BRUNO FALCETTO, Sviluppare la sensibilità. Mario Soldati sui giornali milanesi degli anni '50	697
41. MARIO PIOTTI, Lingue provinciali e manierismi nel <i>Ponte della Ghisolfia</i>	709
42. LUCA DAINO, I <i>segreti</i> del cuore nella Milano di Giovanni Testori	729

43. EDOARDO ESPOSITO, Il silenzio della poesia	747
44. STEFANO GHIDINELLI, Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico	757
45. ELISABETTA MAURONI, Andrea De Carlo, <i>Uccelli da gabbia e da voliera</i> : qualche appunto di tecnica narrativa e qualche <i>refrain</i> linguistico	769
46. GIANNI TURCHETTA, L'esordio romanzesco di Vincenzo Consolo, siciliano milanese	779
47. ANDREA SCALA, I numerali da 1 a 10 in sinto lombardo	789
48. MONICA BARSÌ - MARIA CECILIA RIZZARDI, "In linea" con Milano. Il master Promoitals per formarsi e informare sull'italiano per stranieri	799
49. FRANCA BOSCH, «Quando l'acqua è in subbuglio scuio le patate». Sinofoni erranti a Stranimedia	811
50. ANDREA GROPPALDI, I nuovi milanesi nell'ipertesto digitale: il caso <i>El Ghibli</i>	829

Andrea De Carlo, *Uccelli da gabbia e da voliera*: qualche appunto di tecnica narrativa e qualche *refrain* linguistico

Elisabetta Mauroni

Scrittore milanese, classe 1952, Andrea De Carlo esordisce per i tipi di Einaudi con *Treno di panna* (1981), incoraggiato da Calvino che ne promuove la pubblicazione e ne scrive la quarta di copertina. A distanza di un anno esce il suo secondo romanzo: *Uccelli da gabbia e da voliera*,¹ ambientato in una Milano che fa da grigio e caotico antagonistico sfondo alla faticosa e dispersa ricerca da parte del protagonista di sé e di una donna sfuggente e misteriosa.

Una seconda prova che ripercorre le modalità narrative e descrittive già sperimentate nella prima,² utilizzate ora nella resa flessibile di una più accentuata psicologia dei personaggi ma soprattutto del protagonista: un ragazzo di ventuno anni, dal comportamento velleitario e dall'interiorità ancora confusa, Fiodor Barna, rampollo di buona famiglia milanese, che improvvisamente si ritrova, da un lato, a misurarsi con la decisione del padre di mettere fine ai diversi ondivaghi tentativi, sempre fallimentari, di trovare una sua strada lavorativo-artistica di cui vivere, e a scontrarsi con l'efficienza – per lui esasperante ma guardata con sufficienza – del fratello maggiore, Leo (manager che svolge funzioni direttive nella sede di New York della multinazionale di famiglia) a cui il padre lo affida e che gli procura un posto di lavoro nella sede dell'azienda paterna a Milano; dall'altro lato, si ritrova ad inseguire affannosamente una donna sfuggente, di cui subito si innamora, la cui vita è piena di misteriose e pericolose relazioni sul filo del complotto terroristico.

1. Fotografia e filmicità

Scrittore, fotografo, regista. Forse queste ultime due nature sono il tratto più significativo della sua tecnica narrativa: immagini e movimento delle immagini – spesso a rallentatore, dilatate sulla pagina – travalicano i segni grafici e diventano simultaneità e sequenza visiva, a volte quasi un dialogo tra regista e tecnico del montaggio:

1. D'ora in avanti UGV. L'edizione da cui si cita è quella einaudiana del 1997.

2. Cf. Mauroni 2009.

Alle tre di pomeriggio sto guidando la mia MG bianca lungo Goldfinch Avenue verso le colline, con una cassetta dei Rolling Stones a tutto volume sullo stereo, e salto uno stop senza accorgermene. Vedo una Chevette verde chiaro che mi arriva da destra, scivola verso me come un piccolo cetaceo sott'onda. Non cerco di frenare, o di girare il volante, o. Guardo il verde chiaro che si avvicina, senza togliere il piede dall'acceleratore.

