

INOpera

Esercizi di lettura su testi contemporanei

IL COMMENTO

II, 3, dicembre 2024

inOpera. Esercizi di lettura su testi contemporanei

Rivista semestrale diretta da

Luca Daino (Università degli Studi di Milano)

Fabio Magro (Università degli Studi di Padova)

Comitato direttivo

Ida Campeggiani (Università di Pisa)

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

Riccardo Donati (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Fabio Moliterni (Università del Salento)

Simona Morando (Università di Genova)

Massimo Natale (Università degli Studi di Verona)

Sabrina Stroppa (Università per Stranieri di Perugia)

Rodolfo Zucco (Università degli Studi di Udine)

Redazione

Giulia Perosa, caporedattrice (Berlin); Federica Barboni (Verona); Simone Giorgio (Trento); Carlo Londero (Udine); Cecilia Monina (Paris); Mario Mossa (Pisa); Concetta Pagliuca (Napoli); Agnese Pieri (Pisa); Francesca Santucci (Genova).

Comitato scientifico

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

I revisori di questo numero

ANDREA AFRIBO (Università degli Studi di Padova)
VINCENZO ALLEGRI (Sapienza Università di Roma)
LORENZO CARDILLI (Università degli Studi di Udine)
EMANUELA CHICHIRICÒ (Università degli Studi di Genova)
ROBERTO CONTU (Liceo Properzio, Assisi)
RICCARDO CORCIONE (Università degli Studi di Milano)
DAVIDE DALMAS (Università degli Studi di Torino)
DAVIDE DOBJANI (Università del Salento)
ALESSANDRO FERRARO (Università degli Studi di Genova)
JACOPO GALAVOTTI (Università degli Studi di Padova)
ALICE GARDONCINI (Università degli Studi di Ferrara)
MARIA TERESA GIGLIOTTI (Università della Calabria)
MARIANNA MARRUCCI (Università per Stranieri di Siena)
GIACOMO MORBIATO (Università degli Studi di Verona)
ATTILIO MOTTA (Università degli Studi di Padova)
NOEMI NAGY (Divisione universitaria Canton Ticino)
SABATINO PELUSO (Università della Calabria)
ANDREA PIASENTINI (Università degli Studi di Padova)
MARGHERITA QUAGLINO (Università degli Studi di Torino)
GIORDANO RODDA (Università degli Studi di Genova)
ANNA RONGA (Università Del Salento)
NICCOLÒ SCAFFAI (Università degli Studi di Siena)
MASSIMILIANO TORTORA (Sapienza Università di Roma)
RICCARDO VANIN (Università degli Studi di Udine)
ALESSIA VECCHI (Università degli Studi di Milano)
GIOVANNA ZOCCARATO (Università degli Studi di Verona)

II, 3, dicembre 2024

IL COMMENTO

EDITORIALE

LUCA DAINO, FABIO MAGRO, *Il terzo numero di «inOpera». Il commento* 5

MONOGRAFICA. SEI RIFLESSIONI

ANDREA CORTELLESA, «*Je est un autre*». *Autobiografia e autocommento per interposta persona (2001) seguito da Interposizioni (2024)* 7

MAURO BIGNAMINI, *Intertestualità e materiali genetici (qualche appunto e un paio di casi esemplari)* 30

SIMONE GIUSTI, *Dall'analisi del testo all'autobiografia del lettore: verso una didattica della lettura letteraria* 45

LUCA LENZINI, *Due commenti. Confessioni di un boomer* 56

FABIO JERMINI, *Commentare "Somiglianze" di Milo De Angelis: esercizio su "Una generosità"* 64

VINCENZO CAPUTO, *Commentare il testo teatrale: il caso delle "Cinque rose di Jennifer" di Annibale Ruccello* 90

MONOGRAFICA. SEI PROVE DI COMMENTO

MARIA VENERUSO, *"La libellula": alle origini della sperimentazione di Amelia Rosselli* 105

ELENA NICCOLAI, *"Gli alberi" e Lu Xun, «una nuova razionalità». Per il commento di "Questo muro" di Franco Fortini* 130

MATTIA CRAVERO, *Dall'inizio alla fine. Commento a "Nel principio" e "Le stelle nere" di Primo Levi* 150

DAVIDE BELGRADI, *Per un commento di "Entrebesar" (1982) di Rossi Precerutti* 174

MARGHERITA COCCOLO, *Un commento a "Ghirlandetta" di Giovanni Giudici: due strategie narrative* 200

STEFANO VOLTA, *Giorgio Caproni, "Parata" ("Il Conte di Kevenhüller", 1986)* 222

CANZONE D'AUTORE

ROSARIO CARBONE, *Commento a "Don Raffae" di Fabrizio De André* 241

OLTRE CONFINE

CARMEN GALLO, *Ritorno al futuro. Beckett, Frasca e il nuovo millennio* 265

INDIALOGO

IDA CAMPEGGIANI, MASSIMO NATALE, A proposito di Luigi Blasucci, *Nuovi studi montaliani*, a cura e con una postfazione di Niccolò Scaffai, Edizioni della Normale, Pisa 2023 274

IL TERZO NUMERO DI «INOPERA»

IL COMMENTO

Luca Daino

Università degli Studi di Milano

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

Fabio Magro

Università degli Studi di Padova

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

Il **terzo numero** di «inOpera» è dedicato al commento dei testi letterari, in particolare poetici, teatrali e in musica – al commento della prosa dedicheremo uno dei prossimi numeri. Il sottotitolo della nostra rivista, «Esercizi di lettura su testi contemporanei», fa programmaticamente riferimento all'analisi ravvicinata: il commento, distinto da questo esercizio, gli è tuttavia fraterno sotto vari aspetti, a partire dallo spirito di servizio con cui viene condotto a favore della comunità scientifica.

La sezione **Monografica** di questo numero è suddivisa in due parti. La prima ospita tre saggi – di Andrea Cortellessa, Mauro Bignamini, Simoni Giusti – dedicati a specifici aspetti metodologici, vale a dire, rispettivamente, l'autocommento autoriale, l'intertestualità, il commento come dispositivo didattico. Ma in ognuno di questi interventi la riflessione tende a dilatarsi fino a riguardare lo statuto stesso del commento in quanto attività critico-letteraria. La prima parte **Monografica** ospita anche tre riflessioni svolte a posteriori da Luca Lenzi, Fabio Jermini e Vincenzo Caputo sui propri commenti a Guido Gozzano e Vittorio Sereni (Lenzi), a Milo De Angelis (Jermini), al drammaturgo napoletano Annibale Ruccello (Caputo): da tali contributi derivano, insieme a preziose avvertenze riguardanti quei lavori più o meno recenti, concrete proposte operative di validità generale.

La **seconda parte della sezione Monografica** contiene sei prove di commento dedicate a poesie secondonovecentesche. I versi oggetto di esegesi sono di Amelia Rosselli (*La libellula*, 1958-1966), Franco Fortini (*Gli alberi*, da *Questo muro*, 1973), Primo Levi (*Nel principio* e *Le stelle nere*, da *L'osteria di Brema*, 1975), Rossi Precerutti (nove poesie da *Entrebecar*, 1982), Giovanni Giudici (*Ghirlandetta*, da *Lume dei tuoi misteri*, 1984), Giorgio Caproni (*Parata*, da *Il Conte di Kevenhüller*, 1986). I sei saggi – selezionati attraverso una *call for papers* – sono firmati da giovani studiose e studiosi che offrono uno *specimen* dei loro commenti *in fieri* (o conclusi e in attesa di pubblicazione) all'intera raccolta da cui provengono le poesie qui passate al vaglio.

Come già nel numero precedente, la parte monografica è arricchita da una sezione-
appendice, ***Canzone d'autore***, che in questa occasione ospita il commento di un celebre
brano di Fabrizio De André, *Don Raffaè* (dall'album *Le nuvole*, 1990).

Secondo la nostra consuetudine, il numero si chiude con il saggio di ***Oltre confine***,
dedicato al recente Meridiano di Samuel Beckett curato da Gabriele Frasca, e con il
confronto a due voci di ***inDialogo***, qui svolto da Ida Campeggiani e Massimo Natale,
che si occupano dei *Nuovi studi montaliani* di Luigi Blasucci.



Share alike 4.0 International License

«*JE EST UN AUTRE*»
AUTOBIOGRAFIA E AUTOCOMMENTO PER INTERPOSTA PERSONA (2001)
SEGUITO DA
INTERPOSIZIONI (2024)

Andrea Cortellessa

Università Roma Tre

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6994-6967>

ABSTRACT IT

Fra il 1997 e il 2000, la pubblicazione di "Meridiani" di poeti nati negli anni Dieci e Venti (Attilio Bertolucci, Mario Luzi, Andrea Zanzotto e Giovanni Giudici), pubblicati con gli autori ancora in vita e operanti, comportò la ridefinizione del commento ai testi, al quale gli autori contribuirono. L'articolo dedicato nel 2001 a questo fenomeno viene riletto ripercorrendo gli episodi nei quali poeti delle generazioni successive (analizzati sono i casi di Milo De Angelis, Claudio Damiani, Fabio Pusterla, Valerio Magrelli, Marcello Frixione e Lello Voce) hanno piegato a loro esigenze di poetica spazi in precedenza appannaggio di altre figure.

PAROLE CHIAVE

Editoria di poesia; Autocommento; Poetica.

TITLE

«*Je est un autre*». Autobiography and self-commentary by proxy (2001) followed by Interpositions (2024)

ABSTRACT ENG

Between 1997 and 2000, the publication of "Meridiani" of poets born in the 1910s and 1920s (Attilio Bertolucci, Mario Luzi, Andrea Zanzotto and Giovanni Giudici), published with the authors still alive and working, led to the redefinition of the commentary on the texts, to which the authors contributed. The article dedicated in 2001 to this phenomenon is reread by retracing the episodes in which poets of subsequent generations (analyzed are the cases of Milo De Angelis, Claudio Damiani, Fabio Pusterla, Valerio Magrelli, Marcello Frixione and Lello Voce) have bent to their poetic needs spaces previously the prerogative of second and third figures.

KEYWORDS

Poetry publishing; Self-commentary; Poetics.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Andrea Cortellessa è nato a Roma nel 1968. Insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Roma Tre. Ha pubblicato saggi e antologie, curato testi di autori italiani del Novecento e contemporanei, realizzato trasmissioni radiofoniche e televisive, spettacoli teatrali e musicali. È nella redazione delle riviste «il verri» e «Strumenti critici» e tra i fondatori di «Antinomie. Scritture e immagini»; collabora ad «Alias» del «manifesto», al «Corriere della Sera», al «Sole 24 ore-Domenica», al «Giornale dell'Arte» e ad altre testate.

Andrea Cortellessa, «*Je est un autre*». *Autobiografia e autocommento per interposta persona* (2001) seguito da *Interposizioni* (2024), «inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 7-29.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27720>

Confessione e bugia sono la stessa cosa. Per poter confessare si mente. Ciò che si è non lo si può esprimere, appunto perché lo si è; non si può comunicare se non ciò che non si è, cioè la bugia

Franz Kafka

mi lascio vendere, macellare, distribuire
mi lascio, glorioso, scaltro, rinascere
mi lascio singolmente, ciecamente, altrimenti,
deflettere, ripensare, ritrattare

Andrea Zanzotto

AUTOBIOGRAFIA E AUTOCOMMENTO PER INTERPOSTA PERSONA (2001)*

Forma affatto inedita di classicità finisecolare, la pratica di canonizzazione in vita di poeti contemporanei inizia in Italia con l'*Opera in versi* di Montale: apparsa per le cure di Rossana Bettarini e Gianfranco Contini, nei "Millenni" Einaudi, il 29 novembre del 1980. Così esordiva la *Nota dei curatori*:

Se non andiamo errati, è questa la prima volta che si pubblica un'edizione critica entro certi limiti esauriente di tutta l'opera poetica di un autore contemporaneo. Coscienti del privilegio che ci è toccato, abbiamo un punto di partenza obbligato: ringraziare l'amico autore dell'indulgenza, della pazienza, della prontezza con cui si è sottoposto alle nostre necessità inquisitorie.¹

Tali «necessità inquisitorie» lasciavano in secondo piano la questione di «una buona edizione commentata di tutto Montale»,² soffermandosi piuttosto sulla spinosa *recensio* delle varianti ai componimenti traditi (pratica resa ardua dal mondano largheggiare del Montale tardo – non solo in vita, come s'è poi clamorosamente visto... – di "fogli d'album" e varianti d'occasione). L'apparato ai componimenti accolti nell'*Opera in versi* prevedeva sì, dopo la fascia variantistica, una breve sezione di commento: affidato però a «stralci di lettere, di interviste o di altri scritti d'autore che portino notizie contestuali relative o all'interpretazione o alla storia del componimento o del libro»,³ senza alcun intervento editoriale (se non, ovviamente, in fase di selezione e montaggio del materiale): «trattandosi in sostanza di materiale archivistico, la sua presenza era qui tanto pertinente quanto impertinente sarebbe riuscita la presenza di un'esegesi aliena».⁴

* ANDREA CORTELLESA, "Je est un autre". *Autobiografia e autocommento per interposta persona*, «l'immaginazione», XVIII, 175, 2001, pp. 24-28.

¹ ROSANNA BETTARINI, GIANFRANCO CONTINI, *Nota dei curatori*, in EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, Einaudi, Torino 1980, p. 831.

² Ivi, p. 838.

³ IID., *Avvertenze preliminari*, ivi, p. 858.

⁴ IID., *Nota dei curatori*, cit., p. 838.

Un modello di *Apparato critico*, questo elaborato dall'officina continiana, che ha goduto negli ultimi anni di notevole fortuna: basti pensare al monumentale apparato-commento fornito da Dante Isella alla poesia di Sereni, approdato nell'ottobre del '95 all'edizione in "Meridiano".⁵ E forse proprio la straordinaria messe di notizie che è stato possibile in tal modo formalizzare ha aperto la strada, nella medesima collana, a ulteriori, più azzardate (e suggestive) scommesse. Nell'ottobre del 1997 vedeva infatti la luce l'edizione curata da Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni delle *Opere* di Attilio Bertolucci: nella quale si poteva assistere, col lievitare della fascia di commento rispetto a quella dei materiali manoscritti e in generale delle varianti (limitata da forza maggiore – e cioè dal fatto che «lo stato attuale delle carte, donate dal poeta all'Archivio di Stato di Parma – è in corso di ordinamento e di descrizione»; ma anche e soprattutto da scelte d'autore: «era desiderio del poeta stesso limitare la presenza dei testimoni, escludendo quelli appartenenti al suo archivio privato»),⁶ a un parallelo, visibile aumento dell'iniziativa editoriale.

Non era sfuggito, a Bettarini e Contini, quanto un sapiente artefice e manipolatore della propria immagine quale era Montale rischiava di piegare lo zelo dei suoi "grammatici" a proprio compiacente "braccio secolare":

L'operazione ha un'oggettività per la quale la parola del cosiddetto interessato ha un significato, quantunque ovviamente preziosissimo, informativo piuttosto che ultimativo [...] Egli non ci ha adoperati come suo braccio secolare [...] Del resto è ormai ben acquisito alla bibliografia sull'argomento che, interrogato da impazienti esegeti circa il significato letterale di tale o tal passo della sua opera, Montale, sempre compiacente, volta a volta è stato illuminante, quasi rispondesse a un'intervista non reale ma "immaginaria" [...], ed elusivo o addirittura silenzioso. In qualche caso avrà anche voluto proteggere la sua parte di oscurità (ed è lasciato all'istinto dell'interrogante tracciare i confini di questa zona); ma non si può del tutto escludere un suo stato di procurato oblio o perfino, ormai, di sincera ignoranza. La memoria di un poeta non è fatta certo a misura di un grammatico.⁷

Dunque l'esiguità della fascia di commento nell'*Opera in versi* era attribuibile, forse, non solo a (comunque sintomatico) pudore: ma soprattutto a (deontologica) prudenza. Perché se sappiamo bene come già la pratica dell'autocommento, in sé, più che rischiarare il senso di un testo tenda a moltiplicarlo,⁸ e se sappiamo altresì quali complesse situazioni

⁵ Cfr. DANTE ISELLA, *Giornale di "Frontiera"*, in VITTORIO SERENI, *Frontiera*, edizione anastatica a cura di Dante Isella, Rosellina Archinto, Milano 1991; VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

⁶ PAOLO LAGAZZI, GABRIELLA PALLI BARONI, *Avvertenza*, in ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, Mondadori, Milano 1997, p. 1271.

⁷ ROSANNA BETTARINI, GIANFRANCO CONTINI, *Nota dei curatori*, cit., pp. 831-832.

⁸ Notevolmente ampia, nell'ultimo periodo, la bibliografia sull'autocommento: un punto di riferimento resta GIANFELICE PERON (a cura di), *L'autocommento*, Atti del XVIII Convegno

di “autorialità incerta” comporti la pratica dell’intervista,⁹ è facile immaginare quanto risulti ardua la partita veritativa nel momento in cui si decida di realizzare un commento – rispetto a testi in qualche modo già canonizzati, se non altro per il loro essere riprodotti in una collana di “Classici” – sostanzialmente basato su conversazioni con l’autore. Se già nell’autocommento “vero e proprio” si assiste infatti a uno sdoppiamento delle voci (il sé autore dei testi e quello che li commenta), in quello che proporrei di chiamare *autocommento per interposta persona* viene meno quella salvaguardia “contrattuale” imposta anche all’autocommento da quello che Philippe Lejeune ha definito *patto autobiografico*, ossia l’assunzione di parola in prima persona, e col proprio nome, da parte dell’autore:¹⁰ il gesto di delegare l’interpretazione al “braccio secolare” gli lascia invece un’inedita libertà di manovra.

Il rapporto diretto fra poeta canonizzando e casa editrice canonizzatrice – dal “Meridiano” Bertolucci in poi – cambia decisamente, infatti, le carte in tavola. Tanto le *Note ai testi* (di Palli Baroni per *La camera da letto* e per le prose, di Lagazzi per le altre raccolte poetiche) che la *Cronologia* (di Lagazzi) sono dichiaratamente debitrice nei confronti dell’intervento diretto dell’autore: riprendendone autocommenti già editi quanto valendosi di conversazioni intavolate per l’occasione. Scriveva infatti – con correttezza e insieme discrezione – Palli Baroni:

Fu il poeta [...] a suggerirmi degli incontri per “parlare” della *Camera da letto*, offrendosi di chiarire per me i nodi del suo percorso, le sue difficoltà [...]. Durante la stagione invernale, tra gennaio e marzo, presi a visitare la casa del poeta di pomeriggio [...]. Fra le notizie e i ricordi, ecco “preziosi” i segreti del poeta: un verso d’altri amato e fatto proprio, o, con Eliot, “rubato”; l’eco di una canzone ascoltata negli anni Trenta e trasfigurata in un’immagine [...], il riaffacciarsi improvviso di

Interuniversitario (Bressanone, 1990), Esedra, Padova 1994 (cfr. soprattutto, alle pp. 1-10, la densa *Premessa* del promotore di quella ricerca, Gianfranco Folena).

⁹ A dispetto della frequenza con la quale i primi spunti interpretativi su testi letterari vengono nel nostro tempo forniti dalle interviste rilasciate dagli autori, meno densa è la riflessione teorica sullo statuto testuale dell’intervista, appunto. Il saggio più avvincente resta quello di PHILIPPE LEJEUNE, *Je est un autre. L’autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris 1980 (vi si vedano soprattutto le pp. 103-202, dove l’esemplificazione passa per Jean-Paul Sartre). La situazione dell’intervista mette in questione soprattutto la questione dell’autore: e, come sottolinea sin dall’esordio Lejeune (p. 8), «la question “Qui parle?” ne renvoie plus seulement aux méandres de la personnalité, mais aux “auteurs” multiples d’un même “je”, en même temps qu’au jeu social par lequel les “sujets” se reproduisent». Una situazione teorica in qualche modo inversa (dove è l’intervistatrice a prendere le redini della relazione critica, e a piegare in senso esibitivamente “personale” la propria interpretazione) è presa in esame da DANIELA DANIELE, *Scrittori e finzioni d’America. Incontri e cronache 1989-99*, Bollati Boringhieri, Torino 2000 (si legga il *Prologo: Interviste e altri happening della scrittura*, pp. 7-20).

¹⁰ Cfr. il classico PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. Seuil, Paris 1975).

un mondo ormai lontano, ma che la poesia rivela e salva. Ho cercato di restituire tutto questo [...], segnalando la fonte autoriale o lasciandola intravedere.¹¹

Il commentatore, insomma, si ritrae; e sale al proscenio un nuovo personaggio – paradossalmente “nuovo”, s’intende: col nome tanto più in grande degli altri, in locandina –, quello dell’autore. La cui presenza è però di scorcio, in penombra, quasi larvale; invitato di pietra o magari (più bertoluccianamente) lieve Ariel baluginante. La “fonte autoriale” delle fitte note, in effetti, quasi mai sarà segnalata a piene lettere; ma la si potrà “intravedere”, invece, quasi a ogni riga.¹² Il commento diviene così, a ben vedere, ulteriore confessione (non a caso in coincidenza dello sterminato *mémoire* offerto con *La camera da letto*): e in quanto tale, come insegna Kafka, ulteriore mascheramento (in un testo che fa di un’oltranzistica trasparenza referenziale la propria più evidente, e dunque assai ingannevole, esemplarità...). Se è infatti possibile alludere – per interposta persona, appunto – a radici autobiografiche che sarebbe imbarazzante disoccultare in prima persona (per esempio, a proposito di I xix, *A tredici anni*, vv. 171-180 – «I vegetali, se feriti, versano / un latte quasi tiepido, / di un bianco dolce e fosco, / inutile appena uscito e sparso sulla terra / che lo riceve benigna» ecc. –, il commento non si perita di far cenno all’«autoerotismo», con inevitabile rinvio alla «traccia naturale come quella d’una chiocciola», nel primo volume della *Recherche*)¹³, è anche possibile, sul *côté* più strettamente letterario, orchestrare un fitto gioco di peregrine (e chissà quanto spesso svianti) agnizioni intertestuali – nonché, naturalmente, paralleli, virtuosistici occultamenti.¹⁴

¹¹ GABRIELLA PALLI BARONI, *Avvertenza della curatrice*, in ATTILIO BERTOLUCCI, *La camera da letto*, in ID., *Opere*, cit., pp. 1557-1558.

¹² Fra testo e commento – o meglio, autocommento “differito”, diciamo –, s’incerniera un’ulteriore zona limbica: gli *Argumenta de la camera da letto*, teoria di brevi epitomi (meglio, didascalie) redatte in prosa dall’autore per ciascuno dei 46 capitoli del poema (tranne l’ultimo), in occasione della sua versione cinematografica, nel 1992: nel “Meridiano” figurano di séguito al testo della *Camera da letto* (pp. 811-833).

¹³ Per il testo poetico, cfr. *ivi*, p. 608; per il commento, p. 1663.

¹⁴ La componente in senso lato intertestuale è prevalente nel commento alla *Camera da letto*: ed è uno spettacolo constatare come quest’opera (da più parti brandita come manifesto di santa *simplicitas* da parte di un poeta squisitamente “classico”) sia gremita da un quanto mai fitto intarsio citazionale, che fa riferimento soprattutto a D’Annunzio, a Proust e agli inglesi, autori amatissimi da un poeta davvero “alessandrino” quale invece si rivela Bertolucci. È altresì evidente come filiazioni più visibili e meno “preziose” – che invece un “normale” commento, per quanto snobistico, non potrebbe permettersi di tralasciare – siano invece trascurate dall’autore e dal suo “braccio secolare” (ad esempio nessun cenno leopardiano – *A Silvia*, v. 4, ovviamente – viene fatto riguardo agli «occhi [...] ridenti» del bellissimo I viii, *La candela e il bambino*, ai vv. 213 e 227-29: cfr. pp. 524-525 per il testo, e pp. 1588-1592 per il commento). D’altro canto proprio la citazione e il “furto” sono parte integrante del tipico *modus operandi* – ma più in profondità del vissuto mentale, delle formazioni di colpa e autoassoluzione – di Bertolucci: se è vero che il suo ultimo libro – la raccolta di *Prose e divagazioni* uscita pochi giorni prima della sua morte – ha voluto intitolarlo *Ho rubato un verso a Baudelaire* (a cura di Gabriella Palli Baroni, Mondadori, Milano 2000). Un libro recente che raccoglie una serie di indagini esemplari, ad alto valore modellizzante, è quello di NIVA LORENZINI, *Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Manni, Lecce 1999.

Dell'ottobre 1998 è il "Meridiano" contenente *L'opera poetica* di Mario Luzi. Stavolta unico è il responsabile dell'edizione e del commento, Stefano Verdino: il compito del quale è stato però, si direbbe, di natura principalmente archivistica. Si deve a lui, infatti (non a un Luzi che si presenta, al contrario di Bertolucci, assai "distante" dall'impresa), il ritrovamento dei

diversi grovigli cartacei [...] nei luoghi più diversi della sua casa [...], variamente assortiti in un vero e proprio "magma cartaceo", utilizzati non tanto per l'esigua fascia di commento (il primo vero e proprio, peraltro), quanto per la ricostruzione dell'"officina luziana", cioè la stratificazione dei testi e la loro elaborazione secondo i superstiti manoscritti autografi e autonomi di testi organici [...], i dattiloscritti, le prime stampe su periodici, le diverse edizioni a stampa.¹⁵

La funzione di «autocommento all'insieme dell'opera poetica luziana» è significativamente affidata direttamente a una lunga intervista del curatore al poeta, già precedentemente edita, *A Bellariva. Colloqui con Mario*: posta, di séguito ai versi, «come cerniera tra i testi d'autore e l'apparato critico».¹⁶ Proprio all'intervista, del resto (forma di relazione ermeneutica più tradizionale nonché, in Luzi, quasi sempre semplicistica), ha per lo più affidato Luzi, negli ultimi anni, le sorti della propria opera.

Recentissimo (ottobre 2000) è poi il "Meridiano" di quello, fra i nostri grandi *auctores*, che è senza dubbio il più obliquo dei teatranti, il più sopraffino dei mistificatori, il miglior «sosia di se stesso» insomma:¹⁷ Giovanni Giudici. Il titolo, *I versi della vita* – con allusivo capovolgimento-reinterpretazione di quello che resta il più citato ed esemplare dei suoi libri, *La vita in versi* –, è davvero tutto un programma. Rimandando ad altra occasione un discorso sulle strategie di dissimulazione e travestimento tipiche dell'autore dell'*Intelligenza col nemico* e de *La Bovary c'est moi*, basta sottolineare come cruciale sia, qui, la sede per eccellenza "biografica" – la *Cronologia* (in questo caso affidata a Carlo Di Alesio, mentre il commento è dell'ottimo Rodolfo Zucco).¹⁸

¹⁵ STEFANO VERDINO, *Avvertenza all'Apparato critico*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo dello stesso, Mondadori, Milano 1998, pp. 1297-1298.

¹⁶ ID., *Nota all'edizione*, ivi, pp. CXI-CXII. La conversazione (edita una prima volta in «Annuario della Fondazione Schlesinger», Lugano-Milano-New York, 1995) è riportata nel "Meridiano" alle pp. 1239-1292.

¹⁷ L'espressione è ripresa dal titolo dell'ultimo, datato 1972, dei tre saggi su Giudici contenuti in GIOVANNI RABONI, *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 244-248 (ma cfr. anche i precedenti, intelligentissimi *La vita in versi* [1965], ivi, pp. 115-120, e *Autobiologia, o la carriera di un libertino* [1969], ivi, pp. 179-183).

¹⁸ Cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, cronologia a cura di Carlo Di Alesio, Mondadori, Milano 2000. La *Cronologia*, alle pp. XLV-C, integra col ricorso a «quaderni e agende dello scrittore» (p. XLVIII) le conversazioni con l'autore. Degli stessi testimoni, ovviamente selezionati dal poeta, è nutrito anche il commento di Zucco (come segnalato alla p. 1358 dell'*Avvertenza all'Apparato critico*).

Tra il “Meridiano” di Luzi e quello di Giudici, nel settembre del ’99, a vedere la luce è quello di Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*.¹⁹ il quale appare, fra gli altri passati in rassegna, relativamente più vicino a quello di Bertolucci. In primo luogo per la quanto mai sintomatica geminazione – non solo delle curatele (Stefano Dal Bianco per *Le poesie*, Gian Mario Villalta per le *Prose scelte*), ma anche dei saggi introduttivi, affidati a Stefano Agosti e Fernando Bandini (i quali dell’opera restituiscono visioni quasi perfettamente alternative: in – chissà quanto dall’autore programmata... – imperfetta stereoscopia, o govtianamente psichica “klecksografia”): come a voler ulteriormente “indebolire”, col frazionarne le responsabilità, la controparte coinvolta nell’operazione. Dicotomico, d’altronde, è poi il rapporto dell’autore coi due componenti del bimembre “braccio secolare”. Se infatti Villalta – a contatto con una produzione in prosa “creativa” che rispetto alla parallela opera in versi ha di per sé *anche* caratteri di paratesto e autocommento; e con una produzione in prosa “critica” che inevitabilmente viene a sua volta letta, ed è stata selezionata nel contesto del volume, anche in questa funzione – si limita per lo più a ricostruire la tradizione a stampa dei brani, corredandoli di brevi note esplicative e in senso lato riassuntive, Dal Bianco si tuffa (o viene tuffato) al fondo più oscuro del maggior *corpus* in versi italiani del dopoguerra.

Nel lacerto di autocommento del commentatore che ha accettato di consegnare a questo fascicolo, Dal Bianco spiega bene quanto abbia contato, per la *sperimentalità* del proprio lavoro,²⁰ la sua iniziale «sostanziale refrattarietà ai contenuti»: che l’ha portato – convinto com’è, del tutto condivisibilmente, che «l’apparente reticenza dell’opera è inscritta nella sua volontà di comunicazione autentica»²¹ – a uno strenuo, spettacolare corpo-a-corpo con l’opera, a un approfondimento ermeneutico straordinariamente capillare – nonché al necessario affilarsi ulteriore, allo scopo, del proprio già agguerritissimo armamentario «linguistico, filologico e stilistico». Tutte caratteristiche che fanno del suo lavoro, già impressionante per estensione materiale, anche *qualitativamente* uno dei più notevoli èsiti critici degli ultimi anni. Proprio per la sua consuetudine con l’opera zanzottiana, peraltro, Dal Bianco è il primo a essere avvertito della costitutiva *inconcludibilità*, in tutti i sensi, di un lavoro come questo. È sgomentante, infatti, la messe di false piste e trabocchetti disseminati nella gran selva della poesia di Zanzotto; gran parte dell’*Avvertenza* di Dal Bianco, non a caso, è dedicata al più appariscente, e dunque ingannevole, di questi “falsi amici”: cioè l’autocommento “vero e proprio” posto dall’autore, specie a partire dalla *Beltà*, in coda alle proprie raccolte di versi:

¹⁹ ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Mondadori, Milano 1999 (d’ora in poi richiamato con la sigla *PPS*).

²⁰ «[...] si è optato per un assetto in qualche misura sperimentale delle note alle poesie: discorsivo e per quanto possibile sintetico, alternando o fondendo il registro stilistico (lingua, sintassi, metrica, prosodia) al registro tematico»: STEFANO DAL BIANCO, *Avvertenza a Profili dei libri e note alle poesie*, in *PPS*, p. 1381.

²¹ *Ibidem*.

ogni nota di commento al testo che soltanto sfiori l'intento esegetico è automaticamente una nota depistante, poiché tende a cristallizzarvi uno o più significati che invece in Zanzotto devono restare plurimi per statuto. Il sorriso ariostesco che spesso affiora nelle note d'autore (di solito miratissime e ricche di informazioni fra le righe) è demistificazione rispetto all'esegesi.²²

La situazione del “Meridiano” di Zanzotto si presenta dunque nei termini seguenti, di inusitata complessità: all'opera in versi si sovrappone una prima fascia di autocommento “diretto” costituita dalle note d'autore (oltretutto riviste e aggiornate per l'occasione);²³ vi si affianca a distanza l'autocommento “indiretto” costituito dai testi in prosa, più o meno direttamente autobiografici; quindi il testo in versi e le due fasce di paratesto sono a loro volta dotati di commento (ma sempre supervisionato dall'autore); infine, a coronamento dell'insieme, la *Cronologia*: nella quale l'estensore Gian Mario Villalta viene a sua volta coinvolto in questo trascendentale gioco di specchi. Tanto il Villalta della *Cronologia* che il Dal Bianco dei *Profili dei libri e note alle poesie*, infatti, non celano che «la stesura della Cronologia deve la sua prima impostazione al materiale raccolto nel corso di numerose conversazioni con l'autore»,²⁴ e che «Andrea Zanzotto ha rivisto accuratamente sia i profili dei libri che le note alle poesie, aggiustandone il tiro con discrezione e arricchendole di preziose informazioni e osservazioni». ²⁵ Un *insight* quanto mai prezioso di come proceda, all'atto pratico, un esercizio d'alta acrobazia qual è l'autocommento per interposta persona, lo ha del resto offerto Dal Bianco nelle pagine immediatamente precedenti: e quanto mai sintomatico appare l'andirivieni ermeneutico – dall'autore al suo “braccio secolare” e viceversa («per gli altri libri il sottoscritto scriveva un testo di

²² STEFANO DAL BIANCO, *Avvertenza*, cit., p. 1383. Acute le rapide notazioni di Dal Bianco sulla diversa funzione esibita dalle note d'autore poste in fondo alle raccolte oppure in calce (in *Filò*, e poi nei recenti *Meteo* e *Inediti*): *Nota all'edizione*, ivi, pp. CXXXIII-CXXXIV.

²³ «Le variazioni più sensibili [dai testi delle edizioni originali a quelli del “Meridiano”] si registrano nelle note d'autore che soprattutto da *La Beltà* in poi spalleggiano ambigualmente le poesie: Zanzotto le ha rivedute, emendate, integrate e in qualche caso esplicitamente aggiornate se non addirittura commentate col senno di poi» (STEFANO DAL BIANCO, *Nota all'edizione*, cit., p. CXXXIII). Si veda a esempio la nota autoriale, datata “1999”, a *La Beltà*, XVIII, dove al punto 6 si legge di «un “Mirage” un “Phantom”», e al 7 di «Napalm dietro il paesaggio»: «Allora era di scena il Vietnam, oggi altro. Il tempo non passa mai» (*PPS*, p. 357).

²⁴ GIAN MARIO VILLALTA, *Cronologia*, ivi, p. XCVI. Non è un caso, ovviamente, che a esergo della *Cronologia*, a p. XCVII, sia stata posta una citazione dall'antica prosa zanzottiana *Vita di un diario*: «mi trovo ormai di fronte, nel diario, la contraffazione più che l'immagine della mia esistenza»; né che lo stesso Villalta, nell'introdurre il proprio commento alle prose di *Sull'altopiano*, a p. 1686, scriva «Confessarsi è mentire, spiegherebbe Mario Lavagetto»: con implicito rinvio, dunque, a *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 1992 (saggio che a sua volta commenta la frase di Kafka posta in esergo a queste pagine; i versi di Zanzotto sono invece tratti da *Sere del dì di festa 1*, nella sezione *Inediti*: *PPS*, p. 866).

²⁵ STEFANO DAL BIANCO, *Avvertenza*, cit., p. 1385.

commento pressoché definitivo e poi lo sottoponeva al vaglio dell'autore, che ne aggiustava con discrezione il tiro, mentre per molte poesie dei tre libri citati [*Dietro il paesaggio, Pasque e Fosfent*] si sono rese necessarie alcune sedute preliminari»).

Quella del “Meridiano” di Zanzotto, si capisce, è una situazione limite: per la costitutiva, proverbiale densità dei testi almeno quanto per lo zelo, e la preparazione tecnica, con cui è stato messo in cantiere – e superlativamente realizzato – quello che si è definito *autocommento per interposta persona*. Eppure, al tempo stesso, questa situazione incarna al massimo grado una tensione ancipite – alla confessione e al tempo stesso al mascheramento, alla teatralizzazione del soggetto –, in qualche modo costitutiva di quanto definiamo “lirica moderna”.²⁶ In qualche modo, il paradosso della lirica, quando si realizza, è sempre quello di cui parlava Raboni a proposito di Giudici: «la tentazione del non essere è stata vinta, una volta di più, attraverso il faticoso e cauto, ironico-doloroso, rifiuto del non dire». ²⁷ E quella sorta di spettrale doppio della lirica che è il suo autocommento, il quale a sua volta – in casi come quelli visti qui – non parla se non *per interposta persona*, non fa che ribadire questa stessa condanna: questo stesso privilegio.

Agli interpreti del futuro – a partire da quest'anno zanzottiano 2001 – sta, nella lunga durata che è scommessa assai poco rischiosa pronosticare per questa poesia, usare (magari difendendosene...) lo strumento fornito dal poeta col suo *Livre*. Sul quale mai cesseranno di perdersi: le nostre notti.

INTERPOSIZIONI (2024)

Una prima nota d'aggiornamento, a questo pezzo risalente a quasi un quarto di secolo fa (uscito – con la mia solita tendenza alla digressione – in un numero monografico della rivista «l'immaginazione» dedicato ad Andrea Zanzotto per i suoi ottant'anni, il 175 del 2001, che curai insieme a Niva Lorenzini), dovrebbe fare il bilancio dell'attività di canonicizzazione, entro la nostra poesia di secondo Novecento, che la collana ammiraglia della nostra editoria, i “Meridiani”, faceva allora con grande slancio, come si vede, ma ha smesso di fare non molto tempo dopo quel 2001. Erano allora già in gestazione il doppio Meridiano delle *Poesie* di Pasolini (a coronare nel 2003 il suo ineguagliato monumento in dieci volumi, per le cure di Walter Siti)²⁸ nonché, probabilmente, quello di Raboni (che nel 2006 verrà però condotto in porto – scomparso da due anni l'intestatario – da

²⁶ Una recente, centratissima raccolta di saggi su questo argomento è stata firmata da Enrico Testa: *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

²⁷ GIOVANNI RABONI, *La vita in versi*, cit., p. 120.

²⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003.

Rodolfo Zucco);²⁹ di lì a non molto si comincerà a parlare di quello di Amelia Rosselli,³⁰ che uscirà però con grave ritardo (preceduto di poco, nel 2012, da un dispensabile volume dedicato a Maria Luisa Spaziani);³¹ mentre lo *status* verrà negato a Franco Fortini (che nel 2003, a cura di Luca Lenzini, ha avuto sì un volume della collana, ma riservato solo ai suoi *Saggi ed epigrammi*;³² la produzione poetica maggiore verrà raccolta invece, nel 2014, in un grosso ma inevitabilmente meno accessoriato “Oscar” affidato sempre a Lenzini).³³

Da allora, per restare al secondo Novecento canonico, stop (per non aprire qui troppe discussioni mi riferisco di seguito al canone dell’antologia di Mengaldo: pubblicata dalla stessa collana, in origine, nel 1978).³⁴ Ottimi i recuperi primo- e medio-novecenteschi di Palazzeschi (anche per lui, come nel caso di Pasolini, *Tutte le poesie* nel 2002 s’inquadrava però in un progetto editoriale più ampio),³⁵ Rebora (2015),³⁶ Penna (2017)³⁷ e Sbarbaro (2022),³⁸ recentissimo è ora un tardivo Campana, dal mio punto di vista non dovrebbero però mancare neppure autori come Jahier o Betocchi), ma continuano a latitare i grandi in dialetto (dove il mio candidato, insieme ai proto-fondamentali Marin e Tessa, sarebbe a mani basse Raffaello Baldini: che nei *Poeti* di Mengaldo non c’era solo perché, allora, fresco esordiente) e, *ça va sans dire*, la sperimentazione più esposta in senso avanguardistico (è annunciato almeno un Pagliarani, per il suo centenario nel 2027) o solo “officinero” (non parliamo di Emilio Villa, figuriamoci, ma nel canone ci starebbe bene un altro che ha fatto di tutto, in vita, per sabotarlo: cioè Roberto Roversi).

D’altro canto non è chiaro quale indirizzo prenderà in futuro la collana: passata nel frattempo dalla direzione di Renata Colorni, senz’altro dirigista (e con modi talora un po’ bruschi) ma molto efficiente e consapevole (oltre che redazionalmente formidabile), a quella più “autoriale” di Alessandro Piperno, senz’altro meno votata alla ricerca (non necessariamente accademica), alla filologia e al commento (parla chiaro in tal senso il suo pamphlet *Il manifesto del libero lettore*, pubblicato appunto da Mondadori nel 2017)³⁹. Forse è solo un riflesso tardo-novecentesco – che mi guardo bene dal reprimere, come si vede – quello di immaginare che una collana di classici debba servire in primo luogo a fornire strumenti approfonditi di lettura e interpretazione di quei classici, ma anche a far

²⁹ GIOVANNI RABONI, *L’opera poetica*, cit.

³⁰ AMELIA ROSSELLI, *L’opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Mondadori, Milano 2012.

³¹ MARIA LUISA SPAZIANI, *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Lagazzi e Giancarlo Pontiggia, Mondadori, Milano 2012.

³² FRANCO FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003.

³³ ID., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014.

³⁴ PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

³⁵ ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 2002.

³⁶ CLEMENTE REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 2015.

³⁷ SANDRO PENNA, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, Mondadori, Milano 2017.

³⁸ CAMILLO SBARBARO, *Poesie e prose*, a cura di Giampiero Costa, Mondadori, Milano 2022.

³⁹ ALESSANDRO PIPERNO, *Il manifesto del libero lettore. Otto scrittori di cui non so fare a meno*, Mondadori, Milano 2017.

definitivamente acquisire alla cultura di un paese valori che la mandarinesca élite dei suoi “addetti ai lavori”, col tempo, ha concordato di fare propri (anche commercialmente, aggiungo, non si vede perché le tasche sempre meno capienti dei lettori dovrebbero sacrificare gli euri necessari all’acquisto d’un “Meridiano”, ove questo non dovesse essere più accessoriatto *comm’il faut...*).

Ma so (o immagino) che il recupero odierno interessi, agli amici di «inOpera», non tanto per questa sociologia della letteratura un po’ selvaggia alla quale persevero a indulgere, bensì per questioni più interne, appunto, all’interpretazione e al commento. Ovvero per provare a verificare se e quanto la stagione dell’«autocommento per interposta persona», editorialmente servoassistito nei modi che allora provavo a descrivere, abbia da quel momento in poi incoraggiato – nelle generazioni seriori di poeti – una nuova attitudine alla discussione di poetica e alla vera e propria *explication* dei propri *textes*. Non c’è infatti bisogno di specificare forse, ai lettori di «inOpera», che il mio presupposto (per il quale rinvio alla premessa a *Parola plurale*)⁴⁰ era (ed è) che, nel ventennio precedente a quella stagione 1997-2000, l’attitudine all’espressione di poetica, e in generale alla riflessività metatestuale, avesse toccato il suo *nadir* negli autori della generazione – la prima più o meno consapevolmente “postmoderna” – segnata dalle antologie “generazionali” *Il pubblico della poesia* (1975) e *La parola innamorata* (1978):⁴¹ in reazione agli eccessi (o tali considerati), per questo riguardo, del ventennio ancora precedente. Cioè quello segnato, in positivo o in negativo, dalla Neoavanguardia (e qui rinvio al mio *L’incubo dei Novissimi*).⁴²

Il protagonista di quel mio vecchio articolo, Andrea Zanzotto, aveva reagito a caldo all’apparizione dei *Novissimi* prendendosela appunto (fra l’altro) con la fascia di autocommento che Alfredo Giuliani aveva chiesto, oltre che a sé stesso, ai quattro *compagnons de route* di quel libro in tutti i sensi epocale. A Carlo Della Corte, nell’aprile di quel ’61, così si rivolgeva esasperato: «Avete bisogno di presentare dei saggi e delle note per farne “poesia”? Presentate dunque, corpus informale coerentissimo con le vostre premesse, almeno le “cartelle cliniche” in regola!» (cfr. il numero zanzottiano di «Autografo», il 46 del 2011, e quello del «verri», il 77 del 2021).⁴³ Ma anche a questo riguardo vale la pena correggere una *doxa* inveterata, circa una supposta monoliticità della proposta Neoavanguardia: la quale sottendeva in verità attitudini e temperamenti contrastanti, per non dire diametralmente contrapposti, da parte di quelli che Giorgio Manganelli chiamava allora «gli amici dissidenti» (*dissidenti* nei confronti dell’*establishment*, certo, ma anche fra

⁴⁰ Cfr. GIANCARLO ALFANO *et al.*, *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra i due secoli*, Sossella, Roma 2005.

⁴¹ ALFONSO BERARDINELLI, FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza 1975; GIANCARLO PONTIGGIA, ENZO DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata: i poeti nuovi, 1976-1978*, Feltrinelli, Milano 1978.

⁴² Cfr. ANDREA CORTELLESA, *L’incubo dei Novissimi*, «il verri», ottobre 2023, pp. 77-96.

⁴³ *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, «Autografo», 46, 2011; *Andrea Zanzotto. E l’avanguardia ha trovato, ha trovato?*, «il verri», 77, 2021.

loro e, in molti casi, ciascuno con sé stesso). Quell'attitudine diciamo laboratoriale (e persino auto-storicista, in uno come Sanguineti) non era affatto condivisa, o almeno non da tutti nella stessa misura, dai cinque antologizzati del '61. Alla sedula adesione di Sanguineti, appunto, si contrapponeva la piccata impazienza di Nanni Balestrini. Che così protestava, nell'agosto del '60, con Giuliani:

sinceramente, la tua idea delle note m'infastidisce molto [...] spiegare passi, parole, cose ecc. può essere utile per Dante, ma è, secondo me, nel migliore dei casi insignificante per la nostra poesia – per me, p. es., dannoso, e nel 99% dei casi mi rifiuto di spiegare fatti, luoghi ecc. di una poesia [...] c'è un *sistema* da capire, non dei particolari. [...] Note filologiche? Come se Schwitters raccontasse dove ha preso un biglietto del tram. Cosa serve?⁴⁴

Di converso, all'altro (presunto) capo dello “schieramento” poetico d'allora, non si riesce a immaginare un auto-commentatore più pervicace (e tendenzioso) di Pier Paolo Pasolini. E non parlo solo della scrittura saggistica (straordinaria) di *Empirismo eretico* (un cui episodio-chiave, uscito su rivista nel '66, ha appunto per titolo *Dal laboratorio* – estremizzando, con un orecchio a Contini, la vecchia metafora longhiana dell'«officina»),⁴⁵ bensì di una strategia che mi pare proprio lui abbia inaugurato, e che come vedremo continua a fare scuola: quella dell'auto-antologia “di tendenza”. È episodio stranamente trascurato dalla sterminata bibliografia pasoliniana (forse perché rimasto a margine, se non del tutto scotomizzato, dalla sullodata edizione nei «Meridiani», che si fonda com'è ovvio sulle edizioni integrali; credo si debba allo stesso Siti, però, l'adespota *Nota alla presente edizione* che, nella ristampa del 1999, fornisce le informazioni essenziali) il libro delle *Poesie* pubblicato da Garzanti nel 1970:⁴⁶ che invece va additato come esemplare delle pratiche, brevettate per l'occasione da Pasolini, di attualizzazione esplicita (come dice il titolo della – tanto citata, invece – premessa *Al lettore nuovo*) e invece tacito *restyling* di materiali a quell'altezza “vecchi” anche tredici anni (che per uno come Pasolini, si capisce, equivalevano a un'eternità... il suo canone interno “pescava” da sole tre raccolte: *Le ceneri di Gramsci*, *La religione del mio tempo* e *Poesia in forma di rosa*).

Lettore per antonomasia tendenzioso dei testi altrui era quello che è stato uno dei più grandi critici del Novecento, ma ancor più tendenzioso lettore di sé stesso è stato Pasolini. Il quale fonda a ben vedere, con questo libro, diversi assunti sussunti dalla critica a venire, e che tuttora concorrono alla sua *doxa* interpretativa. L'autocommento pasoliniano (anche in forma di vere e proprie note, seppur essenziali: solo quattro, in effetti, su duecento pagine abbondanti di testi) non è stavolta (come in alcuni episodi importanti di *Empirismo eretico*) auto-mito-biografico, bensì auto-interpretativo (e anche non poco

⁴⁴ Cfr. FEDERICO MILONE (a cura di), «*Queste e non altre*». *Lettere e carte inedite*, Pacini, Pisa 2016. Alla fine però Balestrini si convincerà ad adempiere alle richieste del curatore.

⁴⁵ PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.

⁴⁶ ID., *Poesie*, Garzanti, Milano 1970.

auto-storicistico: e non è questo il solo tratto in comune degli acerrimi rivali Pasolini e Sanguineti), ma soprattutto auto-selettivo. Quel che non si accorda col racconto esegetico di sé semplicemente lo si omette o, più tendenziosamente ancora, lo si riscrive – sempre in forza di tagli e aggiustamenti puntuali. Un altro antipode dialettico di Pasolini, Manganelli, quando nel 1989 realizzerà la sua *Antologia privata* (che però non indulge ad autocommenti, se non nella forma parodica dell’auto-risvolto di copertina), paragonerà questa prassi a una «legittima strage», cioè all’atroce banchetto di Tieste che divorava le membra dei suoi figli (similitudine questa che a Pasolini, forse, non sarebbe dispiaciuta).⁴⁷ E credo che il lavoro all’antologia del ’70 abbia concorso all’attitudine meta-narrativa di un testo come *Petrolio*, che verrà messo in cantiere qualche tempo dopo: il capolavoro narrativo di Pasolini, per quanto ne possiamo capire almeno dallo stato “doppiamente incompiuto” in cui lo leggiamo oggi, si sarebbe dovuto presentare come eloquentemente scisso – al pari del suo protagonista, Carlo – tra una parte narrativa in forma di «Visione» e una di auto-commento in forma di «Progetto».⁴⁸

Fatto sta che, se ora procediamo col promesso *fast forward* sino a inquadrare il panorama odierno (che in quest’occasione devo contemplare a distanza, si comprenderà, con tutta l’approssimazione del caso; il canone entro il quale mi contengo è stavolta quello della citata *Parola plurale*), le strategie di autocommento della generazione post-post-moderna (o semplicemente presente) si diversificano abbastanza fra loro, com’è naturale che sia, presentando tuttavia interessanti tratti in comune. Percorro *case-studies* recenti, offerti da autori sufficientemente coesi in termini generazionali (nati come sono fra il 1947 di De Signoribus e il 1960 di Frixione), ma anche abbastanza disparati per estrazioni culturali e “tendenze” poetiche.

Sebbene appunto distantissimi in termini stilistici, forse non è un arbitrio considerare in uno stesso insieme “ideologico” Milo De Angelis e Claudio Damiani. I loro casi sono infatti quelli che più si avvicinano alla pratica dell’*autocommento per interposta persona*. Nel primo caso, più che all’auto-antologia uscita nel 2001 da Donzelli, *Dove eravamo già stati*⁴⁹ (che non comprende note e quale unico paratesto presenta una breve prefazione di Eraldo Affinati; da sottolineare però il valore “orientante” del titolo, prelevato da un celebre episodio di *Somiglianze*, che ribadisce con forza l’«idea centrale» della prima stagione del poeta – per dirla con un altro componimento della sua raccolta d’esordio – al contempo proiettandola sulla seconda che nel ’99 – dichiarato *terminus ante quem* dell’antologia – era da poco iniziata), penso a un testo a firma altrui. È l’amico di sempre Eraldo Affinati che s’intesta infatti la breve (ma ovviamente imprescindibile) monografia *Patto giurato. La poesia di Milo De Angelis*, pubblicata nel 1996 dall’editore Tracce di Pescara, nella quale troviamo una quantità di informazioni essenziali a decodificare testi-chiave

⁴⁷ GIORGIO MANGANELLI, *Antologia privata*, Rizzoli, Milano 1989.

⁴⁸ Rinvio al mio *Il problema del romanzo*, in *Pasolini e l’attraversamento dei generi*, Atti del Convegno (Roma, Accademia dei Lincei, 16-17 marzo 1923), Bardi, Roma 2024, pp. 51-68.

⁴⁹ MILO DE ANGELIS, *Dove eravamo già stati*, Donzelli, Roma 2001.

di De Angelis, col dichiarato ricorso alle confidenze dell'autore (come, sempre in *Somiglianze, T.S.*: titolo del quale l'acronimo sciolto in «Tentato suicidio» retroagisce, per il lettore, sul senso dell'intero componimento).⁵⁰

Qualcosa di simile fa Damiani, molto tempo dopo, col volume *La vita comune. Poesie e commenti* (2018)⁵¹ firmato stavolta a quattro mani con un altro *doppelgänger* dichiarato quale Arnaldo Colasanti. Il quale rivela in abbrivo, peraltro, che le ventiquattro poesie scelte da Damiani nell'arco della sua opera in versi (senza osservare, al suo interno, alcun ordine cronologico o tematico), e da Colasanti appunto commentate, rispondono a «una promessa mantenuta» che risalirebbe addirittura al 1977: ai tempi cioè della galleria d'arte romana di Sant'Agata de' Goti, dove si cominciarono a dar convegno i poeti che tre anni dopo fonderanno la rivista «Braci». Sebbene, con modulo retorico a lui consueto, Colasanti dichiara che a fondamento del lavoro (come già predica il titolo del libro) c'è «solo la vita, il suo significato, la sua bellezza», in verità il suo commento, pregevole quanto ravvicinato (esteso sino a sette-otto pagine per ciascuno dei testi che non superano quasi mai, di contro, i quindici-diciotto versi), è di tipo filosofico-sapientiale, con improvvise impennate di *stilkritik* (non sempre giustificata, va detto, dal dettato programmaticamente piano dei testi cui si riferisce). Isolate le eccezioni in cui si fa effettivamente ricorso al «vissuto» dell'autore (come nel caso del componimento *Ricordando Pietro*, verosimilmente dedicato a Pietro Tripodo e nel quale troviamo convocato, fra gli «amici della vita», lo stesso «Arnaldo»; di carattere squisitamente autobiografico è invece l'unico contributo dato da Damiani al libro, la postfazione intitolata *La casa della vita comune*; un più tradizionale autocommento, che è anche una cronistoria del periodo di «Braci», è il suo *Lasciare che le parole convergano* (2016).⁵²

Stilisticamente assai distanti fra loro, s'è detto, il verticale-suprematista-analogico De Angelis e il classicistico-quotidiano-prosastico Damiani: eppure accomunati da un'istintiva, drastica ripulsa nei confronti della poetica, della glossa e del racconto. Istituti che non a torto avvertono macchiati da un'istanza razionalistica a loro aliena, ma dei quali entrambi per qualche motivo finiscono con l'avvertire la necessità: finendo col demandarli, sintomaticamente, a una figura «esterna-interna» di critico-*doppelgänger* che si faccia garante del nesso, per tutti loro ideologicamente fondante, fra «vita» e «opera»: in quanto testimone della prima e dunque, secondo questa logica, lettore privilegiato della seconda (pregiudizio, questo «testimoniale», che risponde però a un presupposto razionale-narrativo a ben vedere in contraddizione con l'assunto di partenza).

Coetaneo di Damiani, da lui altrettanto distante per estrazione e *pedigree* letterario, ma a sua volta convinto che «la scrittura non nasca da un progetto, ma rappresenti invece

⁵⁰ ERALDO AFFINATI, *Patto giurato: la poesia di Milo De Angelis*, Tracce, Pescara 1996.

⁵¹ CLAUDIO DAMIANI, ARNALDO COLASANTI, *La vita comune. Poesie e commenti*, Melville, Siena 2018.

⁵² CLAUDIO DAMIANI, *Lasciare che le parole convergano* in ID., *La difficile facilità. Appunti per un laboratorio di poesia*, Lantana, Roma 2016, pp. 7-28.

il depositarsi sulla pagina di un'avventura o disavventura esistenziale, di un'esperienza confusa e contraddittoria [...] che solo a posteriori mi riuscirà in parte di capire», è Fabio Pusterla: la cui antologia *Da qualche parte nello spazio* (dalla quale ho appena citato), edita da Le Lettere nel 2022, è stata allestita a sua volta in collaborazione con un critico, Massimo Natale (scelto dunque non nella generazione dei “fratelli”, come hanno fatto De Angelis e Damiani, bensì in quella dei “figli”);⁵³ e menziona esplicitamente, in copertina e al frontespizio, il concetto e la pratica dell’«autocommento» (in questa disinvoltura lessicale si riconoscerà magari la formazione accademica di Pusterla, da lui ricordata non a caso nelle note, alla scuola di Maria Corti).

Qui i ruoli sono ben distinti: in testa al libro il critico offre un'interpretazione accurata della porzione di percorso esemplificata dalla scelta (come in quella *d'antan* di Pasolini, solo tre sono le raccolte d'elezione, *Corpo stellare*, *Argéman* e *Cenere, o terra*, cui si aggiungono undici inediti ad anticipazione della successiva *Tremalume*, ma a loro volta provvisti di commento; cioè, in un certo senso, commentati prima ancora di trovare veste e sede editoriali definitive), riallacciandola al resto dell'opera, mentre in coda al volume l'autore commenta partitamente le tre (anzi quattro) raccolte nel loro insieme, e poi ciascun testo incluso nel libro. La collocazione fisica di queste note, nell'impaginato, è la medesima dunque per tradizione invalsa (entro la *koinè*, diciamo, compresa fra Sereni e Zanzotto) nell'impaginazione delle raccolte poetiche; ma intanto l'entità materiale di queste pagine, e poi soprattutto la loro qualità narrativa e saggistica, eccede di gran lunga la connotazione “di servizio” che questo tipo di paratesti, di norma, ha nei libri di poesia della tradizione recente (ivi compresi quelli dello stesso Pusterla).

Ricordo che tantissimo tempo fa, nel corso di un convegno tenutosi nel 2001 alla Certosa di Pontignano – ci conoscemmo forse in quell'occasione –, semigiocosamente rimproverai a Pusterla di non riportare nei suoi libri, a seguire i suoi testi, la quantità di osservazioni da lui offerte, con brio comunicativo ed efficacia retorica fuori del comune, nel presentarli in pubblica lettura. E *a posteriori* m'illudo di aver colto, allora, un germe destinato a sbocciare tanto tempo dopo. Influisce forse nella disposizione all'autocommento, da parte di certi poeti, l'attitudine didattica – e anzi propriamente pedagogica, per dirla con un famoso saggio di Zanzotto su Pasolini: due personaggi entrambi parte in causa, si capisce, in questo discorso – che tanta parte ha avuto nella vita, e nella ricca produzione saggistica, di Pusterla. Una poesia di *Corpo stellare* fra quelle raccolte in *Da qualche parte nello spazio* (e dunque a sua volta, quasi in *mise en abîme*, oggetto di autocommento), *Verbale delle cose non dette*, si presenta quale commento immaginario ad alcune poesie, di Fabio Franzin e Matteo Campagnoli, presentate una certa mattina agli studenti d'un istituto tecnico piemontese. In quest'occasione, dunque, testo e commento s'invertono di posto: non avendo sotto mano i componimenti cui fanno riferimento le

⁵³ FABIO PUSTERLA, *Da qualche parte nello spazio: poesie 2010-2021. Con un saggio di Massimo Natale e un autocommento dell'autore*, Le Lettere, Firenze 2022.

“note” in versi di Pusterla, sono quelle poesie effettivamente i *non detti*, mentre quelli che possiamo leggere sono i commenti che vi si riferirebbero («gli studenti erano rapiti e silenziosi, anche se intuivo che avrebbero voluto intervenire ma che non osavano. Tornando a casa in auto, ho cominciato a fantasticare su un verbale capace di registrare ciò che non era stato detto»).

Dice Pusterla in un'altra nota (presentando la prosa *Uertsch*, da *Argéman*) di aver «ogni tanto [...] avvertito il bisogno di dilatare per così dire la scrittura, andando verso una specie di prosa poetica o meditativa»; e allora formulo qui una nuova scommessa, per il prosieguo del suo percorso. Non mi sorprenderei cioè se prima o poi, in qualche suo libro a venire (magari quando sarà entrato a sua volta nel proprio “stile tardo”), vorrà scorporare dalla tradizionale sede esplicitaria le “note”, per invece apporle in calce a ciascun componimento: così rendendo immediatamente visibile al lettore la *dilatazione* (e de-strutturazione) prosimetrica: la stessa che connota le ultime raccolte (quelle cioè della cosiddetta «seconda trilogia», e in specie l'ultima *Conglomerati*) di un autore al quale (come segnala anche Natale) sempre più si va accostando Pusterla, e cioè Andrea Zanzotto.

Non considero in questo discorso prosimetri a pieno titolo come per esempio *La lingua restaurata* (2014),⁵⁴ uno dei libri meno vulgati ma più curiosi di Valerio Magrelli: dove i componimenti commentati (gli «otto sonetti a Londra» del sottotitolo) sono pubblicati (se non appositamente scritti) per l'occasione del racconto autobiografico in cui s'incastonano (nella più schietta tradizione prosimetrica, dunque, quella inaugurata dalla *Vita Nova* dantesca; rinvio alla mia recensione uscita su «Semicerchio» nel 2014 e su «Le parole e le cose» nel 2015).⁵⁵ Ma si deve allo stesso Magrelli un altro esperimento che mette conto segnalare qui. Nell'ultima sua raccolta poetica *Exfanzia* (2022)⁵⁶ sono inclusi diversi componimenti in forma di *ekphrasis*, che non descrivono però prestigiosi esemplari dei repertori artistici classici o contemporanei (come in tanto repertorio modernista e post-), bensì – secondo un'attitudine “post-memorale” che connota diversi episodi della letteratura e del cinema d'autore del nostro tempo (Magrelli tira in ballo un capolavoro come *Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi, 2002) – immagini dell'archivio di famiglia. Foto “normali” dunque, *souvenirs* privi di qualsiasi pregio iconico, che ci presentano per esempio suo figlio Leonardo impegnato in una discesa di sci (ispirando al padre una lancinante riflessione sul tempo scisso della memoria e della prefigurazione: «La pista sta finendo, / ma non è per questo. / È lui che mi lascia indietro, / è che lo vedo allontanarsi da me, / è che mi vedo sempre più lontano»), o lo stesso poeta che

⁵⁴ VALERIO MAGRELLI, *La lingua restaurata e una polemica. Otto sonetti a Londra*, Manni, Lecce 2014.

⁵⁵ ANDREA CORTELLESA, recensione a *La lingua restaurata e una polemica* «Semicerchio», 2, 2014, pp. 109-112; poi con il titolo *SonnET. Magrelli a Londra*, «Le parole e le cose», 10 aprile 2015, <<https://www.leparoleele cose.it/?tag=la-lingua-restaurata-e-una-polemica>> (u.c. 30.11.2024).

⁵⁶ VALERIO MAGRELLI, *Exfanzia*, Einaudi, Torino 2022.

esibisce un «sorrisone» durante una gita sul greto di un fiume (e si vede «arreso, felice, imbecille»: perché *a posteriori* sa che di lì a mezz'ora, cadendo, si romperà una spalla ed entrerà in una delle sue periodiche odissee medico-ambulatoriali).

Leggendo l'acuminata recensione che del libro ha scritto per «Antinomie» Patricia Peterle, ho ardito allora chiedergli di riprodurvi materialmente le immagini, le «micce emotive» come le chiama lui, che avevano ispirato quei versi;⁵⁷ e Magrelli ha acconsentito di prestarsi a questa che per l'occasione ha definito una «lettura aumentata»: pur consapevole dell'«elemento “imbecille”, ridicolo, che forse avrebbe dovuto censurare lasciando quelle “immagini agenti” in un loro scomparto segreto» (l'insieme si legge ora sulla rivista on line citata, in data 23 marzo 2022). In effetti credo sia abbastanza inedito, almeno da noi, che un testo ispirato a delle immagini sia stato prima letto in forma autonoma, come era stato pensato in origine dall'autore, e poi in seconda battuta riletto – *après coup*, diciamo – alla luce delle immagini che lo hanno ispirato (almeno un precedente per la verità c'è: *Dora Markus* di Montale, la cui foto “agente” – quella a suo tempo mandatagli da Bobi Bazlen “commissionandogli” un commento in versi – è stata ritrovata, e a sua volta commentata, *a posteriori*: ma, a differenza che in questo caso, solo molto tempo dopo la pubblicazione, nelle *Occasioni*, del testo che vi si era ispirato).