C'è un rumore completo, perfetto: una specie di PTRAC molto concentrato, dove le diverse note si sovrappongono una all'altra invece di dilatarsi in varie direzioni com'è normale. È un suono che ne racchiude molti, li semplifica e li arricchisce di sfumature allo stesso tempo.

La MG è senza cofano, senza spazio per le gambe; gira molto alla svelta su se stessa. Vedo l'incrocio da parecchi punti di vista simultanei; da fermo, in una prospettiva rovesciata rispetto e quando venivo.

Queste immagini non sono distinte una dall'altra, articolate a formare una sequenza; si comprimono nello spazio di una frazione di secondo. Per effetto della compressione, o per renderla possibile, ogni immagine perde i propri contorni, si fonde con quelle che l'hanno preceduta e seguita.

La MG è ferma in modo definitivo: compressa come le immagini della sequenza, come i suoni dell'impatto.

Tiro fuori le gambe, piano. Sono in piedi sull'asfalto; guardo il volante storto, il cofano rincagnato. (UGV, 3; corsivo mio).

Scivolo verso le sue ginocchia con occhi radenti, con una prospettiva da sorvolatore di deserti che si abbassa e sale per assecondare le linee del paesaggio. Sorvolo la superficie chiara delle gambe, il cotone azzurro delle mutandine, le linee che conducono all'ombelico, i tratti del torace sottile, le curve quasi bianche dei seni, il collo magro. Le guardo la gola, il mento, la faccia in questa prospettiva, gli occhi, socchiusi quanto basta per lasciare filtrare un'ombra di azzurro pallido tra le ciglia. (UGV, 136-137; corsivo mio).

La tecnica decarliana affolla la pagina per saturare con i dettagli degli oggetti e delle figure il nastro di una pellicola su cui imprimere la percezione dell'occhio che registra una scena in movimento: la rappresentazione verbale vuole mimare il movimento dello sguardo, lo scorrere sulla retina delle immagini della scena. Ecco perché più che di "fotograficità", parlerei di "filmicità".³ De Carlo allinea tanti particolari, appariscenti o minuti, che scorrono nell'atto e nel tempo della lettura: una tecnica di trasformazione della pagina scritta in pellicola di celluloi-

3. Fermo restando che, come osserva Turchetta 1999, «la metafora della cinepresa [...] può risultare fuorviante. Ci sono infatti differenze profonde fra la narrazione verbale e la narrazione visiva. Anzitutto, l'obiettivo della cinepresa produce un'inquadratura in cui sono contemporaneamente presenti molti oggetti: tant'è vero che l'occhio dello spettatore può concentrarsi di più su un particolare o su un altro. Il racconto fatto di parole invece è obbligato dalla struttura stessa del linguaggio e della scrittura a "mettere a fuoco" un elemento alla volta.» (10-11). Tuttavia credo che si possa, con tutte le precauzioni del caso, mantenere la metafora della filmicità: non a caso, del resto, De Carlo passa anche per prove registiche, *in primis* con la trasposizione filmica proprio del suo primo romanzo *Treno di panna*. Cf. similmente Tani 1991, che parla della «agilità di uno scrivere al passo coi tempi che mima la fluidità dell'immagine cinematografica» (140).

de, in visività filmica. Lo spazio e il tempo⁴ si infrangono nei particolari, ora in una lunga “carezzata” sequela di immagini consecutive, ora in simultaneità percettiva.

[...] sento due *PAC* ravvicinati che strappano a brani l'aria umida. Anche qui non c'è una vera successione, e sto solo semplificando. Non so per esempio se sento i *PAC* dopo che mi sono tuffato dietro la macchina, e mentre mi sto tuffando, o prima di tuffarmi, o invece li registro simultaneamente allo *zic* e li trasferisco su un canale di percezioni più lungo e tortuoso dei miei circuiti di sopravvivenza. (UGV, 92)

Le sfilo le calze, faccio scorrere in basso il filtro opaco di nylon, rivelo poco a poco il chiaro delle cosce e le ginocchia e i polpacci e le caviglie. Sto a guardarle una caviglia forse per tre minuti; la carezzo in circolo con due dita finché Sue si toglie il golf e la camicia, allunga le mani e mi tira avanti per i capelli. (UGV, 136)