Non sto parlando in questa occasione, infatti, di iconotesti poetici, o «iconopoemi» che dir si voglia, nei quali immagini e parole concorrano di concerto (e indipendentemente dalla misura reciproca) al senso del testo. Questo genere, restato sino a poco tempo fa “carsico” ma emerso da qualche anno con piglio prepotente, si può – per l'aspetto di cui vado discorrendo qui – assimilare ai prosimetri: perché le immagini in questi casi vengono ritrovate, o materialmente prodotte, all'atto della composizione del testo che ispirano (o cui si ispirano; archetipi di questa maniera sono *La Divina Mimesis* di Pasolini e *Blackout* di Balestrini;⁵⁸ rinvio al mio *Expanded Poetry* # 3).⁵⁹ Gli icono-auto-commenti *a posteriori*, o «letture aumentate» per dirla con Magrelli, introducono invece nel circuito di lettura di un determinato testo un piano diverso e ulteriore, compianare e insieme antinomico a quello verbale: quello appunto dell'immagine. Anche se va riconosciuto come questa forma di attenzione dipenda senz'altro dalla nuova sensibilità per l'interazione verbovisiva che negli ultimi decenni ha indotto l'epifania appunto degli iconotesti (col punto d'emersione, sul quale conviene la critica, della fortuna internazionale di quelli di W.G. Sebald, nei primi anni Novanta; Magrelli ricorda la sua

⁵⁷ PATRICIA PETERLE, *Valerio Magrelli, fuoco alle scorie. Con un'intervista all'autore di Andrea Cortellessa* [recensione a *Exfanzia*], «Antinomie», 24 marzo 2022, <<https://antinomie.it/index.php/2022/03/24/valerio-magrelli-fuoco-alle-scorie/>> (u.c. 30.11.2024).

⁵⁸ PIER PAOLO PASOLINI, *La divina mimesis*, Einaudi, Torino 1975; NANNI BALESTRINI, *Blackout*, Feltrinelli, Milano 1980.

⁵⁹ ANDREA CORTELLESA, *Expanded Poetry. Otto iconopoemi 2006-2018*, «California Italian Studies», 8, 2019, 1, pp. 1-18.

considerazione critica per esemplari alti, di questa tradizione, come *Bruges-la-Morte* di Georges Rodenbach e *Nadja* di André Breton).

Non sarebbe stata in ogni caso concepibile, prima, una forma ibrida come l'auto-antologia *Naturama* di Marcello Frixione (2021),⁶⁰ che va indicato come uno dei libri più fuoriformato degli ultimi anni. Frixione è poeta da sempre intensamente visivo (ed ecfrastico): *Diottrie* e *Ologrammi* s'intitolano le sue due prime raccolte, già assai stratificate (pubblicate rispettivamente nel 1991 e nel 2001);⁶¹ ma anche la terza, *Pena enlargement* del 2010, gioca con le persecutorie, ovviamente verbovisive, porno-pubblicità che insidiano il nostro web-vissuto quotidiano.⁶² Ed è anche, Frixione, il più pervicace e virtuosistico dei poeti "neobarocchi" (i due aspetti non potranno non essere coimplicati) del gruppo «Altri luoghi» formatosi a Genova, negli anni Ottanta, alla scuola di Edoardo Sanguineti. *Naturama* ri-orienta il passato poetico del suo autore senza alcun rispetto dell'ordine cronologico, per seguire invece appunto la traccia delle "immagini agenti" che di volta in volta – ci viene rivelato in quest'occasione – hanno ispirato i suoi testi. Queste "fonti" sono accuratamente elencate in una nutrita sezione conclusiva intitolata «Contesti» e che si configura appunto quale auto-commento «aumentato», in qualche caso riproducendo materialmente le immagini in questione (come il frontespizio di una *Ricreatione dell'occhio e della mente nell'osservazion delle chioccioline* di Filippo Buonanni, S.J., 1681), più spesso limitandosi a esplicitare i riferimenti che spaziano in un repertorio che si estende dal tempo di Athanasius Kircher ad artisti a loro volta neo-barocchi di oggi (da Giuliano Galletta a Mauro Panichella, passando per Luigi Ontani). All'inizio viene invece riprodotta la fonte iconografica del titolo *Naturama* (e con essa, dunque, l'ispirazione del libro così intitolato): «il titolo di una raccolta di figurine pubblicata alla fine degli anni '60 dalle Edizioni Lampo Scuola di Milano [...]. Si tratta di una raccolta a carattere naturalistico, che include temi quali astronomia, i vulcani, ricchezze del sottosuolo, i giganti del bosco, eccetera. Anche questo libro è un album di figurine».

I tempi, si diceva, sono cambiati. E non solo per l'attenzione che sempre più capillare – com'è ovvio che sia, al tempo dell'iconotesto globale che è Internet – viene rivolta all'interazione fra parole e immagini. Ma più in generale per la nuova disponibilità mostrata dai poeti, e dai loro lettori, a esplorare quelli che Vittorio Sereni chiamava gli «immediati dintorni» della poesia. Non è un caso che a partire dal suo numero 76 (giugno 2021) la rivista «il verri», il laboratorio fondato da Luciano Anceschi (fra le tante altre cose il filosofo che più ha contribuito nel secolo scorso al concetto di «poetica»), che sessant'anni prima aveva "figliato" l'attitudine auto-analitica di quei *Novissimi* che tanto vulnerò Zanzotto, abbia preso a pubblicare con regolarità una rubrica di *Autoritratti d'autore*, commentati dagli stessi poeti, che così presentava su quel numero (dove gli autori

⁶⁰ MARCELLO FRIXIONE, *Naturama*, Oèdipus, Salerno 2021.

⁶¹ ID., *Diottrie*, Manni, Lecce 1991; ID., *Ologrammi*, Zona, Rapallo 2001.

⁶² ID., *Pena enlargement*, D'if, Napoli 2010.

messisi in gioco erano Gherardo Bortolotti e il sullodato Marcello Frixione) il suo curatore Biagio Cepollaro: «Tra poesia e poetica, più o meno dichiarata, il poeta gioca su due tavoli apparentemente contigui (scrivendo poesie e presentandosi, riflettendo) in realtà essenzialmente diversi: ciò che originariamente muove la parola poetica sfugge per definizione, ciò che la parola riflessiva esibisce è invece il rovescio di quest'avventura, è la posizione presa che ha il tono della consapevolezza, del controllo sugli strumenti, dell'intersoggettività e che alla fine raccoglie e connette, dispone, fa storia e dimensione intellettuale». ⁶³

Oggi si può dare persino il caso paradossale, ma ai miei occhi eloquente, di un libro di auto-commenti senza i testi cui si riferirebbero (un po' come nel succitato episodio scolastico di Pusterla, ma ispirato invece a esemplari di sperimentalismo meta-narrativo anni Sessanta come *Fuoco pallido* di Vladimir Nabokov o *Nuovo commento* di Manganelli, se non piuttosto a quel più recente, sulfureo episodio di "poesia sonora" che è *Retro* di Corrado Costa), *Razos* di Lello Voce (2022). ⁶⁴ Il titolo si riferisce agli "argomenti" in prosa premessi ai componimenti dei trovatori provenzali, unendosi alle *Vidas* che ne raccontavano la biografia (a questo modello tripartito, versi-*razo-vida*, s'ispirerà com'è noto Dante nel comporre la *Vita Nova*). Le *Razos* di Voce sono diciassette prose di scintillante tenuta retorica che descrivono tematica, poetica e stilistica di altrettanti componimenti, dal libro, perfettamente assenti (allusiva la *cover* nella quale di un testo Emilio Isgrò, come suo costume, cancella tutto tranne la scansione in versi; si noti che anche alla copertina della *Lingua restaurata* di Magrelli l'artista e poeta siciliano aveva voluto regalare un'immagine simile). In appendice sono bensì presenti diciassette pseudo-madrigali (detti «muti» perché dell'autore rappresentano l'ispirazione più introversa e *refoulée*), di altrettanto virtuosistica fattura ma *non* corrispondenti alle precedenti *Razos*.

Di questo nuovo clima appare significativo che un editore da sempre attento alla poesia (e alla critica di poesia) come Piero Manni abbia varato nel 2023 – per le cure, e non sarà un caso, d'un lettore storico di poesia che negli ultimi tempi s'è voluto cimentare col verso anche in proprio, Antonio Prete – una collana dal titolo dantesco «La pantera profumata» che si sottointitola «Poetica e poesia»: e che chiede a protagonisti della poesia di oggi (i primi che hanno risposto all'appello sono stati Eugenio De Signoribus con *Nel villaggio oscuro*, e quest'anno Enrico Testa con *Pietre di sosta*) ⁶⁵ di offrire ai loro lettori, appunto, «libri che ospitano, insieme con i versi, riflessioni sulla poesia. Poetica e poesia in dialogo: fili della stessa tessitura. Occhi dello stesso sguardo» (cito dalla presentazione che della collana ha fatto lo stesso Prete in testa al titolo d'esordio). Nessuno schema prefissato: ogni poeta sceglierà in quale forma alternare «narrazione, racconto autobiografico, frammento, annotazione al margine, considerazioni sulla natura del fatto

⁶³ Cfr. Carlo Bordini. *Il rivoluzionario timido*, «il verri», 76, giugno 2021.

⁶⁴ LELLO VOCE, *Razos*, La nave di Teseo, Milano 2022.

⁶⁵ EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Nel villaggio oscuro: poetica e poesia*, Manni, Lecce 2023; ENRICO TESTA, *Pietre di sosta: poetica e poesia*, Manni, Lecce 2024.

poetico, sulla sua essenza, sui suoi caratteri, conversazione intorno al proprio cammino di ricerca poetica non saranno cornice della scrittura in verso, ma soglia di un dialogo, terra di una rispondenza».

Un precedente editoriale, seppure ormai abbastanza remoto ormai, c'è: nell'84-85 l'editore Sansoni propose, all'interno d'una sua collana intitolata «Fonè» (co-curata da un giovane ma già affermato Valerio Magrelli), una serie di volumi consimili entro la quale uscirono *Il silenzio, la voce* di Mario Luzi, *Autoritratto poetico* di Piero Bigongiari, *Nel fare poesia* di Antonio Porta e *Il figurante* di Maurizio Cucchi.⁶⁶ L'ispirazione veniva verosimilmente dalla pratica di scrittura, in cui testo e commento al testo si fanno organicamente tutt'uno, di Edmond Jabès (in quella collana verrà non a caso pubblicato il suo *Libro dei margini*),⁶⁷ che di Prete è stato il mentore poetico. Così si può dire che i conti tornino: avanzando verso la sua prima maturità, il Duemila torna a dare la mano al Novecento tardo, e il sogno della poesia può tornare a prodursi in presenza della ragione.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *I novanta di Zanzotto. Studi, incontri, lettere, immagini*, «Autografo», 46, 2011.
AA.VV., *Carlo Bordini. Il rivoluzionario timido*, «il verri», 76, giugno 2021.
AA.VV., *Andrea Zanzotto. E l'avanguardia ha trovato, ha trovato?*, «il verri», 77, ottobre 2021.
ERALDO AFFINATI, *Patto giurato: la poesia di Milo De Angelis*, Tracce, Pescara 1996.
GIANCARLO ALFANO et al., *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani tra i due secoli*, Sossella, Roma 2005.
NANNI BALESTRINI, *Blackout*, Feltrinelli, Milano 1980.
ALFONSO BERARDINELLI, FRANCO CORDELLI, *Il pubblico della poesia*, Lerici, Cosenza 1975.
ATTILIO BERTOLUCCI, *Ho rubato un verso a Baudelaire*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Mondadori, Milano 2000.
ROSANNA BETTARINI, GIANFRANCO CONTINI, *Nota dei curatori*, in EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, Einaudi, Torino 1980, pp. 831-840.
PIERO BIGONGIARI, *Autoritratto poetico*, Sansoni, Firenze 1985.
ANDREA CORTELLESSA, «Je est un autre». *Autobiografia e autocommento per interposta persona*, «l'immaginazione», XVIII, 175, febbraio-marzo 2001, pp. 24-28.
ID., recensione a VALERIO MAGRELLI, *La lingua restaurata e una polemica*, «Semicerchio», 2, 2014, pp. 109-112, poi con il titolo *SonnET. Magrelli a Londra*, «Le parole e le cose», 10 aprile 2015, <www.leparoleele cose.it/?tag=la-lingua-restaurata-e-una-polemica> (u.c. 30.11.2024).
ID., *Expanded Poetry. Otto iconopoemi 2006-2018*, «California Italian Studies», 8, 2019, 1, pp. 1-18.

⁶⁶ MARIO LUZI, *Il silenzio, la voce*, Sansoni, Firenze 1984; PIERO BIGONGIARI, *Autoritratto poetico*, Sansoni, Firenze 1985; ANTONIO PORTA, *Nel fare poesia: 1958-1985*, Sansoni, Firenze 1985; MAURIZIO CUCCHI, *Il figurante: 1971-1985*, Sansoni, Firenze 1985.

⁶⁷ EDMOND JABÈS, *Il libro dei margini*, Sansoni, Firenze 1986.

- ID., *L'incubo dei Novissimi*, «il verri», ottobre 2023, pp. 77-96.
- ID., *Il problema del romanzo*, in *Pasolini e l'attraversamento dei generi*, Atti del Convegno (Roma, Accademia dei Lincei, 16-17 marzo 1923), Bardi, Roma 2024, pp. 51-68.
- MAURIZIO CUCCHI, *Il figurante: 1971-1985*, Sansoni, Firenze 1985.
- STEFANO DAL BIANCO, *Avvertenza a Profili dei libri e note alle poesie*, in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Mondadori, Milano 1999, pp. 1381-1385.
- ID., *Nota all'edizione*, in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Mondadori, Milano 1999, pp. CXXXIII-CXXXV.
- CLAUDIO DAMIANI, *La difficile facilità. Appunti per un laboratorio di poesia*, Lantana, Roma 2016.
- CLAUDIO DAMIANI, ARNALDO COLASANTI, *La vita comune. Poesie e commenti*, Melville, Siena 2018.
- DANIELA DANIELE, *Scrittori e finzioni d'America. Incontri e cronache 1989-99*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- MILO DE ANGELIS, *Dove eravamo già stati*, Donzelli, Roma 2001.
- EUGENIO DE SIGNORIBUS, *Nel villaggio oscuro: poetica e poesia*, Manni, Lecce 2023.
- FRANCO FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014.
- MARCELLO FRIXIONE, *Diottrie*, Manni, Lecce 1991.
- ID., *Ologrammi*, Zona, Rapallo 2001.
- ID., *Pena enlargement*, D'if, Napoli 2010.
- ID., *Naturama*, Oèdipus, Salerno 2021.
- GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, cronologia a cura di Carlo Di Alesio, Mondadori, Milano 2000.
- DANTE ISELLA, *Giornale di "Frontiera"*, in VITTORIO SERENI, *Frontiera*, edizione anastatica a cura di Dante Isella, Rosellina Archinto, Milano 1991.
- EDMOND JABÈS, *Il libro dei margini*, Sansoni, Firenze 1986.
- PAOLO LAGAZZI, GABRIELLA PALLI BARONI, *Avvertenza*, in ATTILIO BERTOLUCCI, *Opere*, Mondadori, Milano 1997, pp. 1271-1273.
- MARIO LAVAGETTO, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 1992.
- PHILIPPE LEJEUNE, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Seuil, Paris 1980.
- PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, il Mulino, Bologna 1986 (ed. or. Seuil, Paris 1975).
- NIVA LORENZINI, *Le maschere di Felicità. Pratiche di riscrittura e travestimento da Leopardi a Gadda*, Manni, Lecce 1999.
- MARIO LUZI, *Il silenzio, la voce*, Sansoni, Firenze 1984.
- VALERIO MAGRELLI, *La lingua restaurata e una polemica. Otto sonetti a Londra*, Manni, Lecce 2014.
- ID., *Exfanzia*, Einaudi, Torino 2022.
- GIORGIO MANGANELLI, *Antologia privata*, Rizzoli, Milano 1989.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.
- FEDERICO MILONE (a cura di), «*Queste e non altre*». *Lettere e carte inedite*, Pacini, Pisa 2016.
- ALDO PALAZZESCHI, *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 2002.

- GABRIELLA PALLI BARONI, *Avvertenza della curatrice*, in ATTILIO BERTOLUCCI, *La camera da letto*, in ID., *Opere*, Mondadori, Milano 1997, pp. 1557-1558.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Poesie*, Garzanti, Milano 1970.
- ID., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972.
- ID., *La divina mimesis*, Einaudi, Torino 1975.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di Walter Siti, Mondadori, Milano 2003.
- SANDRO PENNA, *Poesie, prose e diari*, a cura di Roberto Deidier, Mondadori, Milano 2017.
- GIANFELICE PERON (a cura di), *L'autocommento*, Atti del XVIII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1990), Esedra, Padova 1994.
- PATRICIA PETERLE, *Valerio Magrelli, fuoco alle scorie. Con un'intervista all'autore di Andrea Cortellessa* [recensione a *Exfanzia*], «Antinomie», 24 marzo 2022, <<https://antinomie.it/index.php/2022/03/24/valerio-magrelli-fuoco-alle-scorie/>> (u.c. 30.11.2024).
- ALESSANDRO PIPERNO, *Il manifesto del libero lettore. Otto scrittori di cui non so fare a meno*, Mondadori, Milano 2017.
- GIANCARLO PONTIGGIA, ENZO DI MAURO (a cura di), *La parola innamorata: i poeti nuovi, 1976-1978*, Feltrinelli, Milano 1978.
- ANTONIO PORTA, *Nel fare poesia: 1958-1985*, Sansoni, Firenze 1985.
- FABIO PUSTERLA, *Da qualche parte nello spazio: poesie 2010-2021. Con un saggio di Massimo Natale e un autocommento dell'autore*, Le Lettere, Firenze 2022.
- GIOVANNI RABONI, *La vita in versi* [1965], in ID., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 115-120.
- ID., *Giudici sosia di se stesso* [1972], in ID., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 244-248.
- ID., *Autobiologia, o la carriera di un libertino* [1969], in ID., *Poesia degli anni sessanta*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 179-183.
- ID., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 2006.
- CLEMENTE REBORA, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 2015.
- AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Mondadori, Milano 2012.
- CAMILLO SBARBARO, *Poesie e prose*, a cura di Giampiero Costa, Mondadori, Milano 2022.
- VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.
- MARIA LUISA SPAZIANI, *Tutte le poesie*, a cura di Paolo Lagazzi e Giancarlo Pontiggia, Mondadori, Milano 2012.
- ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.
- ID., *Pietre di sosta: poetica e poesia*, Manni, Lecce 2024.
- STEFANO VERDINO, *A Bellariva. Colloqui con Mario*, «Annuario della Fondazione Schlesinger», Lugano-Milano-New York, 1995; poi in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo dello stesso, Mondadori, Milano 1998, pp. 1239-1292.
- ID., *Avvertenza all'Apparato critico*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo dello stesso, Mondadori, Milano 1998, pp. 1295-1299.
- ID., *Nota all'edizione*, in MARIO LUZI, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo dello stesso, Mondadori, Milano 1998, pp. CXI-CXIII.

Andrea Cortellessa

«JE EST UN AUTRE» / INTERPOSIZIONI

GIAN MARIO VILLALTA, *Cronologia*, in ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Mondadori, Milano 1999, pp. XCV-CXXXII.

LELLO VOCE, *Razos*, La nave di Teseo, Milano 2022.

ANDREA ZANZOTTO, *Le poesie e prose scelte*, a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Mondadori, Milano 1999.



Share alike 4.0 International License

INTERTESTUALITÀ E MATERIALI GENETICI
(QUALCHE APPUNTO E UN PAIO DI CASI ESEMPLARI)

Mauro Bignamini

Università degli Studi di Pavia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7730-959X>

ABSTRACT IT

Il saggio si propone una messa a fuoco dell'importanza degli apparati genetici ai fini del commento, in una direzione d'uso che intercetta l'asse dell'intertestualità intesa come laboratorio soggetto ad approssimazioni, correzioni di tiro, assestamenti interni che insistono su singoli luoghi oppure, su scala macroscopica, coinvolgono l'architettura complessiva del testo. Due i casi presi in esame: Delio Tessa e Vittorio Sereni.

PAROLE CHIAVE

Apparato genetico; Intertestualità; Commento; Avantesto; Sistema.

TITLE

Intertextuality and genetic materials

ABSTRACT ENG

The essay examines the importance of the genetic apparatus in the commentary; in this direction, the essay focuses on cases of intertextuality as a laboratory subject to approximations, shot corrections, internal adjustments involving single textual places or, on a macroscopic scale, the overall architecture of the text. Two case studies were examined: Delio Tessa and Vittorio Sereni.

KEYWORDS

Genetic apparatus; Intertextuality; Commentary; Draft manuscript; System.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Mauro Bignamini insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Pavia. Fa parte del comitato scientifico del "Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei" e condiregge la rivista «Autografo». Si è occupato di autori novecenteschi, sul doppio versante della poesia (Quasimodo, Tessa, Loi, Raboni, Caproni) e della prosa (Gadda, Landolfi, Mastronardi, Moretti, P. Levi).

1. Diamo pure per acquisita, ai fini ermeneutici, l'importanza degli apparati genetici, che consentono di recuperare elementi sottoposti, nel tragitto compositivo, a un processo più o meno marcato di rarefazione e/o occultamento (tracce autobiografiche, occasioni spinta troppo scoperte ecc.).¹ Un'altra direzione d'uso, forse meno scontata, intercetta l'asse dell'intertestualità intesa come laboratorio soggetto ad approssimazioni, correzioni di tiro, assestamenti interni che insistono su singoli luoghi oppure, su scala macroscopica, coinvolgono l'architettura complessiva del testo. Nella confezione del commento tutti questi materiali possono distribuirsi, a diversi gradi di approfondimento, nell'introduzione generale al libro, in un cappello di taglio storico-critico o più sinteticamente in una nota puntuale che non rinunci a connettere il dato filologico a un'ipotesi interpretativa.² Procedendo a questo punto per campioni, isolerò due casi molto difforni per fisionomia ma ugualmente produttivi per la consistenza dei relativi *dossier*.

2. *De là del mur* di Delio Tessa, capolavoro della stagione estrema – siamo nei primi anni Trenta –, sfrutta il tipico schema narrativo della passeggiata che, a paragone della gemella *Caporetto* (1919), riceve un trattamento ancora più straniente: la linearità del racconto è continuamente inceppata da analessi e inserti onirici, la regolarità metrica esplode e il tessuto del discorso è lacerato da sintassi nominale e strategie interruttrive marcate da incisi, parentesi, trapianti di discorsi altrui. La gita fuoriporta in bicicletta, puro pretesto per una fuga mentale nel sogno e nella follia, nell'epilogo del rientro in città coincide con l'esperienza *Unheimlich* di un quotidiano che disorienta e atterrisce:³

[...]
intorna... intorna... albor
che monta là... s'ciaror
della Cittaa lontana...

365 Camïons... side-car

¹ Cfr. CESARE SEGRE, *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001 (il cap. III) e LUCA ZULIANI, *Il commento attraverso l'edizione critica: il caso di Giorgio Caproni*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 47-73.

² Riprendo su questo punto le considerazioni di Niccolò Scaffai a partire dal caso Sereni: «Se è vero che i cappelli introduttivi sono deputati all'interpretazione, e dunque alla ricostruzione della storia del testo, non è detto che l'esplicazione, cui sono consacrate le note, debba essere per forza "statica" e scindere i risultati dai processi» (*Note per "Stella variabile" di Vittorio Sereni*, in DANIELA BROGI, TIZIANA DE ROGATIS, GIUSEPPE MARRANI [a cura di], *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2015, p. 241).

³ Per il testo e la traduzione cfr. DELIO TESSA, *L'è el dì di mort, alegher!; De là del mur; Altre liriche*, a cura di Dante Isella, 2 voll., Einaudi, Torino 1999.

- ... macchin... macchin... sott... sott
che se rusen adoss!...
rómben e in quell caldar
- 370 piómben de tutt i part!
ùlulen e con questi
rivi, tant che me pesti
a la contra qui ciar.
- 375 Rivi... ghe sont... e lì,
scolta mo, cossa vedi!
Matta puttana! Vedi
on struzz a porta Volta!
- 380 Reclam del Trader-horn
del Film-miracol, chì
tra duu tram, incazzii
troeuvì on struzz... t'ee capii?!
- Sotta a on barocc-reclam
gh'è on struzz
viv, che me guarda!!
- [tutt'intorno... albore che monta di laggiú... chiarore di città lontana... Camion... side-car... macchine... macchine... sotto... sotto... che si spingono addosso! rombano e in quel calderone piombano da tutte le parti! Ululano, e con essi arrivo, tanto che mi trovo di colpo contro a quelle luci. Arrivo... ci sono... e lí, ascolta mo', cosa vedo! Matta puttana! vedo uno struzzo a porta Volta! Reclame del Trader-horn, del film-miracolo, quì, tra due tram, incazzito, trovo uno struzzo... hai capito?! Sotto a un baroccio-réclame c'è uno struzzo vivo, che mi guarda!!]

Lo struzzo in gabbia, attrazione-réclame di un *kolossal* americano, è una presenza enigmatica che si impone in una messa a fuoco graduata dalla terna verbale «Vedi» «troeuvì» «gh'è», con effetto di *choc* sempre più incalzante: da un *vedere* soggettivo a un *esser lì* oggettivo e impersonale. Il testo a stampa è il risultato di una serie di tentativi che coagulano, nella ricostruzione di Isella, in tre stazioni provvisorie.⁴ Eccole, qui di seguito:

[A]

Motociclett...
... side-car
... macchin... macchin... «sott... sott
che ghe sarom adoss!»

⁴ Cfr. gli apparati in DELIO TESSA, *L'è el dì di mort, alegher!*, cit., vol. II, pp. 543-544.

rómben tra spad de far

Ùlulen... (Trader-Orn...
Africa Parla) ...sgàtten
a quella lus che i e ciamma!

[B]

... Side-car
... macchin... macchin... «sott... sott
che ghe sàrom adoss!»
...rómben tra spad de far...

ùlulen... (Trader-Orn...
Africa Parla)

...e in via
Farini... on struzz... in bria
reclam del Trader-Orn

on struzz con biroccin
del trotter

del Film-miracol...gh'è
on struzz
viv, che te guarda!!

L'ultima versione è identica alla precedente. Cambia solo il finale:

- Reclam del Trader-Horn
del Film-miracol - varda
cossa gh'è lì! On struzz
viv, che te guarda!!

Cosa ne ricaviamo? Innanzitutto, l'immagine dello struzzo è ancora assente nell'abbozzo iniziale. La stesura A si limita a far affiorare due film d'avventura hollywoodiani di ambientazione esotica, accostati obliquamente, per semplice giustapposizione, al traffico milanese, con rinvio più o meno diretto al *Leitmotiv* baudelairiano della città-foresta.

Probabilmente Tessa prende le mosse da un preciso spunto di cronaca, se il «Reclam Trader Horn» si ricollega alla prima rappresentazione al Teatro Verdi:⁵

⁵ Cfr. <www.lombardiabeniculturali.it> (u.c. 04.12.2024), selezionando *Trader Horn*. E va da sé che l'informazione andrà integrata nel commento per ridurre, con Segre, la «distanza epistemica» tra testo e lettore di oggi. Cfr. CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi* [1989], in ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, pp. 263-273 (in particolare p. 264).



Proprio Baudelaire, cavallo di battaglia delle *performance* da dicitore di Tessa,⁶ può avere offerto lo stimolo per una riscrittura in chiave perturbante: lo struzzo di porta Volta è un sosia degradato del cigno parigino, «mito strano e fatale» che nel poemetto *Le cygne*, non a caso dedicato al *vate* Victor Hugo, si fa allegoria del moderno come parificazione dei livelli di realtà, mescolanza e reversibilità di alto e basso, feriale e sublime, tragedia e ironia. Identica, nei due passi paralleli, la cornice della passeggiata: il protagonista *flâneur*, nel suo vagabondare solitario, è sorpreso da una visione che conquista il centro della scena. Ma a differenza dell'io-protagonista di *De là del mur*, che fa coincidere nel monologo *in praesentia* enunciazione ed evento, Baudelaire si rifugia malinconicamente in una *seconda vista* tutta interna e retrospettiva («je ne vois qu'en esprit»), fino al momento dell'epifania (I, 13-17; miei i corsivi):

15 Là s'étalait jadis une ménagerie;
 Là *je vis*, un matin, à l'heure où sous les cieux
 Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
 Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,
 Un *cygne* qui s'était évadé de sa cage,
 [...]

Fa spicco la sintassi *a detonazione*: la strategia ritardante degli incisi («Là je vis [...] un cygne») si incunea tra percezione e apparizione, accentuando l'effetto di attesa. Tessa, che predilige stampi paratattici e non può contare sul respiro largo

⁶ Lo testimonia fra l'altro, tra le carte del Fondo Rosti, un fascicolo con testi di Baudelaire destinati alla lettura pubblica. Cfr. ANGELO STELLA *et al.* (a cura di), *Delio Tessa. Immagini e documenti nel centenario della nascita*, Torchio de' Ricci, Milano 1986, p. 69.

dell'alessandrino, reimpiega lo stesso congegno su altra scala, ai vv. 373-376 del testo definitivo (miei i corsivi):

Rivi... ghe sont... e lì,
scolta mo, cossa *vedi*!
375 Matta puttana! *Vedi*
on struzz a porta Volta!

Al verbo sensoriale («cossa *vedi*») segue l'inciso di meraviglia («matta puttana») che prepara l'incontro col perturbante, rallentato dall'inarcatura («vedi / on struzz») – e il raddoppiamento di «vedi» sembrerebbe proprio una ripresa variata dell'ipotesto: «*Là je vis [...] un cygne [...] Je vois ce malhereux*». A conferma, il dettaglio della gabbia dello struzzo («barocc-reclamm») richiama il serraglio-prigione («une ménagerie», v. 13) del cigno che «*baignait nerveusement ses ailes dans la poudre*» (v. 21), mentre il suo doppio è semplicemente «incazzii». Ma il dialogo si fa ancora più mosso, perché Tessa complica il palinsesto baudelaiano con la dialettica vedere/essere visto che ritaglia la sequenza finale («vedi [...] me guarda»): l'io esposto allo «struzz / viv che me guarda» (notevole, in questo senso, anche la variante «che *te* guarda» → «che *me* g.») ripropone una scena canonica, quasi una sigla distintiva.⁷ Perché in Tessa lo *sguardo altrui* significa generalmente l'incombere minaccioso della morte, come nell'unico libro pubblicato in vita, *L'è el dì di mort, alegher!* (1932), che apre e chiude con l'agonia di una pianta secolare (*La pobbia de cà Colonetta*) e della decrepita Antonietta Gussoni (*La mort de la Gussona*): e se nella prima occorrenza abbiamo una reazione istintiva di difesa («andemm... nà... la fa sens... guardegh nò!»), sarà poi la vecchia Gussoni a inchiodare il poeta-personaggio al pensiero della fine – non più astratto e anonimo 'si muore' ma prossimità che *mi* riguarda e *mi* inquieta («...la *me* guarda... la *me* bronca / ona man», III v. 73; miei i corsivi). E lo struzzo di *De là del mur?* Potrebbe rappresentare un doppio, un *alter-ego* carnevalizzato del poeta metropolitano. Oppure l'esperienza dell'esser fissati dall'animale è paralizzante perché ridischiude un altrove estremo e regressivo vagheggiato per tutto l'arco del racconto («Vess come la gallina sull'era, el boeu in stalla!», II vv. 297-98), in linea con il tema dell'evasione nella pazzia che sollecitando il potere incantatorio della parola risillaba (e risemantizza) *Mombell* – l'ospedale psichiatrico di Mombello – in *Mond bell*.

In questo caso, dunque, il dialogo intertestuale, restituito dall'*iter* genetico, comporta un progressivo e studiatissimo incremento di ambiguità che dalla chiusa si riflette a ritroso sull'insieme

⁷ Per le armoniche novecentesche del tema cfr. VALERIO MAGRELLI, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002 (sullo sguardo dell'animale pp. 143 e ss.). E non andrà dimenticato che Valéry è un poeta conosciuto e apprezzato da Tessa.

3. Il laboratorio di Sereni – solo in parte messo a profitto nei commenti disponibili – permette di ripercorrere il rapporto con la parola altrui lungo due traiettorie complementari: a) intertestualità come fattore di organizzazione e coesione; b) progressiva emancipazione dall'*angoscia dell'influenza*. È noto che il Sereni esordiente, alla ricerca di un'intonazione di voce tesa a strozzare, o perlomeno a temperare, il canto ermetico, si affida a maestri riconosciuti, Montale su tutti.⁸ Un solo esempio, come vedremo lavoratissimo:

Ecco le voci cadono e gli amici
sono così distanti
che un grido è meno
che un murmure a chiamarli.
5 Ma sugli anni ritorna
il tuo sorriso limpido e funesto
simile al lago
che rapisce uomini e barche
ma colora le nostre mattine.

È l'omega di *Frontiera*, invariata nelle edizioni del '41 e del '66. I due movimenti sintattici, con doppio avvio ugualmente marcato – «Ecco» presentativo e ostensivo seguito da «Ma» avversativo e correttivo – descrivono una parabola implicata con le intermittenze della memoria: apre un momento delusivo che coincide con il tentativo fallito di comunicazione con una collettività di amici trapassati (a cosa è dovuta la distanza? forse al confine che separa l'io non ancora morto e gli amici non più vivi?; o l'io stesso ha uno statuto larvale?); a compenso, è il paesaggio – verrebbe da dire petrarchescamente – a suscitare l'epifania di un volto (come nella limitrofa *Immagine*; e il «sorriso del lago» ci riporta, anche per affinità tematica, a *Zenna* – poi *Strada di Z.* – sempre nel tratto finale del libro).

Come si forma il testo? Isella ricava dal bloc-notes siglato S due stesure provvisorie:⁹

⁸ Su questo aspetto del problema cfr. GUIDO MAZZONI, *Le prime raccolte di Sereni*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 25, 1995, pp. 485-508: «La notevole quantità di riferimenti alla tradizione lirica moderna non deriva soltanto dal tentativo, da parte di un poeta giovane, di consolidare la propria voce appoggiandosi a quella dei maestri e dei coetanei. Si può supporre che quanto Sereni ha scritto sulla ricezione della poesia di Montale negli anni Trenta valesse anche, in misura minore, per l'opera di altri autori; cioè che il codice della lirica moderna funzionasse quasi come una struttura trascendentale attra verso cui veniva filtrata l'esperienza vissuta» (p. 500). In questa fase insomma, «il precedente montaliano rende poeticamente avvertibile e ideabile una situazione, un'esperienza» (NICCOLÒ SCAFFAI, «Ognuno riconosce i suoi»: *Sereni e Montale*, in ID., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2024, p. 27).

⁹ Cfr. VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995, p. 375.

[S¹]

Ecco le voci tacciono e agli amici
trema l'estremo volto
che nell'assenza e dopo la morte
effimero, porterà la memoria. –
5 Ma da anni non torna il tuo sorriso
tremendo come il lago
che rapina uomini e barche
ma colora le nostre mattine.

[S²]

Ecco le voci cadono e agli amici
dura l'estremo viso
che nell'assenza
e dopo la morte, effimero,
5 porterà la memoria.
Tu non ci sei, nemica:
ma negli anni ritorna il tuo sorriso
come il lago - innocente
che rapisce uomini e barche
10 ma colora le nostre mattine.

Simile a S², la redazione – siglata da Isella nel “Meridiano” Aut¹ – che Sereni sottopone all'amico Giancarlo Vigorelli in una lettera del 30 novembre 1940:¹⁰

Ecco le voci cadono e agli amici
sale l'estremo volto
che nell'assenza effimero
porterà la memoria. Tu
non ci sei.
5 Ma negli anni ritorna
il tuo sorriso limpido e funesto
simile al lago
che rapisce uomini e barche
ma colora le nostre mattine.

Fin qui siamo di fronte a tentativi dal doppio statuto: unità in sé concluse e, fatto decisivo ai fini del commento, tappe intermedie di un viaggio testuale, prima dell'assetto *ne varietur*. Con importanti trasformazioni, se, rifacendoci a un esame radioscopico di Segre, dopo una prima fase incentrata sull'irraggiungibilità del fantasma femminile – riferibile soprattutto a S¹ – si delinea nella versione a stampa una bipartizione simmetrica in cui «il poeta narratore, avvertendo come improvvisamente lontani gli amici, è

¹⁰ Trascritta in DANTE ISELLA, *Giornale di Frontiera*, Archinto, Milano 1991, p. 49.

investito dal ricordo dell'assente». ¹¹ Sempre sulla scorta di Segre, possiamo pensare che il tema della rimpatriata con gli amici defunti si impianti proprio quando Sereni dispone la poesia in coda al libro, a mo' di congedo. In una lettera a Vigorelli del 28 aprile 1941, il titolo provvisorio, perfino troppo parlante, *Convito*, era dettato dal bisogno di orientare l'interpretazione, anche a rischio di ridurre il tasso di ambiguità semantica:

m'immaginavo, scrivendola, intorno a una tavola con degli amici, cosa che al lettore non trapela e gli fa pensare a una specie di vuoto in me ancora artificioso (per darti un esempio. George: Mi scolorano ormai nel buio i volti – benignamente a me prima rivolti). – Allora ho corretto così: titolo: *Convito*. E poi i versi:

Ecco le voci nel convito cadono
E gli amici che il giorno
Fiammante degli ultimi vetri saluta
Sono così distanti ecc. ecc.

Non che i versi siano migliori, tutt'altro. Ma sono riuscito a dire più esattamente quel che volevo? ¹²

Ripartiamo pure da S¹ ed S², dove già si coglie un doppio movimento: delusivo (gli amici) e illusivo (la figura femminile). Riprendo, affiancandoli, i due incipit, evidenziando le tessere su cui dovremo fermarci:

[S¹]
Ecco le voci tacciono e agli amici
trema l'estremo volto
che nell'assenza e dopo la morte
effimero, porterà la memoria.

[S²]
Ecco le voci cadono e agli amici
dura l'estremo viso
che nell'assenza
e dopo la morte, effimero,
porterà la memoria

L'immagine d'apertura circoscrive nel ricordo un dato visivo, con un trapianto di versi sottratti al cantiere di *Zenna*: «gli amici hanno l'estremo volto / che nell'assenza e dopo la morte / effimero ritroverà la memoria». Dalla lettera a Vigorelli dell'aprile 1941 noi sappiamo anche che il primo piano sui volti degli amici *revenants* era indebitato con i versi iniziali *Rapimento* di George, letti e citati nella traduzione di Leone Traverso. ¹³ Eppure S¹ e S² esordiscono con un innesco uditivo, che, espandendosi, soppianderà nella stampa il predominio dello sguardo. Perché? Anche in questo caso i percorsi

¹¹ CESARE SEGRE, *Appunti su Vittorio Sereni. Le varianti di Frontiera*, in ID., *Ritorno alla critica*, cit., p. 127.

¹² VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 378 (anche in DANTE ISELLA, *Giornale di Frontiera*, cit., pp. 50-51).

¹³ Traduzione pubblicata nel '37 sul «Convegno». Cfr. FRANCESCA D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e pensiero, Milano 2001, p. 39.

dell'invenzione si spiegano meglio alla luce del dialogo intertestuale, qui attivato dalla variante, solo apparentemente microscopica, «tacciono» → «cadono». È la voce di Rilke, idolo poetico di una generazione da cui Sereni non si separerà mai del tutto; dal *Libro del pellegrinaggio*, tradotto da Errante fin dal '29 (miei i corsivi):

- La sua sollecitudine ci schiaccia
Come un incubo greve; *e la sua voce*
Cade su di noi come piombar di pietra
Si vorrebbe ascoltar la sua parola,
5 E udiamo solo frantumati accenti
Il dramma immenso che ne sta di mezzo
Soverchia col suo rombo quel linguaggio.
Scorgiamo il moto delle labbra schiuse;
Ma ne cadon le sillabe, sparendo...
- 10 *Più lontani, così, siamo da Lui*
Che non lontani [...]

Due le corrispondenze: la voce che «cade» («Ecco le voci cadono») e l'accento sulla lontananza («Più lontani [...] che non lontani»), tessere che contribuiscono, forse in misura decisiva, a spostare il baricentro del discorso: dall'offuscarsi dei volti nella memoria al suono della voce perso in una lontananza spettrale («gli amici sono così distanti»)¹⁴. L'astratto e cifrato George, insomma, cede il passo al più *terrestre* Rilke.¹⁵ E se nella lirica di Rilke ne va del rapporto con il divino, risulterà a maggior ragione sintomatica la correzione di rotta che sostituisce proprio *quel* grande Altro con la comunità dei trapassati: in Sereni la distanza non è più quella ontologica che separa umano e divino ma l'intervallo tra vita e oltrevita.

Da «Tacciono» a «cadono», dunque; e parallelamente da «trema» a «dura», con l'acquisto dell'opposizione «dura» *vs* «effimera». Il volto che «trema» (S¹), firmatissimo, viene da Montale:

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.

¹⁴ E dal *Libro d'ore*: «Una lieve parete è tra di noi [il soggetto e Dio] / effimera così, che un grido solo, / delle tue labbra o delle labbra mie, / la crollerebbe, tacita, nel nulla» (*Vicino Iddio!*... in RAINER MARIA RILKE, *Liriche. Scelte e tradotte da Vincenzo Errante*, Sansoni, Firenze 1947). Versi che potrebbero avere agito sia su S¹ ed S² («trema l'estremo volto che [...] effimero porterà la memoria») sia sulla stampa («che un grido è meno che un murmure a chiamarli»; e «grido» si impone su un precedente «soffio»). E forse anche il «tacita» rilkiano condiziona il «tacciono» di S¹.

¹⁵ Per questa lettura di Rilke cfr. l'intervento radiofonico del '47 *Rilke e le cose*, in VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013, pp. 959-964.

5 Accosto il *volto* ad evanescenti labbri:
 si deforma il passato, si fa vecchio,
 appartiene ad un altro...

 Ah che già stride
 la ruota, ti ridona all'atro fondo,
10 visione, una distanza ci divide.

Da affiancare al «tremulo vetro» di *Vasca*, che fra l'altro si regge su una fisionomia bipartita e incisa dal 'ma' abrupto e correttivo («Ma ecco, c'è altro che striscia / a fior della spera rifatta liscia»; e Sereni: «Ma sugli anni ritorna»). Resta da capire perché qui Sereni rinunci al sottotesto degli *Ossi*; forse Rilke, pur con tutti gli adattamenti del caso, e a differenza del disincanto montaliano, offriva una sponda per un'esecuzione carica di risonanze ulteriori, se non più latamente religiose almeno antropologiche.¹⁶

Nel secondo movimento il ricordo si dà senza la dimensione *arcaico-rituale* della prima parte (il banchetto con i defunti), in una situazione tipicamente montaliana – o comunque, per il Sereni di questa stagione, difficile da concepire e rappresentare senza interferenze montaliane. Rileggiamo il testo definitivo:

Ma sugli anni ritorna
il tuo sorriso limpido e funesto
simile al lago
che rapisce uomini e barche
ma colora le nostre mattine.

Scompare innanzitutto l'allocutivo «Tu non ci sei» (S² e Aut¹), probabilmente imparentato con il «Tu non ricordi» di *Casa dei doganieri*. E il sorriso del tu femminile trascorre da «tremendo» (S¹) a «innocente» (S²) prima di stabilizzarsi, già in Aut¹, nell'ossimoro «limpido e funesto» in sintonia con l'ambivalenza del comparante («simile al lago che *rapina/rapisce...* ma *colora*»). Al punto d'arrivo contribuisce il contatto con l'osso breve «Ripenso il tuo *sorriso* ed è per me acqua *limpida*»,¹⁷ che fornisce anche l'impalcatura sintattica retta da «Ma» correttivo + intermittenza della memoria + similitudine:

Ma questo posso dirti, che la tua pensata effigie
sommerge i crucci estrosi in un'ondata di calma,

¹⁶ Cfr. ENRICO TESTA, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 29-41.

¹⁷ Già segnalato nel commento di GEORGIA FIORONI, *Frontiera Diario d'Algeria*, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Parma 2013, p. 211.

e che *il tuo aspetto* [«il tuo sorriso»] *s'insinua nella mia memoria* [«ritorna»] grigia
schietto [«limpido e funesto»] *come* la cima d'una giovinetta palma...

Nella lettera a Luciano Anceschi dell'aprile 1952 – notoriamente durissima verso l'operazione critica dell'antologia *Linea lombarda* – Sereni, punto sul vivo, reagisce anche alle facili annessioni post-montaliane:

Fossi anche partito dall'accertamento di un fortissimo – e non è vero – influsso montaliano sul lavoro di tutti, sarebbe pur sempre rimasto da vedere come quella che io chiamo trasformazione d'energia, trasfusione di sangue da fratello maggiore a fratello minore, da generazione meno recente a generazione più recente, si sia verificata, nel caso specifico, mio o di altri: come certe cose, fantasmi o oggetti o emblemi abbiano assunto una posizione diversa, magari su una base di ingenuità o di candore o di entusiasmo, un colore diverso.¹⁸

L'autodiagnosi ha valore retrospettivo: da *Strumenti umani* in poi il rapporto con Montale si svincola dall'iniziale bisogno di certificazione e si fa più filtrato. Il sistema anche da questo lato evolve e i cambiamenti ricadono sulle singole strutture (testi e avante-sti), tanto che possiamo estendere al caso Sereni – in diacronia – un'osservazione di metodo di Segre su critica genetica e studio delle fonti: «è possibile che una fonte venga prima ignorata, o echeggiata in forma vaga, poi riferita con crescente esattezza; ed è pure possibile che la fonte, prima riportata passivamente, venga rielaborata e perciò, rispetto alla forma originaria, offuscata o cancellata. È come una lotta fra la vitalità del lacerto assimilato e la vitalità del testo assimilante».¹⁹

Solo due esempi, da *Gli strumenti umani*. Il primo, nel “prologo” del libro, dal *La repubblica*:

Svetta ancora allo svolto la vecchia pianta
e improvvisa brulica al vento.
Lampi di caldo, presagi,
parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma.
5 Ma nessuno
ne sa niente.

Procedendo a ritroso, recuperiamo una stesura provvisoria:²⁰

¹⁸ VITTORIO SERENI, *Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, Feltrinelli, Milano 2013.

¹⁹ CESARE SEGRE, *Critica genetica e studi sulle fonti (Giovanni Pascoli e il Gelsomino notturno)*, in ID., *Ritorno alla critica*, cit., pp. 115-116. Per l'opposizione tra struttura (=unità testuale) e sistema (=insieme dell'opera) si veda ID., *Per una definizione del commento ai testi*, cit., pp. 263-273 (in particolare p. 272).

²⁰ VITTORIO SERENI, *Poesie*, cit., p. 491.

Segni tu vai decifrando
enigmi sui vetri stupefatti.
Nell'afa di una tarda primavera
ancora svetta allo svolto la vecchia pianta

- 5 E improvvisa chiacchiera a un vento.
Nasce forse una storia dal pigro fumo.
Ma nessuno
ne sa niente.

La lezione «nasce forse una storia dal pigro fumo» diventa un più araldico «parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma». L'epifania qui coincide con un'occasione più o meno trasfigurata: la speranza di riscatto, civile ed esistenziale, suscitata dal referendum istituzionale del 2 giugno '46 – data esposta allusivamente nel paratesto (come il “fatale” «3 settembre 1939» nel *Loriot* di Char). E se le «parvenze» che «s'incarnano» riscrivono *d'en bas*, tolto ogni alone numinoso, il verso degli *Orecchini* «fuggo l'iddia che non s'incarna», il sintagma «pigro fumo» era pur sempre una citazione letterale, davvero troppo esibita, dal decimo dei *Mottetti*: «A un soffio il pigro fumo trasalisce» (v. 5). A questa altezza, insomma, Montale offre uno scheletro, un'armatura di sostegno provvisoria per dare forma a un'idea, solo un primo getto su cui Sereni, ormai sicuro della propria voce, torna a più riprese. Verifichiamo l'ipotesi su un altro esempio, in qualche misura affine, perché i primi due versi dell'avantesto della *Repubblica* sono riassorbiti – lo segnalo con il corsivo – in *Nella neve*:

- Edere? stelle imperfette? cuori obliqui?
Dove portavano, quali messaggi
accennavano, lievi?
Non tanto banali quei segni.
5 E fosse pure uno zampettio di galline –
se chiaro cantava l'invito
di una bava celeste nel giorno fioco.
*Ma già pioveva sulla neve,
duro si rifaceva il caro enigma.*
10 Per una traccia certa e confortevole
sbandavo, tradivo ancora una volta.

Confrontiamo gli ultimi versi con uno stadio precedente:²¹

Edere o quasi stelle, zampettii
Di galline nella *neve*,
Non tanto banali questi *segni*.
Ma ora *lieve* nella *neve*

²¹ Ivi, p. 499.

- 5 si farà duro anche il caro enigma.
 Scelgo la strada certa e confortevole
 tradisco ancora una volta.

Indebitato con un altro mottetto tematicamente affine:

Ecco il *segno*; s'innerva
sul muro che s'indora:
un frastaglio di palma
bruciato dai barbagli dell'aurora.

- 5 Il passo che proviene
 dalla serra sì *lieve*,
 non è felpato dalla *neve*, è ancora
 tua vita, sangue tuo nelle mie vene.

Anche se Sereni già nell'avantesto neutralizza l'effetto-Clizia,²² la rima e il gioco parafonico orizzontale *lieve* : *neve*, insieme alla parola tematica «segno», rivelano una strettissima dipendenza iniziale, un contatto troppo vischioso che il testo d'arrivo sopprime (insieme all'opposizione, forse altrettanto meccanica, «lieve» *vs* «duro»).²³

In tutti questi casi i diversi momenti della ricezione montaliana, collocati nel contesto dell'opera di Sereni – quindi con slittamento dalla struttura al sistema – ci mostrano un episodio particolare di «autostoricizzazione», «perché il confronto mette in luce gli sviluppi intervenuti nel modo d'impiantare e di risolvere singoli problemi».²⁴

BIBLIOGRAFIA

FRANCESCA D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Vita e pensiero, Milano 2001.

DANTE ISELLA, *Giornale di Frontiera*, Archinto, Milano 1991.

VALERIO MAGRELLI, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002.

GUIDO MAZZONI, *Le prime raccolte di Sereni*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», III, 25, 1995, pp. 485-508.

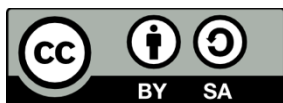
RAINER MARIA RILKE, *Liriche. Scelte e tradotte da Vincenzo Errante*, Sansoni, Firenze 1947.

²² Qui l'epifania non coinvolge una figura salvifica ma una possibilità di esistenza che rompe il cerchio chiuso della ripetizione.

²³ In questo testo Montale rimane, appunto, sottotraccia. Secondo Michel Cattaneo «una filigrana montaliana attraversa il testo», che sembra riproporre la consueta bipartizione degli *Ossi* brevi: «una prima parte nella quale si fa attingibile in via straordinaria il senso latente del reale e una conclusione che riporta alle false e superficiali certezze della vita di tutti i giorni» (VITTORIO SERENI, *Strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Bembo/Guanda, Parma 2023, p. 32).

²⁴ CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, cit., p. 266.

- NICCOLÒ SCAFFAI, *Note per "Stella variabile" di Vittorio Sereni*, in DANIELA BROGI, TIZIANA DE ROGATIS e GIUSEPPE MARRANI (a cura di), *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2015, pp. 240-259.
- ID., «Ognuno riconosce i suoi»: *Sereni e Montale*, in ID., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2024, pp. 21-35.
- CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi* [1989], in ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, pp. 263-273.
- ID., *Ritorno alla critica*, Einaudi, Torino 2001.
- VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.
- ID., *Carteggio con Luciano Anceschi. 1935-1983*, a cura di Beatrice Carletti, Feltrinelli, Milano 2013.
- ID., *Frontiera Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Parma 2013.
- ID., *Rilke e le cose*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Mondadori, Milano 2013, pp. 959-964.
- ID., *Strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Bembo/Guanda, Parma 2023.
- ANGELO STELLA *et al.* (a cura di), *Delio Tessa. Immagini e documenti nel centenario della nascita*, Torchio de' Ricci, Milano 1986.
- DELIO TESSA, *L'è el dì di mort, alegher!; De là del mur; Altre liriche*, a cura di Dante Isella, 2 voll., Einaudi, Torino 1999.
- ENRICO TESTA, *Di alcuni motivi antropologici nella poesia di Sereni*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 29-41.
- LUCA ZULIANI, *Il commento attraverso l'edizione critica: il caso di Giorgio Caproni*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 47-73.



Share alike 4.0 International License

DALL'ANALISI DEL TESTO ALL'AUTOBIOGRAFIA DEL LETTORE: VERSO UNA DIDATTICA DELLA LETTURA LETTERARIA

Simone Giusti

Università degli Studi di Siena

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3359-2896>

ABSTRACT IT

La lettura dei testi commentati e l'analisi del testo hanno un posto di rilievo nell'insegnamento letterario nella scuola secondaria da circa un cinquantennio. L'articolo si propone di mettere in evidenza i motivi di questo primato e i suoi effetti su un sistema scolastico che anche grazie agli studi di didattica della letteratura, sta sperimentando nuovi modelli di insegnamento che assegnano al commento e all'analisi testuale un ruolo rinnovato.

PAROLE CHIAVE

Didattica della letteratura; Insegnamento letterario; Commento; Teoria letteraria; Lettura.

TITLE

From Text Analysis to Reader's Autobiography: Towards a Didactics of Literary Reading

ABSTRACT ENG

Commentary reading and text analysis have had a prominent place in literary teaching in secondary schools for about fifty years. The article aims to highlight the reasons for this primacy and its effects on a school system that is also experimenting with new teaching models that assign commentary and textual analysis a renewed role as a result of studies in the didactics of literature.

KEYWORDS

Didactics of literature; Literary Teaching; Commentary; Literary Theory; Reading.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Simone Giusti è professore associato di Letteratura italiana all'Università di Siena. Ha insegnato nella scuola secondaria per quasi vent'anni, conducendo ricerche sul campo e svolgendo attività di formazione professionale dei docenti e di consulenza scientifica. I suoi studi più recenti si concentrano sulla didattica della letteratura e sui processi di trasmissione e di traduzione delle opere. Tra le sue pubblicazioni, *Insegnare con la letteratura* (Zanichelli, 2011), *L'instaurazione del poemetto in prosa* (Pensa Multimedia, 2012), *A viso a viso. Corpi che s'incontrano nei Promessi sposi* (Quodlibet, 2022) e *Didattica della letteratura italiana* (Carocci, 2023). È fondatore e condirettore della rivista «Per leggere».

Il commento, in quanto «apparato di illustrazioni verbali destinato a rendere più comprensibile un testo»,¹ «atto essenzialmente pratico di accompagnamento e di affiancamento, prima ancora che di guida, della lettura»,² è da intendersi anche come un atto politico, poiché costituendo e tramandando l'identità del testo ne garantisce la persistenza e la durata. Dietro l'apparenza neutrale di un apparato editoriale che circonda, avvolge o sorregge il testo si cela l'intenzione più o meno implicita di valorizzare il testo, ovvero di contribuire alla sua canonizzazione o *patrimonializzazione*,³ e la lettura scolastica di testi commentati rappresenta uno dei modi più semplici per costruire un canone e per tramandare quadri di valori alle nuove generazioni, poiché il commento è «fonte di autorità» e «costituisce e tramanda l'identità del testo»,⁴ contribuendo dunque a formare (o inventare) l'identità del pubblico. Il testo, specialmente agli occhi di chi non pratica abitualmente la lettura letteraria, acquisisce valore attraverso il commento, che pur presentandosi come uno strumento descrittivo ha un effetto considerevole sulla riproduzione e promozione di determinati valori culturali generalmente non esplicitati.⁵ Alla prassi didattica della lettura del testo commentato, che almeno nell'ultimo triennio della scuola secondaria di secondo grado è accompagnata dallo studio della storia letteraria, è strettamente connesso l'esercizio dell'analisi testuale, codificato e promosso negli anni Settanta da illustri filologi e linguisti – definiti «logotecnocrati» dai loro detrattori⁶ – che sostengono la necessità di dotare le nuove generazioni dei più avanzati strumenti analitici sviluppati nell'ambito della critica letteraria, affinché il pubblico dei mass media possa essere *decondizionato*. Queste sono le parole usate da Lore Terracini in un suo intervento del 1974, poi ripubblicato in volume:

[...] l'abitudine alla decodifica e allo smontaggio, sia dell'opera letteraria sia del discorso metaletterario, e l'individuazione dei codici formali e ideologici che agi-

¹ CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in OTTAVIO BESOMI, CARLO CARUSO (a cura di), *Il commento ai testi*, Atti del seminario (Ascona 2-9 ottobre 1989), Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Berlin 1992, pp. 3-17, poi in ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, p. 263.

² DOMENICO DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in OTTAVIO BESOMI, CARLO CARUSO (a cura di), *Il commento ai testi*, cit., p. 171.

³ Si vedano almeno NATHALIE BRILLANT RANNOU *et al.* (dir.), *Un dictionnaire de didactique de la littérature*, Champion, Paris 2020, pp. 172-174 e MARCELA SCIBIORSKA, MATHILDE LABBE, DAVID MARTENS, *Introduction. Patrimonialisations de la littérature. Institutions, médiations, instrumentalisations*, «Culture & Musées», 38, 2021, pp. 11-28.

⁴ ROMANO LUPERINI, *L'interpretazione dei testi letterari: la parte del commento*, in SANDRO GENTILI (a cura di), *Il commento ai testi letterari*, Atti del Convegno di Studi (Perugia 14-15 aprile 2005), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, p. 8.

⁵ Sul conflitto epistemologico tra progetto descrittivista e progetto normativista negli studi e nell'insegnamento letterario si rinvia a JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Piccola ecologia degli studi letterari*, Loescher, Torino 2014 (ed. or. Éditions Thierry, Vincennes 2011).

⁶ Si esprime a sostegno dell'analisi testuale GIOVANNI POZZI, *Prefazione*, in ID. (a cura di), *Analisi testuali per l'insegnamento*, Liviana, Padova 1975, pp. 9-19. Per avere un quadro delle posizioni in campo si può leggere CESARE ACUTIS (a cura di), *Insegnare la letteratura*, Pratiche, Parma 1979.

scono nell'una e nell'altro, possono favorire un decondizionamento, di portata plausibilmente più ampia che non al solo interno della didattica della letteratura. Possono cioè contribuire a creare, verso i messaggi che il potere trasmette anche al di fuori dalla scuola, quella coscienza semiologica di cui spesso (Eco, Guiraud, ecc.) si è sottolineata la capacità liberatoria.⁷

L'acquisizione di strumenti per il decondizionamento è la giustificazione ideologica a cui ricorrono, nel discorso pubblico sulla scuola, coloro che sostengono la necessità di un insegnamento centrato sul testo letterario e sull'analisi testuale, e può essere considerata uno degli elementi che contribuiscono all'affermarsi, nell'editoria scolastica, di antologie di testi commentati e accompagnati istruzioni ed esercizi per la lettura retorica, narrativa, metrica, semiotica, eccetera.

Romano Luperini ha messo in evidenza il rapporto tra critica letteraria e prassi didattiche, mostrando come negli anni successivi al 1975, «mentre in Occidente e anche nel nostro paese si entrava in una fase poststrutturalista o antistrutturalista, la didattica tendeva a ispirarsi, invece, ai principi "scientifici" dello strutturalismo, magari cercando di conciliarli con un impianto storicista ancora largamente operante».⁸ L'opera, dice ancora Luperini, è «valutata nella sua autonomia e nell'organicità della sua struttura formale», coerentemente con quelle tendenze critiche che privilegiano l'analisi linguistica e stilistica, divenute «largamente egemoni nell'Occidente» nel periodo compreso tra il 1925 e il 1975, e soprattutto dopo il 1960. Per quanto mitigata o integrata da quello che verrà chiamato da Remo Ceserani modello ermeneutico,⁹ la persistenza di questo approccio sembra assicurata dall'introduzione nel 1998 dell'analisi e commento del testo tra le prove dell'esame di Stato a conclusione della scuola secondaria di secondo grado, e poi dai manuali scolastici, che dagli anni Novanta hanno assegnato un primato assoluto al testo commentato, parafrasato e variamente interpretato.¹⁰

La prospettiva formalista esercita la sua egemonia sull'idea stessa di letteratura e di letterarietà, la quale nei manuali per insegnanti e negli esercizi di analisi e commento delle antologie è presentata come un insieme di caratteristiche intrinseche al testo che possono essere identificate, svelate e spiegate proprio attraverso l'analisi strutturale. Risulta esemplare, in tal senso, la lettura di un diffuso manuale per docenti degli anni Ottanta, secondo il quale la competenza letteraria sarebbe quella competenza che permette di «dare giudizi di letterarietà/non letterarietà di un testo (come la competenza linguistica)».

⁷ LORE TERRACINI, *I segni e la scuola. La didattica della letteratura come pratica sociale*, La Rosa, Torino 1980, p. 57.

⁸ ROMANO LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi. Quinta edizione ampliata*, Manni, Lecce 2013, pp. 73-74.

⁹ REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari-Roma 1999, p. 405.

¹⁰ Si veda PAOLO GIOVANNETTI, *Florilegi, crestomazie, storie letterarie: l'eclittismo necessario delle antologie scolastiche*, «Per leggere», 11, 2006, pp. 215-227.

stico-comunicativa permette di dare giudizi di accettabilità/non accettabilità di un testo)». ¹¹ La posizione funzionalista e relativista di Franco Brioschi, espressa chiaramente già in uno studio del 1978, ¹² è destinata a rimanere minoritaria e a non incidere sulle prassi d'insegnamento, né sulla relativa manualistica, che rimangono saldamente ancorate a un'idea essenzialista o sostanzialista della letterarietà.

Qualcosa comincia a cambiare con la ricezione in Italia del libro *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* di Stanley Fish, uscito nel 1980 e tradotto in italiano nel 1987. Già nel 1986 Remo Ceserani, uno dei protagonisti del dibattito sull'insegnamento letterario del periodo, scriveva in un suo saggio che non c'è bisogno di condividere le tesi di Fish per convenire sul fatto che «una classe scolastica può essere considerata, se non altro empiricamente, una “comunità interpretativa”». ¹³ A partire da due libri di Guido Armellini e di Romano Luperini, ¹⁴ entrambi destinati a docenti di scuola secondaria, viene elaborato un «modello ermeneutico», definito ancora da Ceserani nel 1999 «una proposta, per ora più presente nelle discussioni teoriche e nelle proposte programmatiche che nell'effettiva pratica didattica, almeno nel nostro paese». ¹⁵ Si legge in *Guida allo studio della letteratura*:

Cosa significa l'arrivo dell'ermeneutica nella pratica didattica? Cambia di nuovo la scena. Non più l'aula con la cattedra e i banchi; non più il laboratorio; ma invece il collettivo della classe riunito a cerchio, con gli allievi che, guidati dall'insegnante, sottopongono il testo all'esercizio interpretativo, mettono a confronto le proprie interpretazioni, ne motivano ragioni e criteri. La classe scolastica funziona come “comunità interpretante”, entro la quale l'insegnante assume un ruolo simile a quello del pastore protestante entro la comunità dei fedeli. ¹⁶

Romano Luperini rivolgendosi agli insegnanti dell'ultimo triennio della scuola secondaria di secondo grado parla di «comunità ermeneutica» e del docente come intellettuale: un mediatore culturale che deve allo stesso tempo contribuire allo sviluppo di competenze e alla trasmissione di valori attraverso la scelta delle opere da interpretare. Tuttavia, pur attribuendo una grande importanza al «momento ermeneutico», che ancora nella scuola secondaria della fine degli anni Novanta sarebbe «sacrificato dagli schemi

¹¹ DANIELA BERTOCCHI, *L'approccio al testo letterario nella scuola dell'obbligo*, in EAD. et al., *L'italiano a scuola*, La Nuova Italia, Firenze 1986, p. 270.

¹² FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Net, Milano 2006.

¹³ REMO CESERANI, *Come insegnare letteratura*, in OTTAVIO CECCHI, ENRICO GHIDETTI (a cura di), *Fare storia della letteratura*, Editori Riuniti, Roma 1986, pp. 167-168.

¹⁴ Rispettivamente GUIDO ARMELLINI, *Come e perché insegnare letteratura*, Zanichelli, Bologna 1987 e ROMANO LUPERINI, *Il professore come intellettuale*, Lupetti-Manni, Milano-Lecce 1998.

¹⁵ REMO CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, cit., p. 405.