Lo scrittore stesso dichiara a proposito della sua tecnica narrativa:

Il cinema ha influenzato molto la mia scrittura, come del resto quella di chiunque scriva oggi senza volersi chiudere fuori dal mondo. Per esempio, dal cinema ho preso alcune tecniche di deformazione dell'azione, come il rallentato e l'accelerato. O la ripetizione “a moviola”. O la distorsione di prospettiva del grandangolo e del teleobiettivo. O la tecnica dei salti narrativi: se uno entra in un portone, non è indispensabile poi seguirlo mentre sale le scale gradino per gradino – come succede ancora in certi film italiani.⁵

2. Scrittura e scrittore

Si è dunque parlato di filmicità e di visività per gli esordi di De Carlo, tanto che l'invasione delle immagini sulla pagina ha fatto parlare di «estrospezione»,⁶ di rappresentazione del «fuori»:

Oggi ci imbattiamo spesso in una scrittura giovanile in cui domina lo sfogo degli stati d'animo, il rimescolamento interiore, il dramma esistenziale: nati da un'esigenza di sincerità assoluta questi testi di solito non ci danno che un repertorio di clichés e di espressioni generiche: schemi verbali che nascondono più di quanto non esprimono. Andrea De Carlo è tutto il contrario: proiettato come è sul «fuori» non è escluso che egli riesca a farci intravedere qualcosa del «dentro». Forse perché sa correre il rischio di scoprire che «dentro» potrebbe esserci il vuoto; ma si tratterebbe comunque d'un vuoto tutto particolare, e il suo problema sarebbe sempre quello di darcene un'immagine precisa.

4. Riflessioni sugli statuti di tempo e spazio romanzeschi in Coletti 2000, 154 ss.

5. Petito 2005, 28-29.

6. Antonelli 1997, 191.

Non a caso, Andrea De Carlo, prima di affrontare il romanzo, ha cercato di esprimersi con la fotografia; scrivendo sembra voler sostituire la penna all'obbiettivo fotografico.⁷

Ma in questo secondo romanzo, in modo più accentuato rispetto alla prima prova, esiste un'area esplicita, visibile, sottolineata, in cui lo scrittore prende posizione: esprime un giudizio o lo fa affiorare dalla descrizione dei gesti della tonalità della voce, del vestiario, dei luoghi, degli atteggiamenti dei personaggi e degli oggetti che li circondano e che allestiscono "minuziosamente" la scena.

Se, da un lato, De Carlo stesso ha dichiarato⁸ di avere prediletto la rappresentazione dell'esteriorità e la scelta di un tipo di scrittura che avesse consonanza con altri approcci mimetici come quello della pittura iperrealista e della fotografia: «Il mio interesse per questi linguaggi nasceva dall'idea che si prestassero molto bene a raccontare una realtà di forme, dove tutto quello che c'era era in superficie»; dall'altro, l'autore si ritaglia all'interno della pellicola filmica uno spazio giudicante⁹ – crescente rispetto a quello in *Treno di panna* – complice l'uso narrativo della I persona.

In *Uccelli da gabbia e da voliera*, infatti, pur ritrovando alcune tecniche già sperimentate nel romanzo d'esordio,¹⁰ come lo sparpagliamento dei particolari al limite della dispersione del quadro d'insieme,¹¹ si percepisce l'accentuazione dei particolari descrittivi non "neutri":

Gli infermieri e il poliziotto parlano alla signora attraverso il vetro; le dicono «Stia calma, signora». Un infermiere apre la portiera dall'altro lato; si infila di sbieco nell'abitacolo deformato. Il secondo infermiere e il poliziotto fanno il giro anche loro, aiutano a estrarre la signora. La tirano fuori, la sostengono per le ascelle e attorno alla vita. Lei si lascia trasportare, trascina i piedi. La conducono piano al lato della strada, e lei scivola tra le loro braccia, si accascia sul bordo del marciapiede. Ha una giacca e dei pantaloni rosa di tessuto acrilico satinato; un paio di scarpe bianche con fibbie a farfalla. Continua a inclinare la testa all'indietro, *con movenze da pellicano*. A un certo punto dice agli infermieri «Mi cola sangue dal naso». Lui la guarda dall'alto, con il collo piegato e le mani sui fianchi. Dice «No, non mi sembra affatto». Lei raddrizza la testa, si mette le mani sulle ginocchia; guarda nel vuoto. (UGV, 5; corsivo mio)

Gli guardo i *gemelli dorati della camicia*, e penso a Leo che fa programmi per me a New York, e rassicura per telefono mio padre, e *predispone cavetti e funicelle di*

7. Calvino 1981.

8. *Intervista ad Andrea De Carlo*, in Antonelli 1997, 202-203.

9. Si vedano Petito 2005, 59: «Il tentativo di trasformare il narratore in puro occhio, con la conseguente quanto irrealizzabile eliminazione della soggettività, psicologismo e interpretazione [...] in De Carlo diviene illustrazione di fotografie "partecipanti"»; Mauroni 2009.

10. Vd. *ibid.*

11. Lo stesso Calvino, in una delle due lettere che scambiò con De Carlo durante la fase di pubblicazione di *Treno di panna* (ora in Calvino 1991) ebbe a commentare: «Alle volte sei troppo ricco di dettagli: ti manca il senso dell'economia stilistica e della sintesi».

responsabilità e gratificazioni personali per legarmi alla MultiCo in modo stabile.
(UGV, 60; corsivo mio)

Si accentua inoltre, in modo vistoso, la tecnica del *ralenting* che coinvolge la descrizione dell'esperienza emotiva del protagonista e dei personaggi, in direzione di una maggiore esternazione soggettiva e/o giudicante. Qualche esempio:

Tutti sono vestiti allo stesso modo e hanno gli stessi atteggiamenti; la stessa *disinvoltura posticcia* nello scrollare la testa e guardarsi attorno. *Sfumature di colori e gesti rimbalzano di persona in persona, si ripetono e si moltiplicano per linee circolari e linee diagonali* che convergono in basso verso il palco; formano ritmi e motivi, *si allargano fila dopo fila* a formare un lago azzurrino che vibra in *un'unica frequenza*. (UGV, 61; corsivo mio)

Adesso sono intorpidito e rintronato, trascinato avanti come un pesce in una corrente tiepida; le mie sensazioni rientrano in uno spettro limitato, che esclude alti e bassi. Slaccio la gonna di Sue e mi pare di essere interessato alla consistenza della lana grigia quanto a quello che c'è sotto; gliela sfilo con gesti che rallentano a ogni centimetro di percorso. (UGV, 136)

L'emersione dell'interiorità o dell'emotività del protagonista, meno indifferente e apatico di quello del primo romanzo, fa da lente di ingrandimento ai fotogrammi che compongono le diverse scene, nelle quali l'iterazione descrittiva si allinea spesso efficacemente allo stato d'animo del personaggio:

Arrivo alle sei meno cinque, entro. Ci sono due o tre uomini di aspetto impiegatizio che bevono aperitivi in piedi al bancone. [...]

Guardo l'orologio: sono le sei e dieci. Guardo la porta d'ingresso. Entrano altri uomini d'aspetto impiegatizio, sostituiscono al bancone i due o tre che escono. Entra una signora con in braccio uno Yorkshire terrier minuscolo, che viene ammirato e complimentato dalla cassiera anziana seduta di fianco alla porta. La voce della cassiera anziana mi dà fastidio; mi dà fastidio sentir parlare di cani in questo momento.

Alle sei e venti mi alzo. Vado al bancone, mi faccio dare un bicchier d'acqua minerale, lo bevo senza prender fiato. Faccio due o tre passi, con le mani in tasca e il cuore che mi batte nel panico adesso.

Vado avanti alla porta a vetri. Guardo le automobili ferme in coda nella sera fradicia, i loro fianchi riflettono le luci delle vetrine, i tergicristallo che vanno avanti e indietro con cadenze diverse, le piccole nuvole di fumo vaporoso che escono dai tubi di scappamento. Guardo l'orologio e sono le sei e venticinque.