¹⁶ *Ibidem*.

lineari dello storicismo e dell'approccio tecnico-scientifico dello strutturalismo formalista»,¹⁷ Luperini afferma con decisione il primato del commento come «strumento fondamentale per familiarizzare lo studente con il testo letterario», posticipando l'eventuale momento del «piacere della lettura», rappresentato alla stregua di «una conquista faticosa, non un dato di partenza su cui poter contare». Postulando la difficoltà e l'estraneità del testo e del linguaggio della letteratura, si rende necessario interporre tra studente e testo «la parafrasi, la spiegazione, parola per parola, della “lettera materiale” del testo», da intendersi come preliminari a ogni attività interpretativa.

Da un punto di vista didattico, nel momento del commento al centro della classe sta il testo; nel momento della interpretazione è la stessa classe che diventa centro. Nel commento, protagonista è il testo; nella interpretazione, protagonista è la comunità ermeneutica formata dalla classe.¹⁸

La supposta centralità dell'interpretazione, quindi, non mette in discussione né il presupposto formalista dell'esistenza di un testo letterario in sé, né tantomeno la pratica dell'analisi testuale, depurata forse dagli schematismi della narratologia e ricondotta all'ortodossia filologica, a cui dovrebbero fare seguito – secondo un procedimento didattico ben rappresentato dal trattamento del testo nei manuali scolastici degli anni Novanta e ancora oggi in voga – i tre distinti momenti della «contestualizzazione (o storicizzazione)», della «attualizzazione tematica» e della «valorizzazione (o attribuzione di significato)».¹⁹

Pur in assenza di una teorizzazione esplicita dell'idea di letterarietà e nonostante il richiamo alla centralità del momento ermeneutico, siamo di fronte a un paradigma didattico ben ancorato all'oggetto culturale, la cui presunta solidità è assicurata dall'atto stesso del commentare.²⁰ Lo studente, evocato quasi sempre come figura collettiva (la classe come comunità ermeneutica), è un soggetto astratto, una sorta di pubblico o di *audience*, il cui rapporto con il testo deve essere mediato dall'insegnante come intellettuale e dalla suindicata procedura commento-interpretazione.

A conferma del costante ritardo della didattica della letteratura sul dibattito critico-teorico internazionale, nell'ultimo segmento della scuola secondaria si consolidano così prassi didattiche e idee della letteratura che non trovano corrispondenza nell'elaborazione teorica degli ultimi trent'anni, né tantomeno in quei paradigmi didattici centrati sullo studente e sull'apprendimento che in Italia hanno trovato spazio – e non senza

¹⁷ ROMANO LUPERINI, *Insegnare la letteratura oggi. Nuova edizione accresciuta*, Manni, Lecce 2002, p. 207.

¹⁸ Ivi, pp. 209-210.

¹⁹ Ivi, p. 210.

²⁰ Sull'autoreferenzialità di questo processo si rinvia a JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Piccola ecologia degli studi letterari*, cit.

difficoltà e resistenze – soprattutto nella scuola del primo ciclo.²¹ Un passaggio fondamentale, di cui non è possibile rendere conto in maniera esaustiva in questa sede, è rappresentato, in ambito francofono, dal graduale transito verso l'elaborazione di modelli e tecniche didattiche non più centrate sul testo letterario in sé e per sé ma sul lettore e sulle sue «relazioni singolari che esso intrattiene con il testo».²² A partire dalle teorizzazioni di Michel Picard sulla lettura come gioco²³ prende forma l'idea che sia possibile e necessario lavorare a scuola sulla lettura soggettiva, prendendo in considerazione il lettore come soggetto in carne e ossa, una persona che viene coinvolta attivamente durante l'incontro con il dispositivo testuale, che risulta sempre unico e originale.²⁴ Ritenuti poco adatti a valorizzare le realizzazioni soggettive degli allievi che leggono, gli esercizi canonici che privilegiano l'analisi testuale e la distanza riflessiva vengono sostituiti o integrati da nuovi tipi di produzioni orali e scritte, come per esempio i giornali di lettura e le autobiografie del lettore, i circoli di lettura, le comunità interpretative, le trasposizioni sceniche e cinematografiche.²⁵ Analoghe soluzioni sono individuate in ambito statunitense dal Teachers College Reading and Writing Project della Columbia University, che dal 1981 al 2023 si è occupato di formare docenti e condurre ricerche sulla didattica laboratoriale della scrittura e della lettura.²⁶ Tecniche didattiche come il *process paper* o il *booktalk*, che si fondano sulla prassi della lettura individuale e quindi sulla presenza di una biblioteca di classe – aperta a opere non canoniche e agli interessi, ai gusti e alle competenze di lettura di ogni studente, – sono state progettate e realizzate a partire dalle teorizzazioni di Louise Rosenblatt, che nell'arco di oltre sessant'anni ha lavorato per offrire alla scuola un'alternativa all'egemonia formalista-strutturalista e alla prassi del *close reading*.²⁷ La sua teoria transazionale, secondo cui la lettura è una transazione durante la quale lettore e testo continuano a influenzarsi reciprocamente, ha avuto ricadute anche in ambito italiano, dove è stata introdotta da Lerida Cisotto e poi dalle

²¹ Per un quadro d'insieme si rinvia a SIMONE GIUSTI, *Didattica della letteratura italiana. La storia, la ricerca, le pratiche*, Carocci, Roma 2023.

²² ANNE ROUXEL, GÉRARD LANGLADE, *L'histoire de la didactique de la littérature, émergence d'une discipline*, in NATHALIE BRILLANT RANNOU et al. (dir.), *Un dictionnaire de didactique de la littérature*, cit., p. 29.

²³ MICHEL PICARD, *La lecture comme jeu*, Minuit, Paris 1986.

²⁴ Per una sintesi si veda JEAN-FRANÇOIS MASSOL, *Le sujet lecteur-scripteur: brève histoire française d'un paradigme didactique contemporain*, «Effetti di Lettura / Effects of Reading», 1, 1, 2022, pp. 17-29.

²⁵ ANNE ROUXEL, GÉRARD LANGLADE, *L'histoire de la didactique de la littérature*, cit., p. 32.

²⁶ Cfr. LUCY CALKINS, *The Art of Teaching Writing*, Heinemann, Portsmouth (NH) 1994.

²⁷ Cfr. almeno LOUISE ROSENBLATT, *Literature as Exploration*, Modern Language Association of America, New York 1995 (ed. or. D. Appleton-Century Company, New York-London 1938) e EAD., *The Reader the Text the Poem. The Transactional Theory of the Literary Work*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1994.

pratiche didattiche e formative del gruppo di insegnanti che si riconoscono nel metodo del cosiddetto Writing and Reading Workshop.²⁸

Accogliere la possibilità che i comportamenti e l'ambiente abbiano un ruolo fondamentale nella costruzione della letterarietà è un passo fondamentale in direzione di una didattica centrata sullo studente in quanto lettore o lettrice comune²⁹ o «io leggente», espressione con cui Vittorio Spinazzola individua «il lettore come persona singola, nella sua soggettività storicamente condizionata ma esistenzialmente irriducibile, cioè nella particolarità delle sue risorse interiori e delle disposizioni che lo animano».³⁰ In un suo libro uscito in prima edizione nel 1996, e che non avuto un'adeguata accoglienza nel dibattito e nella ricerca in didattica della letteratura, Federico Bertoni – che per primo ha discusso le teorie di Picard e di Rosenblatt, entrambi inquadrati nel più ampio contesto delle teorie della ricezione e della risposta del lettore – ha messo ben in evidenza il rapporto dialettico tra l'effettiva esperienza letteraria e l'analisi critica dell'opera, la cui caratteristica fondamentale è una irriducibile ambiguità.³¹ La letteratura, si legge nel capitolo conclusivo, è «un'arte performativa che può vivere solo attraverso l'esperienza», e in quanto tale può avere una qualche «utilità pedagogica»:³²

Il lettore, come diceva Sartre, non è né angelo né bestia: le sue inevitabili ignoranze, se bene utilizzate, gli permettono di acquisire alcune nuove conoscenze, mentre la “funzione cognitiva” della letteratura lo aiuta a riconsiderare il senso delle esperienze abituali. Dopo aver interpretato il testo in base alle sue competenze e aspettative, il soggetto ritorna nel mondo e utilizza l'esperienza letteraria per reinterpretare il testo della sua stessa vita.³³

È da questo cambio di paradigma – le cui origini possono essere ricondotte, oltre che alle teorie letterarie summenzionate, alla riflessione sull'uso delle risorse letterarie durante la prima infanzia e nella scuola del primo ciclo –³⁴ che prendono forma strategie, metodi e tecniche didattiche finalizzate allo sviluppo personale tramite comportamenti

²⁸ Cfr. LERIDA CISOTTO, *Didattica del testo. Processi e competenze*, Carocci, Roma 2006; JENNY POLETTI RIZ, *Scrittori si diventa. Metodi e strumenti per un laboratorio di scrittura in classe*, Erickson, Trento 2017.

²⁹ Si vedano, rispettivamente, TZVETAN TODOROV, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008 (ed. or. Flammarion, Paris 2007); JEAN-FRANÇOIS MASSOL, *Le sujet lecteur-scripteur: brève histoire française d'un paradigme didactique contemporain*, cit.; VITTORIO SPINAZZOLA, *Critica della lettura. Leggere, interpretare, commentare e valutare un libro*, goWare, Firenze 2018.

³⁰ VITTORIO SPINAZZOLA, *Critica della lettura*, cit., p. 7.

³¹ FEDERICO BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano 2011, p. 308.

³² Ivi, p. 317.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Per il caso italiano sono fondamentali almeno BRUNO CIARI, *Le nuove tecniche didattiche*, Editori Riuniti, Roma 1966 e GIANNI RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973.

letterari quali la lettura, la scrittura e la condivisione delle esperienze e delle interpretazioni, attraverso cui è possibile fornire agli e alle studenti la possibilità di fare esperienze significative con la letteratura.³⁵ Deve molto a questa svolta teorica anche la costituzione della didattica della letteratura come campo di ricerca indipendente dalla didattica della lingua, che ha contribuito a favorire un rapido sviluppo della ricerca empirica sull'insegnamento letterario.³⁶ Ciò ha stimolato anche un allargamento degli orizzonti culturali di chi è interessato a capire quali possono essere gli effetti della fruizione letteraria nelle classi di L1, per rivolgersi ai risultati delle indagini condotte in ambito antropologico, sociologico, psicologico, neuroscientifico, eccetera.³⁷

Sul piano strettamente didattico, il ricorso a modelli di insegnamento focalizzati sui processi di apprendimento sviluppati attraverso l'esperienza letteraria sta portando alcuni significativi e tutt'altro che pacifici cambiamenti, i quali non possono che generare tensioni e conflitti nei sistemi educativi, al cui interno convivono paradigmi e strumenti tra di loro diversi e non sempre tra loro compatibili.³⁸ Optare per un curriculum scolastico orientato allo sviluppo della persona comporta, per esempio, l'abbandono di un canone di opere selezionate esclusivamente per la loro qualità estetica o per la loro rappresentatività culturale, a favore di una concezione più ampia del letterario;³⁹ ma anche uno spostamento deciso dalla didattica del testo letterario alla didattica della lettura letteraria,⁴⁰ da fondarsi sul coinvolgimento attivo degli e delle studenti e sul riconoscimento della pluralità e diversità delle esperienze letterarie. Ciò non richiede il rifiuto di un approccio analitico al testo, che assumerebbe un ruolo fondamentale solo a un certo punto del curriculum scolastico,⁴¹ quando il soggetto che pratica la lettura e la scrittura letteraria sente il bisogno di comprenderne gli effetti e di prendere consapevolezza del funzionamento del proprio rapporto con il dispositivo testuale.

In estrema sintesi, oggi il commento al testo, lungi da essere pensato come il principio e il fondamento dell'insegnamento letterario, ne diventa il culmine, o perlomeno uno dei

³⁵ Per un inquadramento internazionale si rinvia a IRENE PIEPER, *L1 Education and the Place of Literature*, in Bill Green, Per-Olof Erixon (eds.), *Rethinking L1 Education in a Global Era*, Springer, Cham 2020, pp. 115-132.

³⁶ Cfr. SIMONE GIUSTI, *Didattica della letteratura italiana*, cit., pp. 89-130.

³⁷ Sull'ospitalità intellettuale della didattica della letteratura si veda RANNOU et al. (dir.), *Dictionnaire de didactique de la littérature*, cit.

³⁸ Per una visione critica del "linguaggio dell'apprendimento" si rinvia a GERT J.J. BIESTA, *Riscoprire l'insegnamento*, Cortina, Milano 2022 (ed. or. Taylor & Francis, Milton Park 2017).

³⁹ Per un approfondimento sul concetto di ampiezza si rinvia SIMONE GIUSTI, MARIA ALESSANDRA MOLÈ, *Orientare con la letteratura. La didattica orientativa con approccio narrativo per la scuola secondaria*, FrancoAngeli, Milano 2024, pp. 42-60.

⁴⁰ LOUIS GEMENNE, DOMINIQUE LEDUR, JEAN-LOUIS DUFAYS, *Pour une lecture littéraire. Histoire, théories, pistes pour la classe*, De Boeck, Louvain-la-Neuve 2015.

⁴¹ Si veda il curriculum letterario proposto dal *Literary Framework for European Teachers* sul sito <www.literaryframework.eu> (u.c. 19.11.2024).

momenti più avanzati, da praticare a scuola o ancora meglio all'università⁴² insieme a persone che, per quanto giovani, già hanno avuto modo di intendere per prova il senso della lettura letteraria per la propria vita; dovrebbe invece assumere un ruolo sempre più fondamentale la riflessione sull'esperienza, da effettuarsi attraverso tecniche didattiche che cominciano a vantare una cospicua tradizione come l'autobiografia del lettore⁴³ oppure, per la scrittura, la biografia del testo (*process paper*).⁴⁴ Quanto alla funzione normativa del commento scolastico, ovvero dell'antologia di testi commentati e dei relativi esercizi di addestramento al commentare, sarebbe opportuno smettere di darla per scontata e – come aveva già suggerito Ceserani a proposito della narrazione della storia letteraria –⁴⁵ iniziare a rendere visibile e cosciente il processo di attribuzione di valore a determinate opere *attraverso* l'atto del commento, il cui significato politico dovrebbe sempre essere palesato e rimesso in discussione.

BIBLIOGRAFIA

- CESARE ACUTIS (a cura di), *Insegnare la letteratura*, Pratiche, Parma 1979.
- GUIDO ARMELLINI, *Come e perché insegnare letteratura*, Zanichelli, Bologna 1987.
- CHIARA BEMPORAD, *L'autobiographie de lecteur en didactique de la littérature: un outil pour la recherche et l'enseignement* in NATHALIE DENIZOT, JEAN-LOUIS DUFAYS, BRIGITTE LOUICHON (éd.), *Approches didactiques de la littérature*, Presses universitaires de Namur, Namur 2019, pp. 125-138.
- DANIELA BERTOCCHI, *L'approccio al testo letterario nella scuola dell'obbligo*, in EAD. et al., *L'italiano a scuola*, La Nuova Italia, Firenze 1986, pp. 267-281.
- FEDERICO BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano 2011.
- GERT J.J. BIESTA, *Riscoprire l'insegnamento*, Cortina, Milano 2022 (ed. or. Taylor & Francis, Milton Park 2017).
- NATHALIE BRILLANT RANNOU et al. (dir.), *Un dictionnaire de didactique de la littérature*, Champion, Paris 2020.
- FRANCO BRIOSCHI, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Net, Milano 2006.
- LUCY CALKINS, *The Art of Teaching Writing*, Heinemann, Portsmouth (NH) 1994.
- REMO CESERANI, *Come insegnare letteratura*, in OTTAVIO CECCHI, ENRICO GHIDETTI (a cura di), *Fare storia della letteratura*, Editori Riuniti, Roma 1986, pp. 153-171.
- ID., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Bari-Roma 1999.

⁴² Cfr. SIMONE GIUSTI, *L'artigianato della lettura e la formazione degli insegnanti*, in FRANCESCA LATINI, SIMONE GIUSTI (a cura di), *Per leggere i classici del Novecento*, Loescher, Torino 2017, pp. 539-547.

⁴³ Si veda JEAN-FRANÇOIS MASSOL, *Le sujet lecteur-scripteur*, cit. e CHIARA BEMPORAD, *L'autobiographie de lecteur en didactique de la littérature: un outil pour la recherche et l'enseignement*, in *Approches didactiques de la littérature*, édité par Nathalie Denizot, Jean-Louis Dufays, Brigitte Louichon, Presses universitaires de Namur, Namur 2019, pp. 125-138.

⁴⁴ Cfr. JENNY POLETTI RIZ, *Scrittori si diventa*, cit., pp. 178-179 e 206-207.

⁴⁵ REMO CESERANI, *Come insegnare letteratura*, cit., p. 170.

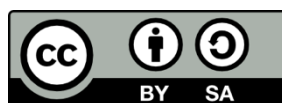
- BRUNO CIARI, *Le nuove tecniche didattiche*, Editori Riuniti, Roma 1966.
- DOMENICO DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in OTTAVIO BESOMI, CARLO CARUSO (a cura di), *Il commento ai testi*, Atti del seminario (Ascona 2-9 ottobre 1989), Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Berlin 1992, pp. 169-213.
- PAOLO GIOVANNETTI, *Florilegi, crestomazie, storie letterarie: l'eclettismo necessario delle antologie scolastiche*, «Per leggere», 11, 2006, pp. 215-227.
- SIMONE GIUSTI, *L'artigianato della lettura e la formazione degli insegnanti*, in FRANCESCA LATINI, SIMONE GIUSTI (a cura di), *Per leggere i classici del Novecento*, Loescher, Torino 2017, pp. 539-547.
- ID., *Didattica della letteratura italiana. La storia, la ricerca, le pratiche*, Carocci, Roma 2023.
- SIMONE GIUSTI, MARIA ALESSANDRA MOLÈ, *Orientare con la letteratura. La didattica orientativa con approccio narrativo per la scuola secondaria*, FrancoAngeli, Milano 2024.
- ROMANO LUPERINI, *Il professore come intellettuale*, Lupetti-Manni, Milano-Lecce 1998.
- ID., *Insegnare la letteratura oggi. Nuova edizione accresciuta*, Manni, Lecce 2002.
- ID., *L'interpretazione dei testi letterari: la parte del commento*, in SANDRO GENTILI (a cura di), *Il commento ai testi letterari*, Atti del Convegno di Studi (Perugia 14-15 aprile 2005), Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2006, pp. 1-8.
- ID., *Insegnare la letteratura oggi. Quinta edizione ampliata*, Manni, Lecce 2013.
- JEAN-FRANÇOIS MASSOL, *Le sujet lecteur-scripteur: brève histoire française d'un paradigme didactique contemporain*, «Effetti di Lettura / Effects of Reading», 1, 1, 2022, pp. 17-29.
- MICHEL PICARD, *La lecture comme jeu*, Minuit, Paris 1986.
- IRENE PIEPER, *L1 Education and the Place of Literature*, in BILL GREEN, PER-OLOF ERIXON (eds.) *Rethinking L1 Education in a Global Era*, Springer, Cham 2020, pp. 115-132.
- JENNY POLETTI RIZ, *Scrittori si diventa. Metodi e percorsi operativi per un percorso di scrittura di base*, Erickson, Trento 2017.
- GIOVANNI POZZI, *Prefazione*, in ID. (a cura di), *Analisi testuali per l'insegnamento*, Liviana, Padova 1975, pp. 9-19.
- GIANNI RODARI, *Grammatica della fantasia*, Einaudi, Torino 1973.
- LOUISE ROSENBLATT, *The Reader the Text the Poem. The Transactional Theory of the Literary Work*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1994.
- EAD., *Literature as Exploration*, Modern Language Association of America, New York 1995 (ed. or. D. Appleton-Century Company, New York-London 1938).
- JEAN-MARIE SCHAEFFER, *Piccola ecologia degli studi letterari*, Loescher, Torino 2014 (ed. or. Éditions Thierry, Vincennes 2011).
- MARCELA SCIBIORSKA, MATHILDE LABBE, DAVID MARTENS, *Introduction. Patrimonialisations de la littérature. Institutions, médiations, instrumentalisations*, «Culture & Musées», 38, 2021, pp. 11-28.
- CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in OTTAVIO BESOMI, CARLO CARUSO (a cura di), *Il commento ai testi*, Atti del seminario (Ascona 2-9 ottobre 1989), Birkhäuser Verlag, Basel-Boston-Berlin 1992, pp. 3-17.
- ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993.
- VITTORIO SPINAZZOLA, *Critica della lettura. Leggere, interpretare, commentare e valutare un libro*, goWare, Firenze 2018.

Simone Giusti

DALL'ANALISI DEL TESTO ALL'AUTOBIOGRAFIA DEL LETTORE

LORE TERRACINI, *I segni e la scuola. La didattica della letteratura come pratica sociale*, La Rosa, Torino 1980.

TZVETAN TODOROV, *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008 (ed. or. Flammarion, Paris 2007).



Share alike 4.0 International License

DUE COMMENTI
CONFESSIONI DI UN *BOOMER*

Luca Lenzini

Centro di ricerca Franco Fortini / Università degli Studi di Siena

ABSTRACT IT

In chiave retrospettiva sono oggetto di riflessione due commenti a poeti italiani novecenteschi, Vittorio Sereni e Guido Gozzano, pubblicati rispettivamente nel 1990 e nel 1995. Mettendo in evidenza lo specifico approccio critico ai singoli autori, il lavoro del commentatore è inquadrato in una concezione allo stesso tempo empirica e non conformista, attenta alle costanti strutturali e alle parole-chiave delle opere esaminate.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Sereni; Guido Gozzano; Prosa e poesia; Intertestualità; Cesare Garboli.

TITLE

Two commentaries. Confessions of a Boomer

ABSTRACT ENG

In a retrospective way, two commentaries on twentieth-century Italian poets, Vittorio Sereni and Guido Gozzano, published respectively in 1990 and 1995, are the subject of reflection. By highlighting the specific critical approach to individual authors, the commentator's work is framed in a conception at the same time empirical and non-conformist, attentive to the structural constants and to the key words of the works examined.

KEYWORDS

Vittorio Sereni; Guido Gozzano; Prose and poetry; Intertextuality; Cesare Garboli.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Luca Lenzini (Firenze, 1954) ha dedicato studi e commenti all'opera di Vittorio Sereni, Franco Fortini, Guido Gozzano, Giovanni Giudici, Attilio Bertolucci, Alessandro Parronchi, Giuliano Scabia e altri autori novecenteschi, non solo italiani. Ha diretto la Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena dal 1989 al 2021 ed è coordinatore del Centro di ricerca Franco Fortini.

Nel lontano, anzi remoto 1989 quando intrapresi il commento all'antologia di poesie di Vittorio Sereni *Il grande amico*,¹ uscita all'inizio dell'anno seguente nella BUR Rizzoli con l'introduzione di Gilberto Lonardi (*Di certe assenze in Sereni*), non potevo vantare che un solo studio sul poeta di Luino, un'interpretazione de *Il sabato tedesco*,² il volumetto apparso nel 1980 nelle "Silerchie" del Saggiatore. Non granché, dunque, e senza il generoso incoraggiamento di Gilberto Lonardi non avrei nemmeno immaginato di por mano a un lavoro del genere: a quell'altezza, ricordo, non erano ancora disponibili né *Poesie*, l'*Antologia per la scuola*³ ottimamente curata da Dante Isella e Clelia Martignoni (1993), né la fondamentale edizione critica delle *Poesie*⁴ procurata dallo stesso Isella (1995); e *Stella variabile*,⁵ l'ultima raccolta di versi di Sereni, che era apparsa alla fine del 1981, a differenza de *Gli strumenti umani*⁶ era ancora in buona parte inesplorata. Per i testi mi basai pertanto (com'era ovvio) sull'edizione di *Tutte le poesie*⁷ (1986) curata da Maria Teresa Sereni, la primogenita di Sereni, che ricordo con particolare affetto e gratitudine perché del lavoro *in progress* potei più volte parlare con lei che dell'opera del padre conosceva non solo le poesie (e quanto a fondo!) ma i retroscena biografici e contestuali utili a chiarire circostanze e implicazioni dei versi.

L'altro mio riferimento era Franco Fortini, con il quale mi ero laureato e che frequentavo regolarmente in quegli anni, sicché durante quell'estate triangolavo con i miei appunti su e giù per l'Autostrada della Cisa tra la Versilia, dov'ero in vacanza, Bocca di Magra o più precisamente Montemarcello, dimora estiva di Fortini, e Parma dove abitava la "Pigòt". Ma non citavo per mero scrupolo bibliografico o vizzo autobiografico *Le distanze della prosa*, il saggio del 1982 che Sereni poté leggere (e ne ebbi una lettera per me emozionante), passatogli appunto da Fortini: se ora ricordo quel lavoro di

¹ VITTORIO SERENI, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di Gilberto Lonardi, Rizzoli, Milano 1990.

² LUCA LENZINI, *Le distanze della prosa: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», CLXXIV, 5-6, 1982, pp. 59-74, poi in ID., *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Temi, Trento 1998, pp. 111-136, poi Cadmo, Firenze 2012, pp. 111-136. Cfr. VITTORIO SERENI, *Il sabato tedesco*, il Saggiatore, Milano 1980, poi in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, pp. 751-774.

³ VITTORIO SERENI, *Poesie. Antologia per la scuola*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Edizioni Nastro & Nastro, Luino 1993, poi ID., *Poesie*, a cura di Dante Isella con la collaborazione di Clelia Martignoni, Einaudi, Torino 2002.

⁴ ID., *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.

⁵ ID., *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981, poi in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 237-320.

⁶ ID., *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965, nuova ed. con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, ivi, 1975 (poi in ID., *Poesie e prose*, cit., pp. 147-236).

⁷ ID., *Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni, prefazione di Dante Isella, Mondadori, Milano 1986.

esordio, è perché l'assidua lettura delle prose sereniane, da *Gli immediati dintorni* fino alle ultime,⁸ ha per l'appunto a che fare con l'impianto del commento de *Il grande amico* (titolo suggerito da Pietro Citati) e quel tanto o poco d'innovativo che poteva tentare. Dispersi negli *Immediati dintorni primi e secondi*, ma anche nel *Sabato tedesco* (che include *L'opzione* e *La pietà ingiusta*) si trovano infatti autocommenti preziosi per la lettura dei versi e, insieme a quelli, passaggi in stretta relazione di ordine creativo con le poesie, nonché *flashes* che rinviano ad una latente-affiorante genealogia dell'opera: talora è parlando di un amico pittore che Sereni offre all'interprete spunti determinanti per la comprensione del suo lavoro. E dunque le prose, troppo spesso considerate marginali, entrarono subito nel cantiere del commento.

L'antologia della BUR, va sottolineato, non era intesa per un pubblico specialistico, bensì in chiave divulgativa e di avviamento alla lettura; non comparabile, pertanto, a edizioni critiche e di taglio filologico come, nell'ambito degli autori contemporanei, il tomo dell'*Opera in versi* di Montale nei "Millenni" Einaudi curata da Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini (1980),⁹ inaggirabile *milestone* per gli addetti; mentre per gli anni '80 è nell'ambito della collana del Saggiatore curata da Giovanni Giudici, i "Paralleli" (1980-1984), che si potevano reperire gli esempi più adatti a calare un lettore, con i necessari ausili, nello specifico di un'opera (i commentatori erano tutti studiosi di primo piano).¹⁰ Lo sfruttamento delle prose si prestava naturalmente allo scopo (alla *mission*, bisogna dire oggi), fornendo un ordito di lasca ma non casuale continuità al commento, e integrando le notazioni relative all'intertestualità di ordine strettamente poetico. Nel retroterra saggistico non mancavano certo gli appoggi prestigiosi e di ampio respiro, *in primis* dello stesso Fortini, ma anche di Pier Vincenzo Mengaldo, Giacomo Debenedetti, Dante Isella, Lanfranco Caretti, i cui studi – va da sé – erano e sono imprescindibili; a questi nomi nel caso vanno aggiunti però – altra piccola innovazione del *Grande amico* – quelli compresi nella breve *Antologia della critica*¹¹ dove, oltre ai critici "d'ordinanza", sono accolti poeti come Montale e Zanzotto, e in apertura si leggono per giunta tre poesie dedicate a Sereni: *A Vittorio* di Alessandro Parronchi, *Sereni esile mito* di Fortini e *Vittorio, amico mio* di Giacomo Noventa; una presenza, questa di autori in dialogo con Sereni, a cui tuttora non rinuncierei, sapendo quanto il poeta teneva all'amicizia:¹² era

⁸ Si veda tutta la *Seconda parte (La tentazione della prosa)* di VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., pp. 547-801. La prima edizione de *Gli immediati dintorni* (il Saggiatore, Milano; con una nota di Giacomo Debenedetti) è del 1962, la seconda è *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di Maria Teresa Sereni, il Saggiatore, Milano 1983.

⁹ EUGENIO MONTALE, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980.

¹⁰ La prima uscita erano i *Mottetti* di Montale per cura di Dante Isella (1980); l'ultima *Il cimitero marino* di Paul Valéry a cura di Maria Teresa Giaveri (1984).

¹¹ VITTORIO SERENI, *Il grande amico*, cit., pp. 29-31.

¹² Ne ha trattato esemplarmente PIER VINCENZO MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in ID., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata 2022, pp. 13-32.

appropriato e utile, a mio avviso, che in un libro di tal genere (e con quel titolo) ve ne fossero tracce – e in poesia. Non meno affezionato, in tema di “paratesto”, devo dichiararmi alla copertina della prima edizione del *Grande amico*, in cui compariva una delle innumerevoli versioni del *Mont Sainte Victoire* di Paul Cézanne, gran maestro dei Moderni: si rammenti che sempre negli *Immediati dintorni primi e secondi* si legge – non si finirebbe mai di leggere – uno straordinario testo intitolato *Infatuazioni*,¹³ il cui senso si irradia sull’intera opera sereniana e che a un tratto, e come *en passant*, alla Sainte Victoire si riferisce: «Ma è come la montagna di Cézanne...»

Non mi soffermo qui sul tema dell’intertestualità: quali che siano pregi e difetti del commento (non spetta certo a me giudicare), mi basterà dire che ho cercato di non assediare i testi poetici con troppi rimandi e pezze d’appoggio, tenendomi a quel che mi pareva l’essenziale e lasciando che i “segnali” indicassero soprattutto alcune direttrici privilegiate, piste verificabili entro l’orizzonte creativo e culturale di Sereni; il che, del resto, era in linea con la natura antologica e divulgativa del libro. Debbo anche confessare, al riguardo, che la “caccia alle fonti” di certi commentatori, comunque, mi lascia sempre un po’ perplesso: l’insegna “chi più ne ha, più ne metta” a me pare non si attagli al mestiere. Una volta Luigi Blasucci ha messo in guardia dal «furore esegetico»¹⁴ di taluni interpreti, e le osservazioni del suo magistrale intervento mi sembrano a tutt’oggi da meditare, così come le raccomandazioni di Leone Ginzburg contenute nei *Criteri di annotazione di un testo*¹⁵ per la Einaudi, breviario di ogni vero *editor* (come oggi bisogna dire). Meglio, insomma, almeno per la mia esperienza, costruire un lessico *basic* di parole-chiave che possano fungere da guida a chi legge e così formare o abbozzare una sorta di mappa per chi si muove all’interno dell’opera. A distanza di vent’anni dal *Grande amico* e in linea di diretta continuità con quel lavoro, per Sereni alcune ne ho messe insieme e discusse nel saggio intitolato *Field Notes in Verso la trasparenza*:¹⁶ il richiamo del titolo è a una nozione empirica della critica ma anche e proprio alla dimensione del commento, che in realtà non ho mai dismesso anche in chiave didattica.¹⁷ Quanto al «furore esegetico», riandando a quegli anni viene subito alla mente un esempio tanto celebre quanto controverso, che nondimeno mi consente di stabilire un collegamento a livello interpretativo tra il lavoro su Sereni e l’altra mia curatela, del 1995: *Poesie e prose* di Guido

¹³ Vedi VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, cit., pp. 694–695.

¹⁴ LUIGI BLASUCCI, *Lettura in classe e commento scolastico. Esempi da Leopardi e Montale*, «Per leggere», 16, 2009, p. 243.

¹⁵ Ne parla da par suo Luca Baranelli in *Compagni e maestri*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 25–26.

¹⁶ LUCA LENZINI, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 103–138.

¹⁷ Si vedano per esempio alcuni studi su Fortini: LUCA LENZINI, *Una facile allegoria. Seminario in forma di commento*, in ID., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce 1999; ID., *Da un seminario su “Foglio di via”*, in ID., *Un’antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013.

Gozzano¹⁸ nella “Universale Economica Feltrinelli” (simile, quanto a impostazione editoriale della collana, al libro sereniano). Parlo di Cesare Garboli, il quale in quel 1990 aveva licenziato le *Trenta poesie famigliari* di Giovanni Pascoli¹⁹ nella “Nuova Universale Einaudi” (le successive vicende di quel libro sorprendente e non di rado geniale sono ben testimoniate nell’ultima edizione per Quodlibet, 2020):²⁰ ebbene di quel fascinoso *tour de force* ermeneutico so di essere, in realtà e in tutta modestia (*si parva licet...*), debitore.

Spiego subito l’azzardoso nesso in questione. All’interno della sezione conclusiva dei *Canti di Castelvecchio*, il *Ritorno a San Mauro* (che, curatore Giuseppe Leonelli, apparve meritoriamente nel 1995 anche nella collana “Oscar Classici”),²¹ Garboli isolava ed evidenziava nel suo fagocitante commento il motivo del Ritorno, aprendo di fatto ad una lettura di ordine narrativo di quel motivo in Pascoli, declinata in senso psico-antropologico come una sorta di archetipo; ed era una prospettiva che poteva includere – disegnando un ponte tra primo e secondo Novecento – sia Sereni, sia l’altro autore da me studiato e commentato in quel giro di anni, cioè Gozzano (su cui Sereni si era laureato). Tanto a livello di macrotesto (*I colloqui*, *Gli strumenti umani*), sia in ordine ai singoli testi (*I sonetti del ritorno*, *Il reduce*, *Un ritorno*, *Ancora sulla strada di Zenna*, *Ancora sulla strada di Creva*, *Ogni volta che quasi*), lo spunto si prestava a delineare, sullo sfondo, uno scenario che, nel quadro di una contaminazione tra generi distante *ab origine* da ogni poesia “pura”, poteva a sua volta (almeno ai miei occhi) coinvolgere opere “epocali” ed esemplari come il *Tonio Kröger* di Thomas Mann e *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, come in chiave saggistica ho poi argomentato in *Cronotopi novecenteschi*;²² ma per restare al libro curato per Feltrinelli, la lettura romanzesca e dialogica dei *Colloqui*²³ e di altre poesie rappresenta un *fil rouge* del commento, nonché dell’*Introduzione*, la cui epigrafe da Ezra Pound recita «His true Penelope was Flaubert»,²⁴ così come la sottolineatura dei legami strutturali interni agli *Strumenti* doveva metterne a fuoco la meditata costruzione. Sul piano dell’intertestualità, poi, il discorso sarebbe troppo lungo per questa sede, dati i livelli plurimi su cui operava Gozzano, un uso peculiare della memoria che agisce su sedimentazioni di ordine non solo individuale ma collettivo. Una lettura narrativa e anti-

¹⁸ GUIDO GOZZANO, *Poesie e prose*, introduzione di Pier Paolo Pasolini, a cura di Luca Lenzini, Feltrinelli, Milano 1995.

¹⁹ CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1990.

²⁰ ID., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, con un saggio introduttivo di Emanuele Trevi, Quodlibet, Macerata 2020.

²¹ GIOVANNI PASCOLI, *Il ritorno a San Mauro*, introduzione e commento di Cesare Garboli, edizione a cura di Giuseppe Leonelli, Mondadori, Milano 1995.

²² LUCA LENZINI, *Cronotopi novecenteschi. Intrecci di spazio e tempo in poesia*, Quodlibet, Macerata 2020.

²³ Per l’approccio bachtiniano (importante anche per il secondo Sereni) vedi il saggio LUCA LENZINI, *Due testi gozzaniani*, in ID., *Interazioni* cit., pp. 27-52.

²⁴ GUIDO GOZZANO, *Poesie e prose*, cit., p. XI. La citazione è da EZRA POUND, *Hugh Selwyn Mauberly*, *E.P. ode pour l’élection de son Sepulchre*, v. 13 (cito dall’edizione italiana della raccolta, *Hugh Selwyn Mauberly*, a cura di Massimo Bacigalupo, il Saggiatore, Milano 1982, p. 27).

avanguardistica di Gozzano, del resto, aveva fatto Pier Paolo Pasolini nella fulminante recensione del 1973 ripresa, a mo' di prefazione d'autore, nel volume: «*Res communis omnium*, bene culturale comune, Gozzano è difficilmente riducibile a iniziatore o modello per eventuali teorie o gusti letterari nuovi che vogliano storicamente promuovere la propria nobilitazione»,²⁵ dove il riferimento polemico è all'edizione di *Le poesie*²⁶ di Gozzano di quell'anno curata da Edoardo Sanguineti, che pure qualche merito, a dir vero, lo aveva (e specie nel commento). Da questo discorso s'intende come per chi scrive l'elemento di «falegnameria» – *copyright* sempre di Garboli – del lavoro del commentatore e l'assunzione di un punto di vista immanente all'opera ma orientato e persino “militante”, facciano alla fine tutt'uno: nel caso, decostruire la stereotipa e ottusa definizione di “crepuscolare” e rivendicare, invece, la coerente presenza moderna di Gozzano, una presenza ironica e disincantata ma altrettanto capace di entrare «con le mani in tasca» (*copyright* Eugenio Montale²⁷) nel gusto dei lettori del suo tempo era un compito, o così mi parve, dovuto a Guido, alle cui intuizioni non per caso Sereni fu così sensibile.

Ma finalmente che mai potrà importare, di tutto questo, ai tempi del Post-moderno? Le istanze e i valori propri di lavori del genere rispondono a un'idea della critica che per sua natura è allergica a conformismi e non si contenta dell'apparenza, anzi dell'apparenza e del conformismo è nemica giurata: davvero cose d'altri tempi. Alla domanda perciò risponderò così, senza ulteriori spiegazioni: *no comment*.

BIBLIOGRAFIA

- LUCA BARANELLI, *Compagni e maestri*, Quodlibet, Macerata 2016, pp. 25-26.
LUIGI BLASUCCI, *Lettura in classe e commento scolastico. Esempi da Leopardi e Montale*, «Per leggere», 16, 2009, pp. 243-252.
CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Einaudi, Torino 1990.
ID., *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, con un saggio introduttivo di Emanuele Trevi, Quodlibet, Macerata 2020.
GUIDO GOZZANO, *Poesie*, revisione testuale, introduzione e commento di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino 1973.
ID., *Poesie e prose*, introduzione di Pier Paolo Pasolini, a cura di Luca Lenzini, Feltrinelli, Milano 1995.

²⁵ Ivi, p. IX.

²⁶ GUIDO GOZZANO, *Poesie*, revisione testuale, introduzione e commento di Edoardo Sanguineti, Einaudi, Torino 1973.

²⁷ EUGENIO MONTALE, *Gozzano dopo trent'anni* [1951], in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, vol. I, Mondadori, Milano 1996, pp. 1270-1280. Ne tratto in LUCA LENZINI, *Gozzano*, Palumbo, Palermo 1999. Alla funzione di sottrarre Guido ai luoghi comuni rispondeva in *Poesie e prose* anche l'uso dei suoi scherzosissimi disegni riprodotti nella sezione delle *Lettere* (ed uno proprio in copertina).

- LUCA LENZINI, *Le distanze della prosa: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, «Bollettino della Società Letteraria di Verona», CLXXIV, 5-6, 1982, pp. 59-74, poi in ID., *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Temi, Trento 1998, pp. 111-136, poi Cadmo, Firenze 2012, pp. 111-136.
- ID., *Due testi gozzaniani*, in ID., *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Temi, Trento 1998, poi Cadmo, Firenze 2012, pp. 27-52.
- ID., *Gozzano*, Palumbo, Palermo 1999.
- ID., *Una facile allegoria. Seminario in forma di commento*, in ID., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce 1999.
- ID., *Da un seminario su "Foglio di via"*, in ID., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013.
- ID., *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Quodlibet, Macerata 2019.
- ID., *Cronotopi novecenteschi. Intrecci di spazio e tempo in poesia*, Quodlibet, Macerata 2020.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in ID., *Per Vittorio Sereni*, Quodlibet, Macerata, 2022, pp. 13-32.
- EUGENIO MONTALE, *Mottetti*, a cura di Dante Isella, il Saggiatore, Milano 1980.
- ID., *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Einaudi, Torino 1980.
- ID., *Gozzano dopo trent'anni* [1951], in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano 1996, vol. I, pp. 1270-1280.
- GIOVANNI PASCOLI, *Il ritorno a San Mauro*, introduzione e commento di Cesare Garboli, edizione a cura di Giuseppe Leonelli, Mondadori, Milano 1995.
- EZRA POUND, *Hugh Selwyn Mauberly, E.P. ode pour l'élection de son Sepulchre*, in ID., *Hugh Selwyn Mauberly*, a cura di Massimo Bacigalupo, il Saggiatore, Milano 1982, p. 27.
- VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni*, con una nota di Giacomo Debenedetti, il Saggiatore, Milano 1962.
- ID., *Gli strumenti umani*, Einaudi, Torino 1965, nuova ed. con un saggio di Pier Vincenzo Mengaldo, ivi, 1975, poi in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, pp. 147-236.
- ID., *Il sabato tedesco*, il Saggiatore, Milano 1980, poi in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, pp. 751-774.
- ID., *Stella variabile*, Garzanti, Milano 1981, poi in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, pp. 237-320.
- ID., *Gli immediati dintorni primi e secondi*, a cura di Maria Teresa Sereni, il Saggiatore, Milano 1983.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di Maria Teresa Sereni, prefazione di Dante Isella, Mondadori, Milano 1986.
- ID., *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, introduzione di Gilberto Lonardi, Rizzoli, Milano 1990.

ID., *Poesie. Antologia per la scuola*, a cura di Dante Isella e Clelia Martignoni, Edizioni Nastro & Nastro, Luino 1993, poi ID., *Poesie*, a cura di Dante Isella con la collaborazione di Clelia Martignoni, Einaudi, Torino 2002.

ID., *Poesie*, a cura di Dante Isella, Mondadori, Milano 1995.



Share alike 4.0 International License

COMMENTARE *SOMIGLIANZE* DI MILO DE ANGELIS:
ESERCIZIO SU *UNA GENEROSITÀ*

Fabio Jermini

Université de Genève

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9453-3574>

ABSTRACT IT

Il contributo presenta nella prima parte una riflessione sulla misura e le intenzioni del commento alle poesie del primo libro di Milo De Angelis, *Somiglianze* (1976), con alcune osservazioni operative, e nella seconda parte un esercizio interpretativo su una poesia esemplare da diversi punti di vista, *Una generosità*. L'obiettivo è l'individuazione degli elementi costitutivi dell'apparato di note di un testo deangelisiano di *Somiglianze* attraverso un commento ragionato, immaginato in funzione di un'edizione con una sezione introduttiva di presentazione generale del testo (datazione, collocazione, struttura complessiva e caratteristiche principali), seguita da note esegetiche puntuali.

PAROLE CHIAVE

Milo De Angelis; Somiglianze; Commento; Lessico; Sintassi; Intertestualità.

TITLE

Annotating Milo De Angelis' *Somiglianze*: exercise upon *Una generosità*.

ABSTRACT ENG

The contribution presents, in the first part, some reflections upon measure and intentions of the commentary on the poems of the first Milo De Angelis' book, *Somiglianze* (1976), with some operational observations, and, in the second part, an interpretative exercise on a – in many ways – exemplary poem, *Una generosità*. The aim is to identify the constitutive elements of his note apparatus through a reasoned commentary, imagined in function of an annotated edition with a text general presentation (dating, location, overall structure, and main characteristics), followed by precise exegetical notes.

KEYWORDS

Milo De Angelis; Somiglianze; Annotated edition; Lexicon; Syntax; Intertextuality.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Fabio Jermini è dottore in filologia italiana. È stato Assistente di Letteratura italiana del Medioevo e del Rinascimento presso l'Università di Ginevra e borsista FNS presso l'Opera del Vocabolario Italiano. Ha pubblicato il volume *“Intervallo e fine”. Commento a una sezione di “Somiglianze”*, Pensa MultiMedia 2015, e diversi contributi su vari autori (Cecco Angiolieri, Rosello Roselli, Manzoni, Orelli, De Angelis). Sta preparando l'edizione critica e commentata dei sonetti di Cecco Angiolieri.

0. Questo intervento nasce nel contesto di una rilettura del mio commento alle poesie che compongono la seconda sezione di *Somiglianze*, pubblicato nei «Quaderni Per Leggere» nel 2015.¹ In quel lavoro mi proponevo di fornire tali componimenti – che, come suggeriscono alcuni dati cronologici e filologici, costituiscono un nucleo tematico e concettuale fondamentale² – di un apparato esegetico il più possibile aderente alla lettera del testo. L'obiettivo era una lettura coerente e plausibile, una possibile interpretazione che potesse essere discussa, verificata, e se necessario anche contraddetta. Il presente contributo è diviso in due parti: nella prima, presento alcune osservazioni operative relative alla pratica del commento alla prima raccolta di De Angelis e qualche esempio di autocritica; nella seconda, svolgo un esercizio esegetico su una poesia, esemplare da diversi punti di vista (concettuale, formale, intra- e intertestuale), volto a identificare gli elementi costitutivi dell'apparato di note di un testo deangelisiano di *Somiglianze*. La precisazione è d'obbligo: molto diverse sono probabilmente le esigenze del commento ai testi delle raccolte successive, sia quelle della *deriva orfica* degli anni Ottanta,³ sia quelle pubblicate dopo un decennio di (relativo) silenzio poetico⁴ e caratterizzate da una maggiore intelligibilità, da una distensione sintattica e da una preponderante componente narrativo-diaristica.

1. Nel caso del De Angelis degli esordi, come per molta poesia degli anni Settanta, la cosa più importante e più difficile da fare è senz'altro la parafrasi: la ricostruzione dei legami sintattici,⁵ la razionalizzazione dei salti logici, l'esplicitazione delle «implicazioni

¹ MILO DE ANGELIS, *Somiglianze*, Guanda, Parma 1976 (nuova ed. ivi, 1990) poi in Id., *Poesie*, Mondadori, Milano 2008 e in Id., *Tutte le poesie. 1969-2015*, ivi, 2017. Alludo a FABIO JERMINI (a cura di), «Intervallo e fine». *Commento a una sezione di "Somiglianze" (1976)*, Pensa MultiMedia, Lecce 2015. Ideale suo proseguimento è ID., *Il fatto inessenziale e necessario. Lettura di "La posizione" di Milo De Angelis*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 45-46, 2015, pp. 175-186. Il presente contributo è la rielaborazione dell'intervento orale intitolato *Riflessioni su misura e intenzioni del commento a "Somiglianze" (1976) di Milo De Angelis* e presentato nell'ambito del Seminario di studi *Poesia italiana contemporanea. Nuove generazioni a confronto*, tenutosi in diretta Webex per l'Università di Torino il 4 novembre 2020 (ringrazio anche in questa sede il Comitato scientifico, composto da Sabrina Stroppa e Beatrice Dema, e il comitato organizzativo, formato da Erica Bouvier, Margherita Schellino e Jordi Valentini).

² FABIO JERMINI, «Intervallo e fine», cit., pp. 17-26.

³ MILO DE ANGELIS, *Millimetri*, Einaudi, Torino 1983; ID., *Terra del viso*, Mondadori, Milano 1985; ID., *Distante un padre*, ivi, 1989. Per la prima raccolta rinvio a FABIO JERMINI, «*Millimetri* di Milo De Angelis (1983)», in SABRINA STROPPA (a cura di), *La poesia degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. III, Pensa MultiMedia, Lecce 2019, pp. 169-191.

⁴ MILO DE ANGELIS, *Biografia sommaria*, Mondadori, Milano 1999; ID., *Tema dell'addio*, ivi, 2005; ID., *Quell'andarsene nel buio dei cortili*, ivi, 2010; ID., *Incontri e agguati*, ivi, 2015; ID., *Linea intera, linea spezzata*, ivi, 2021.

⁵ Contributi imprescindibili in quest'ambito sono: GIULIANO TABACCO, «*Questa goffa bruttura indescrivibile*». *Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia Antica e Moderna», 21, 2001, pp. 147-175; MARCO VILLA, *La sintassi di "Somiglianze". Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Pisa 2019.

non facilmente interpretabili». ⁶ Nei punti in cui non si riesca a vincere la «resistenza alla parafrasi» è bene proporre soluzioni equipollenti. È il caso, nel mio commento a *Intervallo e fine*, dell'alternativa tra l'immagine del pasto comunitario e quella dei piatti di una bilancia proposta per *Non c'è ragione*, vv. 3-5 «come quando si viveva | spartendo i piatti e la disonestà | di progettare»:

spartendo i piatti: dividendo per distribuire tra più persone. L'immagine potrebbe essere memoria della sissizia, la mensa comune degli spartani, vista l'importanza del mito di Sparta per De Angelis [...]. Tuttavia non è da scartare l'ipotesi che si tratti di uno spartire i piatti di una bilancia, anche se non è fatto nessun riferimento esplicito in tale senso: 'dividendo le motivazioni tra i due piatti della bilancia, allo scopo di pesarle, valutarne il peso'; ⁷

o della componente distruttivo-creativa suggerita da un dialogo pavesiano per *Chi ha osato*, vv. 4-5 «come questi campi: solo dopo i falò | diventano reali e finiti»:

'come succede a questi campi, che solamente dopo i falò diventano più produttivi'. Il riferimento principale è Pavese, *La luna e i falò*, e in particolare la saggezza di Nuto: «Eppure, disse lui, non sapeva cos'era, se il calore o la vampa o che gli umori si svegliassero, fatto sta che tutti i coltivi dove sull'orlo si accendeva il falò davano un raccolto più succoso, più vivace» [...]. Tuttavia non sono da scartare significati ulteriori, come il rapporto distruzione-creazione, morte-rinascita che scaturisce dalla lettura del dialogo pavesiano *I fuochi*: «PADRE: E dunque. Se una volta bastava un falò per far piovere, bruciarci sopra un vagabondo per salvare un raccolto, quante case di padroni bisogna incendiare, quanti ammazzarne per le strade e per le piazze, prima che il mondo torni giusto e noi si possa dir la nostra?»; ⁸

o, ancora, della doppia interpretazione generata dall'ambiguità sintattica di *Chi ha osato*, vv. 5-7 «[...] o questa stalla, patetica | mentre invece è politica | capire»:

'o come succede a questa stalla, patetica perché offre riparo agli animali, ma invece politica, perché metaforicamente luogo di partecipazione alla vita sociale e civile. Questa è l'etica da seguire'. Oppure l'interpretazione potrebbe essere diversa: 'o come succede a questa stalla, che diventa patetica, perché riparo per animali'. In questo caso bisognerebbe leggere i versi successivi in altro senso: 'mentre invece capire significa fare politica, partecipare alla vita'. ⁹

In alternativa, conviene dichiarare la propria resa di fronte all'oscurità del testo – è così, ad esempio, nel mio commento deangelisiano, per *Bisognava*, v. 19 «con ideologia»:

⁶ CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993, p. 263.

⁷ FABIO JERMINI, *"Intervallo e fine"*, cit., p. 85.

⁸ Ivi, pp. 181-182.

⁹ Ivi, p. 182.

‘con atteggiamenti emotivi e fideistici’. Il verso rappresenta una *cruz* esegetica: potrebbe caratterizzare l’atteggiamento della donna, o dell’occidente, opposto al pragmatismo – tragico – dell’*io* lirico;¹⁰

e per *Seconda parte*, vv. 34-36 «facendo ora i gesti che non ripagano nessuno, in questa fede | che illumina solo quando se ne è andata»:

Soggetto di «facendo» potrebbero essere gli *uomini dei salotti* (vv. 29-32), in virtù anche del parallelismo «negando chi la prova con terrore» / «facendo ora i gesti», e sarebbe quindi un’azione negativa: «i gesti» servirebbero ad avverare il proposito che «nulla muti» (v. 31). Oppure, più plausibilmente, «facendo» potrebbe essere legato alla subordinata relativa precedente, «ciò che si ritrova / facendo ora i gesti», e l’azione sarebbe altrettanto giudicata negativamente, ma «i gesti» sarebbero sovrapponibili alle «azioni *in più*» (v. 28): dunque dei «gesti» superflui che non sono decisivi, e tengono viva una «fede» (v. 35) che si avvera solo quando non ha più nessuna influenza sulla vita dell’uomo.¹¹

Sono certo da evitare le soluzioni eccessivamente esplicative, troppo orientate, oppure che circostanziano oltremisura il senso dei versi. È questo un abbaglio in cui sono incorso, per esempio, con il sovraccarico di spiegazioni relative a *La somiglianza*, v. 11 «Non si poteva»:

‘non era possibile e nemmeno permesso forzare lo scorrere del tempo [perché ciò annullerebbe l’assoluto presente di accettazione del destino]’;¹²

oppure con l’eccesso di riferimenti relativi allo stragismo degli anni Settanta e al contesto internazionale (elementi pur ben presenti nella trama di *Somiglianze*) in *Un perdente*, v. 2 «le classi che lottano»:

La poesia, redatta probabilmente nel 1973, rimanda al contesto storico dei primi anni Settanta: dalla strage di piazza Fontana (12-12-1969) e la strage della Questura di Milano (17-5-1973) fino alle lotte sindacali dell’autunno-inverno 1973 per il rinnovo dei contratti e per gli aumenti salariali, corrosi dalla forte inflazione dovuta alla crisi petrolifera mondiale. Sul piano internazionale, ci sono il colpo di stato in Cile di Augusto Pinochet (11-9-1973) e la guerra dello Yom Kippur tra Egitto e Israele (dal 6 al 25-10-1973);¹³

e con le ipotesi su *Bisognava*, vv. 15-17 «in un paesino di pietra | visitato dalle crociate | e ancora cattolico»:

¹⁰ Ivi, p. 95.

¹¹ Ivi, p. 147.

¹² Ivi, p. 63.

¹³ Ivi, p. 107.

Esemplificazione della “povertà”, dell’immobilità, è l’immagine di un imprecisato «paesino di pietra» rimasto imperturbato persino dal passaggio dei Crociati. Si potrebbe ipotizzare un paese posto sulla *via Egnazia* – strada che collegava il basso adriatico all’Egeo settentrionale, da Dyrrachium (Durazzo) a Bisanzio, medium di diffusione del Cristianesimo, d’importanza strategica e economica per secoli, usata più volte dai Crociati. Sulla *via Egnazia*, si trova per esempio, Kavala (l’antica Neapolis), la cui comunità cattolica è minoritaria, ma ancora considerevole. Oppure si potrebbe pensare all’isola di Patmos, che avrebbe in sé una suggestione maggiore: è l’isola in cui Giovanni l’evangelista scrisse l’Apocalisse, parlando dunque di quella “distruzione” tutt’altro che “piccola e comica” che attende il mondo terreno, la cui finitezza sarà poi superata dalla Gerusalemme celeste.¹⁴

2. Milo De Angelis è un autore del quale si può con un ragionevole grado di approssimazione cercare di ricostruire la cosiddetta “biblioteca dell’autore”. Ciò si può fare in virtù:

- 1) dei suoi interventi critici più o meno contemporanei alla raccolta;¹⁵
- 2) delle riflessioni sulla tradizione novecentesca, sulla Grecia, sui miti, sui testi orientali e sui testi classici, contenute in quella sorta di *zibaldone di pensieri* che è *Poesia e destino*;¹⁶
- 3) dell’elenco degli autori selezionati per i numeri della rivista da lui fondata e diretta dal 1977 al 1980, «Niebo»;¹⁷ Friedrich Hölderlin, Tito Lucrezio Caro, Yves Bonnefoy, Ion Barbu, Georg Trakl, Bolesław Leśmian;¹⁸
- 4) degli autori di cui ha tradotto alcune opere: Maurice Blanchot, Charles Baudelaire, Claudio Claudiano, Maurice Maeterlinck, Pierre Drieu La Rochelle, i poeti

¹⁴ Ivi, pp. 94-95.

¹⁵ MILO DE ANGELIS, *La gioia di Hegel*, «Altri termini», 9-10, febbraio 1976, pp. 26-50; ID., *Sei studi sulla letteratura “contemporanea”*, «Niebo», 1, giugno 1977, pp. 87-108; ID., *Le fiabe e il secondo bambino*, «Niebo», 6, settembre 1978, pp. 121-125.

¹⁶ ID., *Poesia e destino*, Crocetti, Milano 2019 (ed. or. Cappelli, Bologna 1982).

¹⁷ La redazione, che si riuniva nella mansarda di De Angelis in via Rosales 9 a Milano, era composta da Marta Bertamini, Giorgio Capitanio, Ivano Fermini, Antonio Mungai, Roberto Mussapi, Cesare Lievi, Stefano Pizzamiglio, Giancarlo Pontiggia, Emi Rabuffetti, Alberto Schieppati. Per l’esperienza della rivista, cfr. CARLA GUBERT, «Niebo» (1977-1980): una comunità poetica degli anni Settanta, in ILARIA CROTTI et al. (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, ETS, Pisa 2011, vol. II, pp. 445-451; si vedano anche DAMIANO SINFONICO, *Scuola deangelisiana: l’esempio della collana «Niebo»* e EMMANUELE RIU, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo tra Mandel’stam e Celan e i “poeti nuovi” di «Niebo» e de “La parola innamorata”*, in ANDREA AFRIBO, CLAUDIA CROCCO, GIANLUIGI SIMONETTI (a cura di), *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, «Ticontre», 8, 2017, rispettivamente alle pp. 73-85 e 87-107.

¹⁸ Hölderlin (n. 2-3, ottobre 1977), Lucrezio (n. 4, gennaio 1978), Bonnefoy (n. 5, maggio 1978), Barbu (n. 7, dicembre 1978), Trakl (n. 9-10, settembre 1979), Leśmian (n. 11, febbraio-marzo 1980). Il sesto numero fu dedicato al rapporto – fondamentale per il De Angelis di *Somiglianze* – tra poesia e fiaba.

dell'Antologia Palatina, Racine¹⁹ e, primo su tutti, Lucrezio: il *De rerum natura* è notoriamente un testo caro a De Angelis, sin dagli anni del liceo (vi dedicò infatti la tesi di maturità). Negli anni Settanta ne ha tradotto, con grande libertà nella resa formale, degli estratti, che ha pubblicato inizialmente nel quarto numero di «Niebo» (gennaio 1978)²⁰ e in seguito, organizzati tematicamente («La natura», «L'angoscia», «L'amore», «La peste di Atene»), nel volume del 2005 *Sotto la scure silenziosa*.²¹ Più recentemente, nel 2022, ne ha dato una traduzione integrale,²² in cui adotta un verso lungo, «giostrando sulle varie combinazioni possibili di endecasillabi e settenari».²³

Negli ultimi anni De Angelis ha inoltre rilasciato un numero cospicuo di interviste, in cui parla con grande generosità dei suoi maestri, delle sue letture, della sua poetica.²⁴ Sono informazioni che vanno sempre soppesate e valutate, perché, soprattutto in riferimento a *Somiglianze*, sono offerte a distanza di trenta o quarant'anni dalla raccolta, tuttavia sono un buon punto di partenza per l'indagine dei rapporti intertestuali, per esempio, con autori come Cesare Pavese, e i suoi *Dialoghi con Leucò* (in particolare, *L'isola, Le muse, Il lago, Schiuma d'onda*) o il racconto *La vigna*, da *Feria d'agosto*, o i saggi *L'adolescenza, La poetica del destino, Il mito*;²⁵ oppure l'influenza lessicale e concettuale di Martin Heidegger e dell'opera *Essere e tempo*; o del libro di Drieu La Rochelle *Le feu follet* (*Fuoco fatuo*) e della sua trasposizione cinematografica del 1963 a opera di Louis Malle.

È buona pratica di commento l'«operare una distinzione [...] fra i casi di intertestualità cosciente e volontaria e quelli invece in cui agisce una memoria involontaria»,²⁶ nella consapevolezza che molto spesso «la fonte resta un'ipotesi, più o meno solida».²⁷ Occorre quindi partire dai casi più patenti e, in specie, da quelli di intertestualità interna, onde

¹⁹ MAURICE BLANCHOT, *L'attesa, l'oblio*, Guanda, Parma 1978; CHARLES BAUDELAIRE, *I paradisi artificiali*, ivi, 1978; CLAUDIANO, *Il rapimento di Proserpina*, versione dal latino di Marta Bertamini e Milo De Angelis, Marcos y Marcos, Milano 1984; MAURICE MAETERLINCK, *Serre calde. Quindici canzoni*, Mondadori, Milano 1989; PIERRE DRIEU LA ROCHELLE, *Diario di un delicato*, SE, Milano 1998; MILO DE ANGELIS, *L'amore, il vino, la morte. Epigrammi dall'antologia palatina*, ES, Milano 2005; JEAN RACINE, *La Tebaide e Mitridate*, in ID., *Teatro*, Mondadori, Milano 2009; MILO DE ANGELIS, *I fiori del male di Baudelaire*, ivi, 2024.

²⁰ LUCREZIO, *Atomì, nubi, guerre*, in «Niebo», 4, gennaio 1978, pp. 61-79.

²¹ MILO DE ANGELIS, *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal "De rerum natura"*, SE, Milano 2005.

²² ID., *De rerum natura di Lucrezio*, Mondadori, Milano 2022.

²³ Ivi, p. XV.

²⁴ Sono state raccolte in due volumi: ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, La Vita Felice, Milano 2008 e MILO DE ANGELIS, *La parola data. Interviste 2008-2016*, Mimesis, Milano 2017.

²⁵ FABIO JERMINI, «Intervallo e fine», cit., pp. 13-15, 62, 107, 121-125, 151 e 185-189.

²⁶ SVEVA FRIGERIO, *Commentare un testo poetico. Strumenti, metodi, forme*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018, pp. 66-67.

²⁷ Ivi, p. 68.

evitare di indicare riferimenti a fonti non sicure o forzare le ipotesi di memoria involontaria, come probabilmente è quella, nel mio commento, evocata per *Un secondo*, vv. 4-5 «cercavamo la fraternità | nell'ombra» e relativa al Vicente Aleixandre di *Beso póstumo* (da *Poemas de la consumación*, 1968), «Noi siamo l'ombra. È esso il corpo se veniamo meno» [«Somos su sombra. Porque él es cuerpo cuando ya no estamos»]; oppure come potrebbero essere i frequenti riferimenti a Pascoli, autore da cui certamente derivano alcuni procedimenti retorico-sintattici tipici dell'ermetismo presenti in De Angelis – come l'anteposizione dell'attributo sensoriale all'oggetto²⁸ («nel chiarore | di una camera», *T.S.*, vv. 24-25; «splendore del nuoto», *Una generosità*, vv. 10-11) o l'attacco di poesia con congiunzione coordinante²⁹ («E le api fecondano anche questa volta», *Fioritura*; «Ma capire per lui significava», *Voci sotto il giorno*) –, ma di cui sarà forse da revocare in dubbio l'influsso su *Essere qui*, vv. 6-7, «ma altro tempo | l'affronta e cancella visi», della myrica *Anniversario*, v. 11 «e il caro viso già mi si scolora» – a favore probabilmente di Montale, *La casa dei doganieri*, vv. 10-11 «altro tempo frastorna | la tua memoria» (con «frastorna» e «affronta» che sono quasi anagramma l'uno dell'altro e l'*abrasione* dei «visi» che è un'immagine afferente al campo semantico della «memoria»).

Il problema di quali rilievi lessicali e sintattici e di quali richiami intra- e intertestuali includere nelle note di commento si pone testo per testo, si definisce man mano che procede il lavoro e si risolve naturalmente soltanto al termine del lavoro o verso la sua conclusione – o rileggendosi ad anni di distanza.

Per provare a definire misura e intenzione del commento a un testo deangelisiano di *Somiglianze*, vorrei offrire un esercizio interpretativo di una poesia esemplare: *Una generosità*. Ciò sarà fatto sotto forma di commento ragionato, immaginandolo in funzione di un'edizione con una sezione introduttiva di presentazione generale del testo (datazione, collocazione, struttura complessiva e caratteristiche principali), seguita da note esegetiche puntuali. Questo esercizio è diviso in due parti, pensate nell'ottica della creazione di una dialettica generale-particolare, dedicate al cappello introduttivo e alle note di commento, ed è programmaticamente attento a tre aspetti: lessico, sintassi e intertestualità.

3. *UNA GENEROSITÀ*

per Cr. C.