Pago la cassiera. Apro la porta, esco nell'umido e il rumore dei motori, lo stridio dei tram e i suoni dei clacson e di sirena. Sto fermo sul marciapiede, davanti alla vetrina tendinata del bar.

Cammino lungo il marciapiede, raso al muro per non bagnarmi la testa; mi giro ogni tre passi a controllare che Malaidina non arrivi dall'altra parte. Scarto, mi giro di taglio per evitare le scie di persone che corrono verso i tram con

cartelle e borse di plastica sottobraccio e sguardi lontani. Torno indietro. (UGV, 71-72).

Come nel primo romanzo, ancora scarna e neutra si presenta la scelta dei *verba dicendi*: le pagine sono costellate quasi monotonamente dai semplici e referenziali *dice, dico*; di converso, ancor più vario e insistente diviene il commento alla voce dei personaggi e alla loro esteriorità: una più marcata chiave di accesso ad un *oltre l'immagine*, ad un *oltre l'istantanea* normalmente scattata, rifratta, ingrandita, descritta nelle minuzie dei particolari.

Mi dice: «Quante volte ti ho detto di non guidare come guidi». Socchiude gli occhi, per schermare la luce del sole e affilare quello che dice. (UGV, 7).

Lui dice «Il fatto è che a questo punto mi chiedo *cosa* ti interessa davvero». Il suo inglese è così impersonale e contenuto, potrebbe essere un critico teatrale che parla di uno spettacolo tanto modesto da non giustificare neppure reazioni negative. Dice «Mi pare curioso che a ventun anni compiuti...»

Gli dico «Sto cercando di capirlo». In realtà in questo momento sto solo guardando la sua camicia: il modo in cui le maniche sono rimboccate e assicurate sopra il gomito con un laccetto frivolo, una piccola gala accurata. [...] Mi dice in italiano «Fiodor, non credo che di questo passo riuscirai a capire molto». È strano come subito gli torni fuori questa erre arrotata da milanese di buona famiglia, di cui non resta traccia quando parla un'altra lingua. (UGV, 11; corsivo del testo).

3. I *refrain* linguistici

Vari ormai gli interventi sulla lingua e lo stile di De Carlo,¹² a cui si riconoscono concretezza e precisione e l'uso di terminologie¹³ (per esempio quella ornitologica in questo secondo romanzo), ma anche una certa stilizzazione del linguaggio (i «decarlismi lessicali»¹⁴), nonché una tensione verso una lingua che «apre la strada a un italiano “inglese”, fluido, costante, [...] libero dalla gnagnera snob».¹⁵

In questa sede si vuole mettere in luce qualche *refrain* linguistico, qualche corrispettivo tra formulario lessicale e visualizzazione e rappresentazione dello stato d'animo dei protagonisti, nonché qualche area semantica ricorsiva a cui lo scrittore pare affezionato.

Particolarmente insistite sono le parole e i termini relativi all'energia, alle onde magnetiche, alla fluidità del movimento e alle sue direttrici:

12. La Porta 1995, Antonelli 1997, Riotta 2003, Giani 2004-05, Mauroni 2009.

13. Giani 2004-05, 18 ss.

14. Così definisce Antonelli 1997 espressioni e formule ben riconoscibili e ricorrenti lungo Parco di tutta la sua produzione narrativa.

15. Riotta 2003.

Vado in bagno a prendere due asciugamani; torno da Malaidina sospinto dall'onda di musica che si distende alla svelta per la casa. (UGV, 52; corsivo mio).

I nostri *campi magnetici* vengono a contatto: ogni suo piccolo movimento origina una *vibrazione* che dalla periferia del mio lato destro mi arriva profonda tra il cuore e lo stomaco. [...] Ci guardiamo fisso negli occhi; l'involucro sottile che delimita i nostri *campi magnetici* si tende e si tende finché di colpo si *lacerava come una pellicola trasparente*, e i nostri *campi magnetici* si *fondono in un istante*, e pensieri e gesti e mani e dita si lasciano risucchiare senza opporre la minima resistenza, *si dissolvono uno dentro l'altro*. (UGV, 53-54; corsivo mio).