È una danza
che non studia il passo
per esserci («coglierò
tutto di sorpresa») non si rassegna
5 a un mezzo parlare, ora che il vento
porta l'odore di zolle smosse

²⁸ MARCO VILLA, *La sintassi di "Somiglianze"*, cit., pp. 112-113.

²⁹ Ivi, pp. 169-170.

10 e grida le cose
come se esistessero
e vengono («vedi, non c'è più bisogno
di scegliere») verso lo splendore
del nuoto, un destino
improvviso, che si svela dopo
in piena corrente
ma tace,
15 tace e prova.

4. IL CAPPELLO INTRODUTTIVO

Una generosità apparve direttamente nella prima edizione di *Somiglianze*³⁰ al nono posto nella prima sezione, *L'ascolto* (1974-1975); essa risale probabilmente agli anni indicati nel titolo di sezione e attraversa la trafila delle ristampe (e in particolare di quella del 1990)³¹ senza registrare varianti.

Il titolo, come altri del tipo articolo + sostantivo (*La frazione, L'ordine, La ragione, La selezione, La somiglianza, Il sorriso, La riunione, La vincitrice*, etc.), richiama un concetto sostanziale alla poetica deangelisiana: esso va probabilmente inteso nel senso di 'uno spirito di sacrificio' e sarà l'ipostasi della virtù di chi accetta la tragedia o – volendo (e potendo) considerare il testo metapoetico – della poesia tragica. Tale concetto potrebbe risultare dalle riflessioni sul *dono* e il *donarsi*, tra altri, di Heidegger, per esempio, questa:

Un dare (*Geben*), che dà (*gibt*) solo la sua donazione (*Gabe*), ma che in questo suo darsi si trattiene in sé e si ritrae, un tale dare noi lo chiamiamo il destinare (*das Schicken*). Se noi pensiamo – come va fatto – in questo senso il dare, l'essere, che si dà (*es gibt*), è il destinato (*das Geschickte*).³²

La suggestione è certamente interessante, ma la derivazione non è provata. Nel cappello introduttivo basterà alludervi e ricordare analoghe riflessioni di De Angelis, in particolare quella sull'*etica del sacrificio* in rapporto al *donare*, che si trova nel saggio *La gioia di Hegel*:

³⁰ La prima edizione di *Somiglianze* consta di centouno testi organizzati in quattro sezioni: 1) *L'ascolto* (1974-1975), quarantasei testi; 2) *Intervallo e fine* (1973-1974), diciotto testi; 3) *La materia* (1970-1972), quattordici testi; 4) *Movimenti brevi* (1975), ventitré testi.

³¹ Nella seconda edizione De Angelis interviene su di versi fronti: riordinando cronologicamente le sezioni (per cui l'ordine diventa: *La materia; Intervallo e fine; L'ascolto; Movimenti brevi*), introducendo varianti di lezione (soprattutto nelle sezioni *Intervallo e fine* e *L'ascolto*), sopprimendo quattordici testi della sezione *Movimenti brevi* e dando nuovi titoli a tre poesie (per ulteriori i dettagli, cfr. FABIO JERMINI, "Intervallo e fine", cit., p. 9). Tutte queste modifiche sono state rifiutate nelle ristampe successive, che di fatto ristabiliscono testo e struttura dell'edizione del 1976.

³² MARTIN HEIDEGGER, *Tempo ed essere*, trad. italiana di Eugenio Mazzarella, Guida, Napoli 1987 (ed. or. Niemeyer, Tübingen 1969), p. 110.

[...] un'etica del sacrificio, la quale è pur sempre un'etica dell'azione «in più», dell'azione superflua in cui immettere un valore. Vivere la gioia che nulla può andare sprecato (perché nulla può ritornare a chi dona e può ricomporgli la vicenda precedente) [...] la promessa non è più una promessa, è contemporanea alla sua realizzazione, perché si è accorciata sempre più la distanza tra colui che dona e la cosa donata, fino a scomparire: rimane soltanto la cosa donata, che non rimanda più a nessun padrone, non esige più debito.³³

Il testo reca in esergo una dedica, «*per Cr. C.*»:³⁴ «una ragazza torinese – splendida nuotatrice e appassionata di gatti – conosciuta e amata in quel periodo 1974/1975, protagonista della poesia *Viene la prima*».³⁵ La glossa autoriale fornisce informazioni utili al commento dell'espressione lo «splendore | del nuoto» (vv. 10-11) e all'attribuzione delle parentetiche dei vv. 3-4 e 9-10 alla voce della ragazza, la quale incita all'azione anche in *Viene la prima*³⁶ (in particolare nella chiusa, vv. 20-22: «[...] Non aggrapparti, accetta | accetta | di perdere qualcosa»), nonché per la decifrazione della dedica in esergo alla

³³ MILO DE ANGELIS, *La gioia di Hegel*, cit., p. 31.

³⁴ Modificata in «*per C. C.*» nell'edizione del 1990. Nelle successive ristampe la modifica è stata rifiutata.

³⁵ Comunicazione personale (e-mail del 22 gennaio 2021). Prima di chiedere a De Angelis, la mia ipotesi era che la destinataria fosse Cristina Campo, e le suggestioni nate da quella congettura erano molto interessanti (ma sono la dimostrazione di una delle insidie dell'intertestualità): dal richiamo alla raccolta, pubblicata presso Scheiwiller nel 1956, *Passo d'addio*, tanto nel titolo («la prova di *danza* che un'allieva usa offrire staccandosi dalle compagne al termine del corso comune» Leone Traverso, recensione su «Letteratura», V, 24-25, gennaio-aprile 1957, p. 119; *corsivo mio*) quanto nei testi (sei liriche di *Passo d'addio* esordiscono con – o sono scandite da – l'avverbio *ora* [nella poesia di De Angelis al v. 5, innesco di un'ampia circostanziale temporale]: *Ora che capovolta è la clessidra*, *Ora non resta che vegliare sola*, «Ora tutta la vita è nel mio sguardo» [*La neve era sospesa tra la notte e le strade*, 8], *Ora tu passi lontano, lungo le croci del labirinto*, «Ora è sparsa l'acqua della vita» [*Amore, oggi il tuo nome*, 4]), fino alle riflessioni sul destino (CRISTINA CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, Rusconi, Milano 1971).

³⁶ *Viene la prima*, trentatreesimo testo della sezione «L'ascolto», mette in scena un momento di scacco nella relazione tra il poeta e una donna, forse addirittura l'ultimo appuntamento, quello d'addio: «“Oh se tu capissi: | chi soffre | chi soffre non è profondo”. | Sobborghi di Torino. Estate. Ormai | c'è poca acqua nel fiume, l'edicola è chiusa. | “Cambia, non aspettare più”. | Vicino al muro c'è solo qualche macchina. | Non passa nessuno. Restiamo seduti | sopra il parapetto “Forse puoi ancora | diventare solo, puoi | ancora sentire senza pagare, puoi entrare | in una profondità che non | commemora: non aspettare nessuno | non aspettarmi, se soffro, non aspettarmi”. | E fissiamo l'acqua scura, questo poco vento | che la muove | e le dà piccole venature, come un legno. | Mi tocca il viso. | “Quando uscirai, quando non avrai | alternative? Non aggrapparti, accetta | accetta | di perdere qualcosa”».

poesia *Il sogno di Gatta Danzante*,³⁷ «per Cr. C. e Inakù» (e Inakù³⁸ potrebbe quindi essere una gatta). Ma queste ultime informazioni si addicono maggiormente alle note di commento e lì saranno riportate.

La poesia è costruita su un'antitesi binaria di quattro elementi, disposti a chiasmo: È una danza | che non studia il passo | per esserci [x] [...] non si rassegna | a un mezzo parlare [y] [...] *ma* tace, | tace [y'] e prova [x']. Entro questa struttura di base sono inserite una serie di subordinate a cascata con slittamento del soggetto e con ritorno finale al primo soggetto, l'unico implicito. Si tratta dunque di una poesia che, nell'architettura testuale e (come vedremo) nelle scelte lessicali, oppone l'azione alla progettualità³⁹ – come anche, per citare due esempi non casuali, le poesie *Non c'è ragione* e *La posizione*,⁴⁰ ma di più: è un testo metapoetico che si contrappone diametralmente all'«impossibilità di attingere a verità assolute» e al «ripiegamento verso una parola depotenziata, che si accontenti di pronunciare verità parziali e minimali»,⁴¹ in favore di un rifiuto del «mezzo parlare» che sfocia nel *silenzio tragico* (l'«istante di una decisione senza futuro né appoggio [...] l'istante, appunto, in cui non si può temporeggiare»);⁴² e lo fa richiamando e ricalcando un'espressione usata dal Montale anti-tragico di *Satura* nella poesia, similmente metapoetica, *Incespicare*:⁴³ «Così | bisogna rassegnarsi | a un mezzo parlare» (vv. 7-9).

³⁷ *Il sogno di Gatta Danzante*, sesto componimento della sezione «Movimenti brevi (1975)», insiste sul tema della *parola* e spicca per interessanti contatti con la poesia in esame (per esempio i vv. 4-5 con *Una generosità*, 7-8, e i vv. 8-9 con *Una generosità*, 4-5 e 9-10 – li segnalo in corsivo): «Per la signora del mare e del grano | strade | senza inizio, vesti chiare, pane lievitato | *perché parlava* | *come se non fosse mai esistita*, | nella pianura | di luce o nel sibilo minaccioso | delle canne, *parlava* | *senza bisogno di garanzie*, | rapida ombra sul cavallo | a sud, oltre il bosco, stanotte.»

³⁸ Forse il termine che in lingua degli awajún (il gruppo etnico stanziatosi lungo il corso superiore del fiume Marañón, nel nord del Perù e al confine con l'Ecuador) definisce la Lecythidaceae *Gustavia* (CARL VON LINNÉ, *Plantae Surinamenses*, 1775, p. 12).

³⁹ ANDREA AFRIBO, *Per conoscere De Angelis con una poesia. “La luce sulle tempie” (“Somiglianze”)*, «Nuova corrente», 170, LXIX, luglio-dicembre 2022, p. 66: «La modalità irrazionale e impreparabile della “sorpresa” e dell’“improvviso” (vv. 4 e 12), da confrontare con “di colpo” e “subito” e “adesso” di LST [= *La luce sulle tempie*], apre infatti all'incanto del gesto atletico e del corpo [...]» (ma tutta la pagina è dedicata ai legami tematici tra *La luce sulle tempie* e *Una generosità*).

⁴⁰ FABIO JERMINI, «Intervallo e fine», cit., pp. 83-87 e ID., *Il fatto inessenziale e necessario*, cit., pp. 175-186.

⁴¹ EUGENIO MONTALE, *Satura* [1971], ed. comm. a cura di Riccardo Castellana, Mondadori, Milano 2018, p. 186.

⁴² MILO DE ANGELIS, «Tragedia novecentesca», in ID., *Poesia e destino*, cit., p. 44.

⁴³ *Incespicare*, incepparsi | è necessario | per destare la lingua | dal suo torpore. | Ma la balbuzie non basta | e se anche fa meno rumore | è guasta lei pure. Così | bisogna rassegnarsi | a un mezzo parlare. Una volta | qualcuno parlò per intero | e fu incomprensibile. Certo | credeva di essere l'ultimo | parlante. Invece è accaduto | che tutti ancora parlano | e il mondo | da allora è muto. (EUGENIO MONTALE, *Satura*, cit., pp. 187-188).

Come ha ben esemplificato AFRIBO nella sua lettura di *La luce sulle tempie*,⁴⁴ la sezione *L'ascolto* è un reticolo di connessioni lessicali e tematiche all'interno di quel vero e proprio macrotesto che è *Somiglianze*, per cui nel cappello sarà utile dedicare un paragrafo alla messa in evidenza dei legami con i testi adiacenti e vicini; in particolare:

- 1) le dichiarazioni di abbandono all'istinto: «lascia che decidano | le stelle» (*All'incrocio di ed ...*, vv. 3-4); «non c'è più bisogno | di scegliere» (*Una generosità*, vv. 9-10 – connessione di equivalenza);
- 2) il “motivo archetipico dell'acqua”:⁴⁵ «gli spiriti dell'aria e dell'acqua» (*Le cause dell'inizio*, v. 27); «immergiti» (*Controluce*, v. 14), «il rumore del fiume | a pochi centimetri dall'acqua» (*All'incrocio di ed ...*, vv. 3-4), «lo splendore | del nuoto» (*Una generosità*, vv. 10-11);
- 3) il succedersi *impensato* degli eventi: «di colpo» (*La luce sulle tempie*, v. 4); «una rapida certezza» (*Controluce*, v. 2); «improvvisamente» (*All'incrocio di ed ...*, v. 21 e 32), «un destino | improvviso» (*Una generosità*, vv. 11-12);
- 4) il tema della parola depotenziata: «non si rassegna | un mezzo parlare» (*Una generosità*, vv. 4-5);⁴⁶ «senza | parlare una lingua imprestata» (*Litanie*, vv. 2-3 – connessione di equivalenza); «camminiamo, a mezza voce, noi» (*Litanie*, v. 30 – connessione di trasformazione); «non parla» (*La lentezza*, v. 29 – connessione di trasformazione rispetto a *Una generosità*, vv. 4-5, ma di equivalenza rispetto a *Una generosità*, vv. 14-15 «ma tace, | tace»).

In chiusura di cappello si potranno poi mettere delle indicazioni metrico-timbriche. Lo spettro dei versi qui utilizzati da De Angelis, al solito, è ampio: si registrano un trisillabo (v. 14), due quadrisillabi (vv. 1 e 15), quattro senari (vv. 2, 7, 8 [sdrucchiolo] e 13), un settenario (v. 11), un ottonario tronco (v. 3), tre decasillabi (vv. 6, 10 e 12), due endecasillabi con ictus non canonico di 5^a (vv. 4 e 5), un dodecasillabo (v. 9). Sono mascherati dall'inarcatura il novenario sdrucchiolo 2-3 «che non studia il passo | per esserci» (vv. 2-3), il novenario piano «“coglierò | tutto di sorpresa”» (vv. 3-4), l'endecasillabo «non si rassegna | a un mezzo parlare» (vv. 4-5), l'endecasillabo sdrucchiolo «“vedi, non c'è più bisogno | di scegliere”» (vv. 9-10), il novenario «verso lo splendore | del nuoto» (vv. 10-11) e il settenario «un destino | improvviso» (vv. 11-12); ma qui si entra nel campo delle ipotesi non verificabili e quindi occorre fermarsi.

⁴⁴ ANDREA AFRIBO, *Per conoscere De Angelis con una poesia*, cit., pp. 61-77. Ma vedi anche, per l'organizzazione dei testi della seconda sezione, FABIO JERMINI, *“Intervallo e fine”*, cit., pp. 21-26.

⁴⁵ ID., *Per conoscere De Angelis con una poesia*, cit., p. 66.

⁴⁶ *Ibidem*: «Il sorriso e l'abbraccio [scil.: *La luce sulle tempie*, 1-6 “Che strano sorriso | vive per esserci e non per avere ragione | [...] l'abbraccio nasce | non domani, subito”] rappresentano la modalità irriflessa dell'amore, opposta a quella “mediata”, razionale ma fallace della parola – sempre appunto incompleta e spezzata, sempre un “mezzo parlare” (*Una generosità*)».

Il tessuto fonico, fatte salve le rime interne v. 6 *odore* : v. 10 *splendore* e l'anadiplosi vv. 14-15 *tace*, | *tace*, è costituito essenzialmente da consonanze o rime imperfette, a fine verso (v. 2 *passo* : v. 6 *smosse* : v. 8 *esistessero*; v. 4 *rassegna* : v. 9 *bisogno*; v. 5 *vento* : v. 13 *corrente*; v. 6 *smosse* : v. 7 *cose*) e interne (v. 12 *improvviso* : v. 15 *prova*).

5. LE NOTE DI COMMENTO

Lessico

Dal punto di vista del lessico, la poesia non pone grandi problemi; l'interesse maggiore, nel caso di *Somiglianze*, riguarda la ricorrenza di parole-chiave, che talvolta sono sovrapponibili alle parole-rima.⁴⁷ In quest'ottica andrà segnalato, in punta al v. 8, l'avverbio temporale *ora*, indicatore deittico possibilmente legato all'espressione esistenzialista *hic et nunc*, memoria classica (e heideggeriana), ad avvio della sequela di subordinate (o meglio dell'articolata subordinata circostanziale temporale che occupa i vv. 5-13 e che descrive il *momento perfetto*, ossia il greco *καίρός*, 'il tempo nel mezzo', contrapposto a *κρόνος*, il tempo logico e sequenziale, il «tempo lineare» [*Ogni metafora*, v. 10],⁴⁸ per cui ogni evento viene distrutto, e quindi privato di significato, perché *mangiato* da quello successivo), frequente in *Somiglianze*.⁴⁹

Ora che parlo di te
senza chiamarti
(*Nel punto*, vv. 1-2)

Ora che le canoe attraversano il fiume
(*Largo pomeridiano*, v. 1)

e *ora*
nella trama fitta
di ciò che avviene
(*Non c'è ragione*, vv. 5-7)

ora è certo
(*Non c'è ragione*, v. 11)

facendo *ora* i gesti
che non ripagano nessuno
(*Seconda parte*, vv. 34-35)

ma *ora* certezza negativa, da sfruttare
(*Un tempo vicino al corpo*, v. 6)

⁴⁷ FABIO JERMINI, "Intervallo e fine", cit., p. 28.

⁴⁸ Ivi, pp. 99-103.

⁴⁹ Ivi, p. 50. Vd. anche MARCO VILLA, *La sintassi di "Somiglianze"*, cit., pp. 138-139 e ANDREA AFRIBO, *Per conoscere De Angelis con una poesia*, cit., p. 72.

La circostanziale temporale si chiude inoltre su un ulteriore (e antitetico) indicatore deitico esistenziale, 12 *dopo*, che come *ora* percorre la trama di *Somiglianze*:⁵⁰

forse una rapida certezza farà tacere
ma sarà *dopo*, al sicuro
(*Controluce*, vv. 2-3)

dopo essere fuggiti tra i rami
ecco la strada polverosa, il campo
(*I sassi nel fango tiepido*, vv. 20-21)

Come l'ultimo pesco, *dopo* le tempeste
nell'acqua, si è dibattuto, ha generato
ha generato la vita
(*Ora se questo dono*, vv. 1-3)

Correremo senza domande. *Dopo* i semafori
c'è la grande calma
(*Un secondo*, vv. 17-18)

dopo avere negato ogni cosa
(*Essere qui*, 4)

l'inizio non è mai
una violenza. È *dopo*:
(*STP*, vv. 4-5)

dopo il temporale e la notte e il panico
ricoperto e le cause
tremende mentre scoppiano, *dopo* l'intimo
che era intenzionale
(*STP*, vv. 37-40)

Parola-chiave e parola-rima deangelisiana da annotare sicuramente è 5 *vento*, forza creatrice che attraversa *Somiglianze*, e in particolare la sezione *L'ascolto*:

mentre il *vento* festivo
toglie la tunica lentamente
(*Le cause dell'inizio*, vv. 23-24)

Ridere una volta, quando il *vento*
di sera porta una meraviglia
che non si vede
(*I sassi nel fango tiepido*, vv. 1-3)

⁵⁰ MARCO VILLA, *La sintassi di "Somiglianze"*, cit., pp. 140-141.

c'è un *vento* estivo che toglie la febbre
(*Una lettera d'amore*, v. 11)

[...] Ecco. Il *vento*
si avvicina. [...]
(*Due nelle forze*, vv. 11-12)

E fissiamo l'acqua scura, questo poco *vento*
che la muove
(*Viene la prima*, vv. 15-16)

Non si può escludere la possibilità dell'influenza del vento dionisiaco portatore di salvezza di Pavese, per esempio, del dialogo *La vigna*: «LEUCOTEA [...] Verrà Dioniso, e ti parrà di esser rapita da un gran vento, come quei turbini che passano sulle aie e nei vigneti».⁵¹

Tale vento *creatore* si manifesta all'olfatto, attivando la memoria dell'«odore delle zolle smosse» (v. 6), immagine di campi arati pronti per la semina, simbolo di futura rinascita, o (viceversa) di sepolture recenti, presagio di morte, e allo stesso tempo, antropomorfizzato, nell'atto di *gridare* – *gesto* liberatorio, trasfigurante ed estatico,⁵² come spesso in *Somiglianze*:

e gli spiriti dell'aria e dell'acqua,
l'odore del fiume, il *grido*
(*Le cause dell'inizio*, vv. 27-28)

grida
ciò che non si divide con nessuno
e quindi tutto.
(*Essere qui*, vv. 25-27)

bisognava *gridarlo* a voce alta
il male
per vincerlo⁵³
(*Bisognava*, vv. 34-36)

uno *grida* che, sì, la prima volta
non è la più profonda
(*Chi ha osato*, vv. 10-11)

⁵¹ CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1965 (ed. or. ivi 1947), p. 159.

⁵² Richiama inoltre il titolo di un film di Michelangelo Antonioni molto amato da De Angelis, *Il grido* (1957).

⁵³ Esempio parallelo, con il sinonimo *urlare*, è *STP*, 25-27 «ritornati facilmente dalle grandi nevi | dove, soli, nel terrore, si *urlava* ciò che si era | per superarlo».

manca un *grido*, ancora,
per essere alla fine.
(*Tenterà*, vv. 24-25)

Essenziale alla visione filosofica deangelisiana è pure 7 *cose*, parola-chiave possibilmente influenzata dalla *res* lucreziana. La sua frequenza in *Somiglianze* – sia all'interno del verso, che in clausola – è davvero elevata, qualche esempio:

la pazzia
di una chiarezza, vedere di persona, mettere in comune
queste *cose*...
(*All'incrocio di ed...*, vv. 12-14)

in mezzo
ai doveri, sui tram, immergendosi tra i cappotti
con le *cose* da finire, tutte le *cose*.
(*Dove tutto è in relazione*, vv. 3-5)

Ma è tempo ormai di non far durare le *cose*.
(*La frazione*, v. 27)

e dice soffrendo «resteremo nelle nostre *cose*»
(*Questo poco*, v. 29)

adesso che le *cose* non si nascondono
(*Un altro tempo*, v. 8)

in mezzo alle *cose*
introvabili
(*Un secondo*, vv. 21-22)

ogni *cosa* è sottratta, ogni *cosa*
(*Bisognava*, v. 17)

per opporre
uno stupore minimo alle *cose*
(*Ogni metafora*, vv. 4-5)

e gli occhi non si chiudono davanti alle *cose*, fermi
(*Ogni metafora*, v. 13)

e sorridendo restano da parte troppe
cose [...]
(*La vincitrice*, vv. 11-12)

Qualche decisione
anche tra i fagioli del solaio

bisogna prenderla: non si può
domandare le cose
(*La parte*, vv. 1-4)

L'influenza del lessico e del pensiero heideggeriano sarà da segnalare anche per v. 3 *esserci*, che richiama il termine scelto da Heidegger per designare la realtà umana, il *Da-sein* (che tradotto letteralmente con *Essere qui* dà il titolo a un testo della seconda sezione di *Somiglianze*).⁵⁴ Parimenti, il predicato verbale v. 12 *si svela*, sarà memore forse della nozione heideggeriana di *verità* come ἀλήθεια, 'svelamento, rivelazione'.

Essendo necessaria una selezione tra riscontri più o meno stringenti, direi che nel commento andranno registrati: per v. 8 *ora*, i casi in cui all'avverbio segue una subordinata relativa (*Nel punto*, vv. 1-2 e *Largo pomeriggio*, v. 1); per v. 12 *dopo*, gli usi (come in *Una generosità*) sostantivati (*Controluce*, vv. 2-3 e *STP*, vv. 4-5); per v. 5 *vento*, i rinvii in cui esso si presenta quale agente (*Le cause dell'inizio*, vv. 23-24, *I sassi nel fango tiepido*, vv. 1-3 e *Una lettera d'amore*, v. 11), oltre a *Viene la prima*, vv. 15-16, per il legame extra-testuale esistente tra le due poesie e per il ruolo di parola-rima; per v. 7 *grida*, quelli in cui emerge la sua funzione liberatoria (*Essere qui*, vv. 25-27 e *Bisognava*, vv. 33-35); e per v. 7 *cose*, sostantivo tra i più pregnanti e diffusi nell'opera deangelisiana, una triade esemplare: *Un secondo*, vv. 21-22 (in virtù del procedimento inarcante), *Ogni metafora*, vv. 4-5 e v. 13 (per il ruolo di parola-rima).

Saranno infine da registrare le antitesi vv. 14-15 *tace[re]* : v. 5 *mezzo parlare* e v. 15 *prova[re]* : v. 2 *studia[re]* *il passo*; oltre a v. 13 *in piena corrente*, espressione legata all'ambito agonistico simile a *in piena corsa* (cioè 'al culmine; quando si è raggiunta la giusta velocità'), e all'anadiplosi 14-15 *tace*, | *tace*, figura di ripetizione patetica cara a De Angelis, vd. per es.:⁵⁵

e allora bisogna ridere, ridere
(*Controluce*, v. 23)

loro
loro perdoneranno
(*All'incrocio di ed...*, vv. 36-37)

Possono.
Possono quando vogliono
(*Lo scheletro del pesce*, vv. 13-14)

⁵⁴ FABIO JERMINI, "Intervallo e fine", cit., pp. 67-75.

⁵⁵ La figura della ripetizione a contatto è stata indicata quale tratto caratterizzante della poesia di De Angelis da ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, in BEATRICE MANETTI *et al.* (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova 2016, pp. 113-132; si veda anche ANDREA AFRIBO, *Ritratti linguistici*, «Nuovi Argomenti», 75, luglio-settembre 2016, pp. 205-211.

Chi soffre
chi soffre non è profondo
(*Viene la prima*, vv. 2-3)

io devo
io devo cambiare
(*STP*, vv. 40-41)

Sintassi

Nell'ottica di una dialettica generale-particolare tra cappello introduttivo e note di commento, la struttura sintattica globale della poesia sarà già stata presentata nel cappello, così nelle note puntuali si potranno segnalare e sciogliere le ambiguità relative a particolari segmenti testuali.

La prima essenziale ambiguità da sciogliere è *quale (chi o cosa) sia il soggetto* dell'affermazione iniziale, «È una danza». Si può ragionevolmente ipotizzare che sia *Una generosità*, il titolo del componimento: dunque, *una generosità*, uno 'spirito di sacrificio', sarebbe, nella visione di De Angelis, *una danza | che non studia il passo | per esserci*, cioè 'una danza istintiva'. Vi è un solo altro caso in *Somiglianze*, in cui il titolo risulta essere il soggetto dei versi *incipitari*, ed è quello di quello di *L'idea centrale*:⁵⁶ «È venuta in mente (ma per caso, per l'odore | di alcool e le bende)» (vv. 1-2). È diverso invece il caso di *La somiglianza*, poiché il soggetto di vv. 1-2 «Era | nelle borgate» è vv. 3-4 «quell'assolutamente | oltre»: anzi, la storia testuale dimostra che precedentemente il soggetto era esplicito e la soluzione finale risulta da una sovrapposizione dei concetti di *terrore*, *diverso* e *assolutamente oltre*:⁵⁷

Il terrore era il diverso
nelle borgate, camminando in fretta
quell'assolutamente
oltre
(da *Almanacco dello Specchio* 1975)⁵⁸

Era
nelle borgate, camminando in fretta
quell'assolutamente
oltre
(da *Somiglianze*)

Una seconda ambiguità sintattica è ai vv. 2-3. Essa è innescata dal confine versale e dall'inusuale dipendente implicita *per esserci*, che potrebbe, per ipotesi, ignorando la parentetica dei vv. 3-4 («coglierò | tutto di sorpresa»), costituire l'inizio di una frase

⁵⁶ L'idea della morte, quasi "pensiero dominante".

⁵⁷ FABIO JERMINI, "Intervallo e fine", cit., pp. 61-62.

⁵⁸ *Almanacco dello Specchio*, 4, Mondadori, Milano 1975, p. 380.

distinta, altrettanto enigmatica – se il soggetto fosse sempre «una generosità»: *Per esserci* [...] *non si rassegna | a un mezzo parlare*. Ma che la lettura corretta sia la prima, e che dopo la parentesi si debba ipotizzare una *virgola virtuale*, lo conferma, fortunatamente, il seguente *locus parallelus*:

Dove il *passo*
per esserci chiede una scelta
introvabile, sacra attesa, stagione.
(*I sicari*, vv. 1-3)

Entrano nel novero delle osservazioni sulla sintassi anche le due parentetiche; la prima, in inarcatura tra il terzo e il quarto verso, la seconda in inarcatura tra il nono e il decimo: entrambe racchiudono un frammento di dialogo – caratteristica quasi esclusiva del De Angelis di *Somiglianze* – che funge da rinforzo parafrastico di quanto espresso, nel primo caso, nei versi incipitarî, con una dichiarazione paradigmatica di abbandono all'istinto («coglierò | tutto di sorpresa»), e, nel secondo («vedi, non c'è più bisogno | di scegliere»), marcando un'evoluzione (o una involuzione, vista la posizione) rispetto a *Una lettera d'amore*, ventiquattresimo testo della sezione *L'ascolto* (1974-1975):

Il gelo: devi vederlo. Se lo vedrai interamente
non ci sarà più bisogno di scegliere
(*Una lettera d'amore*, vv. 8-9)

Intertestualità

Alcuni esempi sono già emersi nella discussione del lessico. Ricollegandosi alle osservazioni sui vv. 2-3, andrà segnalato che l'espressione *passo* + sub. dipendente implicita (*per* + predicato verbale) in inarcatura è stilema caro al De Angelis di *Somiglianze*:

Dove il *passo*
per esserci chiede una scelta
introvabile, sacra attesa, stagione
(*I sicari*, vv. 1-3)

deve decidere l'aria fredda, senza presunzione,
suggerire l'attimo, il *passo*
per toccarle il paletò
(*Due nelle forze*, vv. 7-9)

non è mai
previsto ritornare
in questo condividere senza divisione, istante
immotivato:
innocente e infedele, perché lì non c'è

sosta e manca soltanto un *passo*
per giungere all'inizio
(*Verso un luogo*, vv. 3-9)

L'intertestualità interna permette talvolta la verifica delle ipotesi relative alla sintassi. Ciò si è visto già per i vv. 2-3, e un ulteriore esempio è il rapporto tra vv. 10-11 «lo splendore | del nuoto»⁵⁹ e vv. 11-12 «un destino | improvviso», che si presenta come una sua riformulazione parafrastica: che tale sia il rapporto tra i sintagmi sia di riformulazione lo testimonia lo scritto, apparso su «Niebo», *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*:

Di notte, la Signora del Torrente li [scil. i bambini] fa diventare pescatori di spugne e vedono il sogno, l'essenza del papavero, *cellule leggere che non studiano il passo: questo splendido nuoto è il destino improvviso che si svela in piena corrente* ed esce per primo, rivela il mondo a chi si volta dalla parte più sconosciuta della voce e non vuole più fare l'attimo.⁶⁰

Si potrà valutare l'inclusione anche di questo raffronto intertestuale nelle note di commento, nonostante sia un materiale dallo statuto ibrido, poiché appartiene ai testi critici militanti in cui il poeta utilizza vere e proprie autocitazioni.

L'importante richiamo intertestuale con *Incespicare* di Montale andrà anticipato nel cappello introduttivo, in quanto essenziale all'interpretazione globale.⁶¹ Nella nota ai vv. 4-5 basterà quindi richiamare il rovesciamento dell'assunto montaliano e si potrà aggiungere che un ulteriore contatto con *Incespicare*, il riferimento alla balbuzie (vd. vv. 5-7 «Ma la balbuzie non basta | e se anche fa meno rumore | è guasta lei pure») è già nella settima poesia della sezione, *Controluce*, in coincidenza con un incitamento all'azione e non alla *chiacchiera* che andrà invece segnalato nel paragrafo dedicato ai legami con i testi limitrofi:

⁵⁹ Il gesto atletico è per De Angelis «uno degli aspetti terrestri più contigui alla trascendenza» perché «la fusione di sforzo supremo e armonia riproduce nelle membra una vicenda cosmogonica, un caos che diventa ordine necessario delle cose» (MILO DE ANGELIS, «*Poesia e gesto atletico*», II, in ID. *Poesia e destino*, cit., p. 47).