Sfumature di colore e gesti rimbalzano di persona in persona, *si ripetono e moltiplicano per linee circolari e linee diagonali che convergono* in basso verso il palco; *formano ritmi e motivi, si allargano fila dopo fila dopo fila* a formare un lago azzurrino che *vibra su un'unica sequenza*. (UGV, 61; corsivo mio).

E ancora, ben presenti i temi della rapidità, della simultaneità:

Ma qualunque sia la mia scelta di parole, qualunque l'immagine che risulta dal mio metterle insieme, non c'è speranza che io riesca a *descriverla con la stessa rapidità con cui appare ai miei occhi* quando mi giro sulla porta e allungo lo sguardo nella stanza. Ci vorrebbe una sola parola in grado di *racchiudere nel suo involucro decine di significati simultanei indirizzati a sensi diversi*. Ci vorrebbe una specie di TAC o qualcosa del genere, se solo fosse leggibile per come mi interessa. (UGV, 37; corsivo mio).

O la rappresentazione visiva dell'atomizzazione, della disgregazione della materia in piccole particelle o in un *continuum* fluido:

Questa situazione è fluida e omogenea, ci scorre dentro e attorno senza incontrare ostacoli o deviazioni; senza punti morti né spazi di connessione né intervalli o diaframmi o filtri. (UGV, 133; corsivo mio).

Il trillo mi entra in testa mentre sono con le dita sulla maniglia: *guizza per tracciati reticolari e spirali concentriche*, provoca un lampo che mi abbaglia e poi *si sminuzza in piccoli segmenti luminosi* che mi attraversano le gambe e le braccia e mi sospingono di corsa frenetica lungo il corridoio. (UGV, 160; corsivo mio).

Infine la resa della molecolarità dinamica e contemporanea dei sensi, la resa visiva della loro spazialità:

Sto diventando concitato: *le mie parole si addossano una all'altra, si comprimono e poi allungano per reazione*. (UGV, 73; corsivo mio).

Il più piccolo dettaglio di questa immagine *produce un impulso negativo che ne fa avvampare altri come una scintilla di luce in una lampada al neon*, finché sono così

pieno di ansia e di rabbia che vorrei alzarmi e fare qualcosa. (UGV, 73; corsivo mio).

Adesso che la guardo così da vicino mi sembra di *scivolare in uno stato semifluido*; di *sciogliermi dentro* fino a raggiungere una *consistenza mielosa*. (UGV, 163; corsivo mio).

Le mie sensazioni *si condensano in pochi centimetri quadrati* e poi *si espandono all'infinito*; *si riducono e riducono e poi allargano e allargano*, finché *di colpo si fondono insieme*. (UGV, 175; corsivo mio).

A chiosa finale di questi esempi, si potrebbe parlare di una certa “tecnicizzazione” della descrizione sensoriale che, inseguendo una contemporaneizzazione (utopistica per lo strumento della scrittura) delle sensazioni dei personaggi, paradossalmente ne ottiene quasi più una dispersione figurativa e percettiva, che un'esattezza o ricchezza rappresentativa.

Riferimenti bibliografici

Antonelli 1997 = G. Antonelli, *La scrittura concreta di Andrea De Carlo*, in V. Della Valle (a c. di), *Parola di scrittore. La lingua italiana dagli anni Settanta a oggi*, Roma, Minimum fax, 1997, 191-203.

Antonelli 2006 = G. Antonelli, *Lingua ipermedia*, Lecce, Manni, 2006.

Calvino 1981 = I. Calvino, quarta di copertina al volume di A. De Carlo, *Treno di panna*, Torino, Einaudi, 1981.

Calvino 1991 = I. Calvino, *I libri degli altri (Lettere 1947-1981)*, Torino, Einaudi, 1991.

Ciminari 2006 = S. Ciminari, *Gli "eredi" di Calvino negli anni ottanta: Andrea De Carlo e Daniele Del Giudice*, «Cahiers d'études italiennes» 5 (2006), 115-127.

Coletti 1993 = V. Coletti, *Storia dell'italiano letterario*, Torino, Einaudi, 1993.

Coletti 1994 = V. Coletti, *La narrazione: tecniche di sopravvivenza*, «L'Asino d'oro» 10 (1994), 3-9.

Coletti 2000 = V. Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.

Dardano 2001 = M. Dardano, *La lingua letteraria del Novecento*, in E. Cecchi-N. Sapegno (a c. di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento – Scenari di fine secolo 2*, Milano, Garzanti, 2001, vol. 4, 3-95.

Dardano 2008 = M. Dardano, *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci, 2008.

De Luca 2007 = G. De Luca, *Intervista a Andrea De Carlo*, «Italice» 4 (2007), 838-842.

Ferroni 2001 = G. Ferroni, *Quindici anni di narrativa*, in E. Cecchi-N. Sapegno (a c. di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento – Scenari di fine secolo 1*, Milano, Garzanti, 2001, vol. 3, 185-311.

Giani 2004-05 = M. Giani, *Il ritmo minimale. Tendenze di diacronia interna nella prosa narrativa di Andrea De Carlo*. Tesi di laurea triennale in Lettere Moderne, relatrice Prof.ssa I. Bonomi, Università degli Studi di Milano, a.a. 2004/05.

Giani 2006 = M. Giani, *De Carlo and Tondelli: A new journey to a new world? Cross-cultural meetings in Contemporary Italian Literature*, Kaohsiung (Taiwan), Sun Yat Sen University Press, 2006.

Giani 2011 = M. Giani, *I "giovani" Tondelli e De Carlo: due viaggi, due ricerche*, Seminario Tondelli, XI edizione. Atti *on line*, consultabili all'indirizzo [http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/bf49d14632f07930c12579fa00304c75/\\$FILE/Marco%20Giani%20rev.pdf](http://tondelli.comune.correggio.re.it/database/correggio/tondelli.nsf/4cde79c085bc5503c125684d0047d9a0/bf49d14632f07930c12579fa00304c75/$FILE/Marco%20Giani%20rev.pdf).

La Porta 1995 = F. La Porta, *La nuova narrativa italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.

Huss 2000 = B. Huss, "Non c'è nessuna storia dietro nessuno degli elementi della scena" *Zu 'postmodernen' Mustern im Erzählwerk Andrea De Carlos*, «Horizonte» 5 (2000), 79-106.

Klettke 2004 = C. Klettke, *Der Text als Gebebe aus Namen - Andrea De Carlos multimedialer Roman "I veri nomi"*, «Horizonte» 8 (2004), 43-52.

Manai 2006 = F. Manai, *Feinte séduction et autoréférentialité. Les romans d'Andrea De Carlo*, «Cahiers d'études italiennes» 5 (2006), 103-113.

Mauroni 2009 = E. Mauroni, *Costanza delle strutture, variabilità delle funzioni. Saggi linguistici sulla prosa letteraria del secondo Novecento*, Roma, Aracne, 2009.

Moestrup 1995 = J. Moestrup, *L'opera di Andrea de Carlo*, in *Vanvolsem et alii* 1995, vol. I, 649-659.

Pistelli 1994 = M. Pistelli, *Sulla "giovane" narrativa italiana degli anni Ottanta*, «Annali dell'Università per stranieri di Perugia» (1994), 105-120.

Petito 2005 = R. Petito, *Andrea De Carlo e la narrativa degli anni ottanta*, Venezia, Edizioni studio LT2, 2005.

Riotta 2003 = G. Riotta, *La strategia della distensione*, prefazione a *Treno di panna*, edizione in abbinamento al «Corriere della Sera», 4 febbraio 2003, 7-10.

Tani 1991 = S. Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni Sessanta alla giovane narrativa degli anni Ottanta*, Milano, Mursia, 1991.

Testa 1997 = E. Testa, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997.

Turchetta 1999 = G. Turchetta, *Il punto di vista*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

Vanelli 2006 = P. Vanelli, *Le icone del testo. Saggi sulla narrativa contemporanea*, Genova, Marietti, 2006.

Vanvolsem et alii 1995 = S. Vanvolsem et alii (a c. di), *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale sul Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Roma-Leuven, Bulzoni-Leuven University Press, 1995.