⁶⁰ MILO DE ANGELIS, *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, cit., III (*Fiaba*), p. 95. Ma l'espressione «splendore del nuoto» si ritrova anche nel capitolo di *Poesia e destino* intitolato «*Poesia e gesto atletico*» (p. 49): «Occorre parlare di quel Novecento – purtroppo esiste in minima parte – che ha sentito lo splendore gelido della corsa o del nuoto, splendore senza commozione e senza tinte, un bianco e nero teso come il ginocchio che aspetta la partenza sulla pista. [...] il ciclista di Pavese o il pallone elastico di Fenoglio [...]».

⁶¹ Il riscontro intertestuale con *Incespicare* fornisce anche un termine *post quem* per la datazione della poesia, cioè il 1971 (la poesia, datata «4.XI.68» nel dattiloscritto conservato nel fondo pavese, non era stata pubblicata in precedenza), anche se in realtà già l'indicazione cronologica nel titolo di sezione, *1974-1975*, lo colloca in una forchetta temporale più ristretta.

ogni esempio
è un balbettio ... *non*
parlare a metà ... immergiti ...
(*Controluce*, vv. 12-14)

Saranno da segnalare la quasi-rima di 9 *bisogno* con 4 *rassegna*, notevole giacché si tratta dei due termini del sintagma montaliano del v. 8, «bisogna rassegnarsi», e le inarcature simili a vv. 9-10 *bisogno* | *di scegliere* in *Seconda parte* e *Essere qui*:

più intensi per un *bisogno*
di esserci, [...] *[...]*
(*Seconda parte*, vv. 46-47)

Cosa muore, stretti al privilegio
di scegliere
(*Essere qui*, vv. 1-2)

Esiste anche un terzo possibile richiamo intertestuale, nella traduzione dell' *Adieu à Gonzague* di Drieu La Rochelle:⁶²

La tua tristezza non ti ha impedito
di scegliere tra il fango e la morte
(*Addio a Gonzague*, vv. 65-66)

Ma questi versi, che traducono con molta libertà la frase «Tu n'avais à choisir qu'entre la boue et la mort», non sono però materia da nota di commento: sono semmai indicativi di quanto De Angelis tenga a quel particolare tipo di procedimento inarcante (anche se qui il *contre-rejet* evidenzia una subordinata implicita) o di come la memoria di *Una generosità* (o di *Essere qui*) abbia influito su di lui nel momento in cui si è trovato – tra il 1977 e il 1982 – a tradurre l' *Adieu à Gonzague*, in cui questa inarcatura non esiste, poiché si tratta di un testo in prosa.

Andranno infine presentate le possibili, ulteriori, implicazioni filosofiche suggerite dai versi iniziali: la *danza che non studia il passo per esserci* è una danza *istintiva*, che si potrebbe dire anche *dionisiaca*. Possibili suggestioni nietzschiane, oltre al titolo del decimo capitolo della seconda parte di *Così parlò Zarathustra*, «Il canto della danza», potrebbero essere:

Non incede egli a *passo* di *danza*? Trasformato è Zarathustra, un bambino è diventato Zarathustra, Zarathustra è un risvegliato.⁶³

⁶² MILO DE ANGELIS, *Adieu à Gonzague*, in ID., *Poesia e destino*, cit., pp. 40-43.

⁶³ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2002 (ed. or. Schmeitzner, Chemnitz 1883), p. 4.

[...] tra tutti questi sognatori anch'io, l'«uomo della conoscenza», danzo la mia *danza*, che l'uomo della conoscenza è un mezzo per tirare in lungo la danza terrena e per questo fa parte degli addetti alle feste dell'esistenza.⁶⁴

6. Queste, in conclusione, le finalità e gli elementi costitutivi dell'apparato di note di un testo deangelisiano di *Somiglianze*:

- 1) lo scioglimento delle ambiguità sintattiche, dei cortocircuiti metaforici, e lo sfrondamento della foresta di possibili interpretazioni (alla ricerca di un giusto mezzo tra la pragmatica limitazione dell'orizzonte delle possibili interpretazioni e la chiusura in un'interpretazione a senso unico);
- 2) il confronto con i *loci paralleli*, dapprima all'interno di *Somiglianze*, per trovare conferme o rilevare eventuali «sviluppi interni di una stessa elaborazione intellettuale» – entro certi limiti mi pare importante nel caso di De Angelis riportare per esteso i *loci paralleli*, poiché spesso lo stesso riferimento è valido per più testi e dunque contiene elementi di preziosa utilità per lo studio della raccolta (o della sezione), che potrebbero fornire materiali per una visione generale dell'opera;⁶⁵
- 3) le possibili implicazioni filosofiche (v. 1 *danza*, che può rimandare, tramite Nietzsche, a Dioniso: una presenza che potrebbe essere rinforzata dai richiami alle opere di Pavese; v. 3 *esserci* e v. 12 *svela*, possibili elementi lessicali influenzati dal pensiero di Heidegger);
- 4) la sottolineatura delle parole-rima intertestuali, cioè quelle parole che ricorrono in clausola in più poesie, dei procedimenti inarcanti e dell'inserimento di frammenti di dialogo;
- 5) l'indicazione di probabili o possibili fonti o rinvii intertestuali agli autori di riferimento utili all'esegesi generale.

Un possibile apparato di commento risultante è quello che segue.

UNA GENEROSITÀ

Apparsa direttamente nella prima edizione di *Somiglianze*, nono testo della prima sezione, *L'ascolto* (1974-1975), la poesia risale probabilmente agli anni indicati nel titolo di sezione e attraversa la trafila delle ristampe senza registrare varianti.

⁶⁴ ID., *La gaia scienza*, a cura di Fabrizio Desideri, Studio Tesi, Pordenone 1991 (ed. or. Fritzsche, Leipzig 1887), p. 86.

⁶⁵ CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, cit., p. 266.

Il titolo, come molti altri di *Somiglianze*, del tipo articolo + sostantivo richiama un concetto sostanziale alla poetica deangelisiana (*La frazione*, *L'ordine*, *La ragione*, *La selezione*, *La somiglianza*, *Il sorriso*, *La riunione*, *La vincitrice*, etc.) e andrà probabilmente inteso nel senso di 'uno spirito di sacrificio di sé' – interpretando il concetto alla luce delle riflessioni sul *dono* e il *donarsi*, tra altri, di Heidegger, o di quelle sull'*etica del sacrificio* dello stesso De Angelis⁶⁶ – e sarà l'ipostasi della virtù di chi accetta la tragedia.

La poesia si articola sull'antitesi binaria di quattro elementi, disposti a chiasmo: *È una danza | che non studia il passo [x]* (vv. 1-2), *[...] non si rassegna | a un mezzo parlare [y]* (vv. 4-5), *[...] ma tace, | tace [y'] e prova [x']* (vv. 14-15). Entro questa struttura, si inserisce una serie di subordinate a cascata – che descrivono il *momento perfetto* – con slittamento del soggetto e con ritorno finale al primo soggetto, l'unico implicito (vv. 5-13). *Una generosità* si presenta quindi come una poesia che contrappone, nell'architettura testuale e nelle precise scelte lessicali, l'azione alla progettualità e, allo stesso tempo, sul piano meta-poetico, si oppone diametralmente al «ripiegamento verso una parola depotenziata, che si accontenti di pronunciare verità parziali e minimali»,⁶⁷ ricalcando un'espressione usata dal Montale anti-tragico di *Satura*: «Così | bisogna rassegnarsi | a un mezzo parlare» (*Incespicare*, vv. 7-9): «non si rassegna | a un mezzo parlare» (vv. 4-5). Nell'ottica esistenziale di De Angelis, il rifiuto del «mezzo parlare» sfocia nel *silenzio tragico*, nell'«istante di una decisione senza futuro né appoggio [...] l'istante, appunto, in cui non si può temporeggiare».⁶⁸ In questo senso, *Una generosità* prosegue nel solco tracciato in alcuni testi limitrofi: dall'abbandono all'istinto dichiarato in *All'incrocio di ed...*, vv. 3-4 «lascia che decidano | le stelle» (connessione di equivalenza con vv. 9-10 «non c'è più bisogno | di scegliere»), al succedersi *impensato* degli eventi (*La luce sulle tempie*, v. 4 «di colpo»; *Controluce*, v. 2 «una rapida certezza»; *All'incrocio di ed ...*, v. 21 e v. 32 «improvvisamente»; *Una generosità*, vv. 11-12 «un destino | improvviso»), al tema della parola depotenziata (*Controluce* vv. 13-14 «non | parlare a metà»; *Una generosità*, vv. 4-5; *Litanie*, vv. 2-3 «senza | parlare una lingua imprestata»; *Litanie*, v. 30 «camminiamo, a mezza voce, noi»; *La lentezza*, v. 29 «non parla» – connessione di trasformazione rispetto a *Una generosità*, vv. 4-5, ma di equivalenza rispetto a *Una generosità*, vv. 14-15 «ma tace, | tace»), fino al «motivo archetipico dell'acqua»:⁶⁹ *Le cause dell'inizio*, v. 27 «gli spiriti dell'aria e dell'acqua»; *Controluce*, v. 14 «immergiti»; *All'incrocio di ed ...*, vv. 3-4 «il rumore del fiume | a pochi centimetri dall'acqua»; *Una generosità*, vv. 10-11 «lo splendore | del nuoto».

Lo spettro dei versi utilizzati è ampio: un trisillabo (v. 14), due quadrisillabi (vv. 1 e 15), quattro senari (vv. 2, 7, 8 [sdrucchiolo] e 13), un settenario (v. 11), un ottonario tronco (v. 3), tre decasillabi (vv. 6, 10 e 12), due endecasillabi con ictus non canonico di

⁶⁶ Vd. MILO DE ANGELIS, *La gioia di Hegel*, cit., p. 31.

⁶⁷ RICCARDO CASTELLANA, in EUGENIO MONTALE, *Satura*, cit., p. 186.

⁶⁸ MILO DE ANGELIS, «Tragedia novecentesca», in ID., *Poesia e destino*, cit., p. 44.

⁶⁹ ANDREA AFRIBO, *Per conoscere De Angelis con una poesia...*, cit., p. 66.

5a (vv. 4 e 5), un dodecasillabo (v. 9). Sono mascherati dall'inarcatura: il novenario sdruc-ciolo vv. 2-3 *che non studia il passo | per esserci*, il novenario piano vv. 3-4 «*coglierò | tutto di sorpresa*», l'endecasillabo vv. 4-5 *non si rassegna | a un mezzo parlare*, l'endecasillabo sdruc-ciolo vv. 9-10 «*vedi, non c'è più bisogno | di scegliere*», il novenario vv. 10-11 *verso lo splendore | del nuoto*, il settenario vv. 11-12 *un destino | improvviso*. Il tessuto fonico, fatte salve le rime interne v. 6 *odore* : v. 10 *splendore* e vv. 14-15 *tace*, | *tace*, è costituito essen-zialmente da consonanze o rime imperfette, a fine verso (v. 2 *passo* : v. 6 *smosse* : v. 8 *esistessero*; v. 4 *rassegna* : v. 9 *bisogno*; v. 5 *vento* : v. 13 *corrente*; v. 6 *smosse* : v. 7 *cose*) e interne (v. 12 *improvviso* : v. 15 *prova*).

per Cr. C.

È una danza
che non studia il passo
per esserci («coglierò
tutto di sorpresa») non si rassegna
5 a un mezzo parlare, ora che il vento
porta l'odore di zolle smosse
e grida le cose
come se esistessero
e vengono («vedi, non c'è più bisogno
10 di scegliere») verso lo splendore
del nuoto, un destino
improvviso, che si svela dopo
in piena corrente
ma tace,
15 tace e prova.

per Cr. C.: «una ragazza torinese – splendida nuotatrice e appassionata di gatti – conosciuta e amata in quel periodo 1974/1975, protagonista della poesia *Viene la prima*» (comunicazione personale).

v. 1. È: soggetto è (probabilmente) «Una generosità». ~ *una danza*: lo spirito dio-nisiaco, l'ebbrezza, secondo il Nietzsche di *La nascita della tragedia*; ma si vd. soprat-tutto FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*: «tra tutti questi sognatori anch'io, l'«uomo della conoscenza», danzo la mia *danza*, che l'uomo della conoscenza è un mezzo per tirare in lungo la danza terrena e per questo fa parte degli addetti alle feste dell'esistenza» (cit., p. 86); e poi ID., *Così parlò Zarathustra*: «Non incede egli a *passo* di *danza*? Trasformato è Zarathustra, un bambino è diventato Zarathustra, Zarathustra è un risvegliato» (cit., p. 4); e il capitolo *Il canto della danza* (pp. 122-124).

vv. 2-4. *che non studia il passo | per esserci*: 'non progettata, istintiva'. L'inarcatura *passo | per esserci* ricorre anche in *I sicari*, vv. 1-3 «Dove *il passo | per esserci* chiede una scelta | introvabile, sacra attesa, stagione»; l'espressione *passo* + sub. dipendente im-plicita (*per* + predicato verbale), in inarcatura, pare stilema deangelisiano: cfr. *Due nelle forze*, vv. 7-9 «deve decidere l'aria fredda, senza presunzione, | suggerire l'at-timo, il *passo | per toccarle il paletto*», *Verso un luogo*, vv. 7-9 «[...] perché lì non c'è |

sosta e manca soltanto un *passo* | *per giungere* all'inizio». ~ («coglierò | *tutto di sorpresa*»): primo frammento di dialogo, con funzione parafrastica; la voce è probabilmente quella della dedicataria.

vv. 4-5. *non si rassegna* | *a un mezzo parlare*: calco e rovesciamento di Montale (*Satura*, 1971), *Incespicare*, vv. 7-9 «Così | *bisogna rassegnarsi* | *a un mezzo parlare*»; il rifiuto del ripiegamento verso una parola depotenziata, che scaturisce in un incitamento all'azione, occorre in *Controluce* contestualmente a un riferimento alla balbuzie che forse è un ulteriore richiamo al testo montaliano: *Controluce*, 12-14 «ogni esempio | è un balbettio... non | parlare a metà»: *Incespicare*, vv. 5-7 «Ma la balbuzie non basta | e se anche fa meno rumore | è guasta lei pure».

v. 5. *ora che*: l'avv. temporale è indicatore deittico frequente in *Somiglianze*, possibilmente legato all'espressione esistenzialista *hic et nunc* (memoria classica, come anche heideggeriana): cfr. p. e. *Nel punto*, vv. 1-2 «*Ora che* parlo di te | senza chiamarti», *Largo pomeridiano*, v. 1 «*Ora che* le canoe attraversano il fiume». ~ *il vento* | *porta*: azione di una forza creatrice, come spesso in *Somiglianze*, per es.: *Le cause dell'inizio*, 23-24 «mentre il *vento* festivo | toglie la tunica lentamente», *I sassi nel fango tiepido*, 1-3 «Ridere una volta, quando il *vento* | di sera porta una meraviglia | che non si vede», *Una lettera d'amore*, v. 11 «c'è un *vento* estivo che toglie la febbre», *Viene la prima*, vv. 15-16 «E fissiamo l'acqua scura, questo poco *vento* | che la muove». Forse è proprio il vento dionisiaco portatore di salvezza di Pavese: cfr. *Dialoghi con Leuco*, *La vigna*, p. 159: «Verrà Dioniso, e ti parrà di esser rapita da un gran vento, come quei turbini che passano sulle aie e nei vigneti».

v. 6. *l'odore di zolle smosse*: sinestesia ambivalente: campi arati pronti per la semina, simbolo di futura rinascita, o, viceversa, sepolture recenti, presagio di morte?

v. 7. *e grida*: azione, coordinata a 6 *porta*, e perciò attribuita a v. 5 *vento*. Come in altri casi, il «gridare» è *gesto* liberatorio, trasfigurante ed estatico, dionisiaco: cfr. *Essere qui*, vv. 25-27 «*grida* | ciò che non si divide con nessuno | e quindi tutto», *Bisognava*, 33-35 «bisognava *gridarlo* a voce alta | il male | per vincerlo». ~ *le cose*: parola-rima – e parola-chiave – deangelisiana, probabilmente su influsso della *res* lucreziana; per es.: *Un secondo*, vv. 21-22 «in mezzo alle *cose* | introvabili»; *Ogni metafora*, vv. 4-5 «per opporre | uno stupore minimo alle *cose*» e v. 13 «e gli occhi non si chiudono davanti alle *cose*».

v. 8. *come se esistessero*: 'dando loro una consistenza (che per loro natura non hanno)'.

vv. 9-10. *vengono*: il soggetto è v. 7 *le cose*. Il verbo evidenzia l'inevitabile compiersi degli eventi. ~ («vedi, non c'è più bisogno | di scegliere»): secondo spezzone di dialogo (con funzione di rinforzo parafrastico), che rimanda – segnalando col presente indicativo uno scarto, un'evoluzione o un'involuzione – a *Una lettera d'amore*, vv. 8-9: «“Il gelo: devi vederlo. Se lo vedrai interamente | non ci sarà più bisogno di scegliere”»; la voce è probabilmente, in entrambi i casi, della dedicataria. Interessante la quasi-rima di v. 4 *rassegna* : v. 9 *bisogno*, i due termini del sintagma montaliano (*bisogna rassegnarsi*). Simili inarcature quelle di *Seconda parte*, vv. 46-47 «più intensi per un *bisogno* | di esserci» e *Essere qui*, vv. 1-2 «Cosa muore, stretti al privilegio | di scegliere».

vv. 10-12. *verso lo splendore* | *del nuoto, un destino* | *improvviso*: i sintagmi – scanditi da forti inarcature – in rapporto logico di riformulazione parafrastica. Cfr. MILO DE ANGELIS, III (*Fiaba*), in ID., *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*: «Di notte, la Signora del Torrente li [scil. i bambini] fa diventare pescatori di spugne e vedono il

sogno, l'essenza del papavero, *cellule leggere che non studiano il passo: questo splendido nuoto è il destino improvviso che si svela in piena corrente* ed esce per primo, rivela il mondo a chi si volta dalla parte più sconosciuta della voce e non vuole più fare l'attimo» (cit., p. 95). ~ *splendore* | *del nuoto*: l'immagine è probabilmente generata alla dedicataria del testo, «splendida nuotatrice» (vd. *supra*). ~ *che si svela*: predicato verbale memore della nozione heideggeriana di *verità* come ἀλήθεια 'svelamento, rivelazione'. ~ *dopo*: l'avv. temporale è indicatore deittico esistenziale frequente in *Somiglianze*: cfr. *Controluce*, vv. 2-3 «forse una rapida certezza farà tacere | ma sarà *dopo*»; *STP*, vv. 4-5 «l'inizio non è mai | una violenza. È *dopo*».

v. 13. *in piena corrente*: 'al culmine della forza' (forse espressione temporale simile a *In piena corsa*, 'quando un veicolo ha raggiunto la velocità normale di corsa'; GDLI pieno, 48).

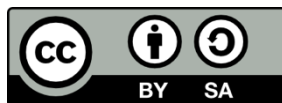
vv. 14-15. *ma*: coordinata avversativa che interrompe la cascata di subordinate e riporta il periodo al primo livello, secondo lo schema *non x, non y, ma y' e x'*.⁷⁰ ~ *tace*, | *tace*: anadiplosi; figura di ripetizione a contatto che, come l'epanalessi, è stilema deangelisiano. Il «tacere» si oppone a v. 5 *mezzo parlare*. ~ *e prova*: opposto a v. 2 *studia il passo*.

BIBLIOGRAFIA

- ANDREA AFRIBO, *Deangelisiana*, in BEATRICE MANETTI *et al.* (a cura di), *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, Fondazione Giorgio e Lilli Devoto, Genova 2016, pp. 113-132.
- ID., *Ritratti linguistici*, «Nuovi Argomenti», 75, luglio-settembre 2016, pp. 205-211.
- ID., *Per conoscere De Angelis con una poesia. "La luce sulle tempie" ("Somiglianze")*, «Nuova corrente», 170, LXIX, luglio-dicembre 2022, pp. 61-77.
- MILO DE ANGELIS, *La gioia di Hegel*, «Altri termini», 9-10, febbraio 1976, pp. 26-50.
- ID., *Somiglianze*, Guanda, Parma 1976, poi in ID., *Somiglianze*, ivi, 1990; ID., *Poesie*, Mondadori, Milano 2008; ID., *Tutte le poesie. 1969-2015*, ivi, 2017.
- ID., *Sei studi sulla letteratura "contemporanea"*, «Niebo», 1, giugno 1977, pp. 87-108.
- ID., *Le fiabe e il secondo bambino*, «Niebo», 6, settembre 1978, pp. 121-125.
- ID., *Poesia e destino*, Crocetti, Milano 2019 (ed. or. Cappelli, Bologna 1982).
- ID., *Sotto la scure silenziosa. Frammenti dal «De rerum natura»*, SE, Milano 2005.
- ID., *La parola data. Interviste 2008-2016*, Mimesis, Milano 2017.
- ID., *De rerum natura di Lucrezio*, Mondadori, Milano 2022.
- SVEVA FRIGERIO, *Commentare un testo poetico. Strumenti, metodi, forme*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2018.
- CARLA GUBERT, «Niebo» (1977-1980): una comunità poetica degli anni Settanta, in ILARIA CROTTI *et al.* (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, ETS, Pisa 2011, vol. II, pp. 445-451.

⁷⁰ Per la dicotomia come elemento strutturale delle poesie di *Somiglianze*, cfr. FABIO JERMINI, «Intervallo e fine», cit., p. 33.

- MARTIN HEIDEGGER, *Tempo ed essere*, trad. italiana di Eugenio Mazzarella, Guida, Napoli 1987 (ed. or. Niemeyer, Tübingen 1969).
- FABIO JERMINI (a cura di), *“Intervallo e fine”. Commento a una sezione di “Somiglianze”* (1976), Pensa MultiMedia, Lecce 2015.
- ID., *Il fatto inessenziale e necessario. Lettura di “La posizione” di Milo De Angelis*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 45-46, 2015, pp. 175-186.
- ID., *“Millimetri” di Milo De Angelis (1983)*, in SABRINA STROPPA (a cura di), *La poesia degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, Pensa MultiMedia, Lecce 2019, vol. III, pp. 169-191.
- LUCREZIO, *Atomì, nubi, guerre*, in «Niebo», 4, gennaio 1978, pp. 61-79.
- FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, a cura di Giorgio Colli, Adelphi, Milano 2002 (ed. or. Schmeitzner, Chemnitz 1883).
- ID., *La gaia scienza*, a cura di Fabrizio Desideri, Studio Tesi, Pordenone 1991 (ed. or. Fritzsch, Leipzig 1887).
- EUGENIO MONTALE, *Satura* [1971], ed. comm. a cura di Riccardo Castellana, Mondadori, Milano 2018.
- CESARE PAVESE, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino 1965 (ed. or. ivi, 1947).
- EMMANUELE RIU, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo tra Mandel'stam e Celan e i “poeti nuovi” di «Niebo» e de “La parola innamorata”*, in ANDREA AFRIBO, CLAUDIA CROCCO, GIANLUIGI SIMONETTI (a cura di), *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, «Ticontre», 8, 2017, pp. 87-107.
- CESARE SEGRE, *Per una definizione del commento ai testi*, in ID., *Notizie dalla crisi*, Einaudi, Torino 1993.
- DAMIANO SINFONICO, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana «Niebo»*, in ANDREA AFRIBO, CLAUDIA CROCCO, GIANLUIGI SIMONETTI (a cura di), *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, «Ticontre», 8, 2017, pp. 73-85.
- GIULIANO TABACCO, *«Questa goffa bruttura indescrivibile». Lettura di cinque poesie di Milo De Angelis*, «Filologia Antica e Moderna», 21, 2001, pp. 147-176.
- MARCO VILLA, *La sintassi di “Somiglianze”. Sulla poesia di Milo De Angelis*, Pacini, Pisa 2019.
- ISABELLA VINCENTINI (a cura di), *Colloqui sulla poesia. Milo De Angelis*, La Vita Felice, Milano 2008.



Share alike 4.0 International License

COMMENTARE IL TESTO TEATRALE:
IL CASO DELLE *CINQUE ROSE DI JENNIFER* DI ANNIBALE RUCCELLO

Vincenzo Caputo

Università degli Studi di Napoli Federico II
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6234-3370>

ABSTRACT IT

Il saggio intende analizzare alcune delle questioni nate in seno all'edizione delle *Cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello (1980) edita nel 2022 (a cura di Vincenzo Caputo, Edizioni di Storia e Letteratura). Specifici passaggi dell'opera di Ruccello consentono, infatti, una più generale riflessione sulla problematicità di qualunque *commento teatrale* che abbia come punto di riferimento un'opera vicina sul piano cronologico.

PAROLE CHIAVE

Annibale Ruccello; Teatro; Drammaturgia; Napoli; Novecento.

TITLE

Commenting on a theatrical text: the case of *Le cinque rose di Jennifer* by Annibale Ruccello

ABSTRACT ENG

The essay aims to analyze some of the issues, that are linked to the edition of *Le Cinque rose di Jennifer* by Annibale Ruccello (1980), published in 2022 (edited by Vincenzo Caputo, Edizioni di Storia e Letteratura). In fact specific passages in Ruccello's work allow for a more general reflection on the challenges of a *theatrical commentary*, especially when dealing with a work that is relatively recent in chronological terms.

KEYWORDS

Annibale Ruccello; Theater; Dramaturgy; Naples; Twentieth Century.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Vincenzo Caputo è professore associato di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Oltre a studi di ambito cinquecentesco, ha dedicato particolare attenzione alla letteratura dell'Otto e del Novecento soprattutto di area meridionale (cfr., tra gli altri, la curatela del vol. *Domenico Rea e il Novecento italiano*, Napoli 2023; l'ed. delle *Cinque rose di Jennifer* di Ruccello, Roma 2022; la monografia *La «pittoresca conversazione». Letteratura, teatro e arti figurative a Napoli tra Otto e Novecento*, Roma 2014). Coordina il Master di II livello in Drammaturgia e cinematografia dell'Università Federico II ed è, inoltre, P.I. del Progetto di Rilevante Interesse Nazionale – PRIN 2022 *Neapolitan Literary Archives in Twentieth Century - NeArcLit*.

Vincenzo Caputo, *Commentare il testo teatrale: il caso delle “Cinque rose di Jennifer” di Annibale Ruccello*, «inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 90-104.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27714>

1. LE RAGIONI DEL COMMENTO

In un saggio di una quindicina d'anni fa, dedicato nello specifico alla drammaturgia napoletana del Novecento, Nicola De Blasi sottolineava la necessità, anche per testi teatrali vicini nel tempo, di un commento.¹ Editare opere degli anni Ottanta, Novanta e oltre senza un relativo apparato di note (interpretative, linguistiche *et cetera*) significa spesso cedere implicitamente alla rischiosa logica del “tanto si capisce”: la necessità di un commento teatrale si rende invece manifesta – rispetto alla pratica vulgata della sola introduzione prefatoria – perché legata al bisogno di rendere esplicite criticità e zone d'ombra e di fornire al lettore una più ampia intellegibilità dell'opera edita.

È chiaro che questa necessità porta con sé una serie di complicazioni. Quali strategie deve seguire un tale commento? Quali tipologie di note si mostrano più adatte, per accompagnare il lettore in una drammaturgia? La difficoltà maggiore sta nella consapevolezza che, per un'opera mimetica quale è il testo teatrale, l'annotazione si configura come uno spazio di pausa di riflessione e, quindi, in un certo senso come una sovrapposizione all'alternarsi continuo di battute: una sorta – ci sia consentita la formula – di “parlare sul parlare”. Da questo punto di vista risulta fondamentale individuare una linea, la quale non potrà mai essere – questo lo si capisce bene – in senso assoluto *la* linea. Ogni opera avrà le sue specificità e le sue peculiari questioni esegetiche. Nel rispetto di tale specificità e varietà è possibile, però, individuare senza nessuna pretesa di esaustività alcune questioni che ci sembrano costanti: alcune problematiche generali comuni a qualunque testo teatrale dell'ultimo quarantennio.

Nel corso delle prossime pagine proveremo a ragionare su problematiche nate in seno al commento da noi approntato per l'edizione delle *Cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello, la quale è apparsa nel 2022.² L'edizione fa parte di un più ampio progetto, il quale si pone l'obiettivo di riproporre tutte le opere teatrali del drammaturgo meridionale. Tale progetto complessivo è diretto da Simone Magherini (Università degli Studi di Firenze), Andrea Mazzucchi, Matteo Palumbo e Pasquale Sabbatino (Università degli Studi di Napoli Federico II), Piermario Vescovo (Ca' Foscari Università Venezia): il vol. I, *Ferdinando*, è in corso di stampa a cura di Monica Citarella; il vol. II, *Notturmo di donna con ospiti*, è stato edito nel 2021 a cura di Giulia Tellini; il vol. III, *Le cinque rose di Jennifer*, è stato edito – come abbiamo evidenziato – nel 2022 a cura mia; il vol. IV, *Week end /*

¹ NICOLA DE BLASI, *Da Eduardo De Filippo ad Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica*, in PASQUALE SABBATINO (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, Giornata di studi (Nuove Terme di Stabia, 29 maggio 2006), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009, pp. 29-51: «Questa tendenza [...] è nondimeno da lui [*scil.* da Ruccello] percepita in una realtà incline al consumismo anche sul piano del lessico, tanto che tra qualche anno (e forse per alcuni lettori anche adesso) tutti questi accenni meriterebbero un'attenta apposizione di note e di postille (siamo sicuri che tra decenni tutti sapranno che Katia è Katia Ricciarelli, Romina è Romina Power, Maiche è Mike Bongiorno etc.?)» (p. 44; ma si veda anche p. 47).

² ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022.

Anna Cappelli / Mamma. Piccole tragedie minimali a cura di Sara Laudiero e Sara Stifano, e il vol. V, *L'ereditiera* a cura di Domenico Chirico e Francesco de Cristofaro, saranno editi nel 2025.

2. LO “SCARTO” DELLA TRADIZIONE

Una delle prime questioni da affrontare mi pare sia quella della *mobilità* del testo teatrale. Come è noto, esiste spessissimo (e – in tal senso – alcune delle opere di Ruccello non fanno eccezione) uno *scarto* tra copioni depositati alla SIAE, edizioni a stampa, copioni di scena e, ancora, tra versioni rappresentate e riproposizioni di anni successivi, tra allestimenti d'autore e regie altrui, tra testo teatrale e trasposizioni cinematografiche. È uno *scarto* che spinge chi si occupa di *cose teatrali* a raggiungere una precisa consapevolezza: il testo edito, la *princeps*, o ancora il testo depositato in SIAE sono spesso non il punto d'arrivo di un lungo percorso gestazionale (la famosa *ultima volontà d'autore*) ma rappresentano piuttosto il punto di partenza di un complesso lavoro di adattamento di quelle parole scritte alla prova del palcoscenico.

Non c'è dubbio che con questa *mobilità* un commento deve necessariamente confrontarsi nella consapevolezza che il *lettore* non coincide con lo *spettatore* e che quel percorso gestazionale va segnalato, registrato, analizzato. Tale discorso può essere esemplificato proprio con un riferimento alle *Cinque rose di Jennifer* di Ruccello. Disponiamo oggi di due copioni dattiloscritti dell'opera: il primo è quello depositato da Ruccello alla SIAE e presenta la data del 10 ottobre 1980 (il debutto della *pièce* risale al 16 dicembre dello stesso anno: con Annibale Ruccello e Francesco Silvestri nei panni rispettivamente di Jennifer e Anna, scenografia di Michele Iodice, costumi di Magda Bava, regia di Michele Di Nocera); il secondo, invece, si conserva presso l'Archivio Annibale Ruccello, il quale è custodito dall'erede Carlo de Nonno. Nel pubblicare all'altezza del 1993 il teatro di Ruccello, Luciana Libero si servì – se si esclude il caso di *Ferdinando* – dei testi depositati alla SIAE.³ Siamo di fronte a una Jennifer che abita nel «monolocale situato nel quartiere dei travestiti»; qui tutto ha «un decoro piccolo borghese»: questo travestito, che ascolta «Radio Cuorelibero» e che è in attesa della presunta telefonata dell'ingegnere Franco, non esita ad esprimersi ad esempio con un frasario di impropri tipicamente napoletano di fronte a una telefonata anonima di scherno («Ma aspetta... Ca t'aggio canusciuto... Tu si' n'ata vota chillu figlio 'e stronza zoccola c'avvia a cacà 'o cazzo tutte 'e juorne... [...] Cesso... Embè io pure t'haggia 'ncuccià a te [...] T'arapo 'o mazzo e ce patino 'o

³ Cfr. LUCIANA LIBERO, *Appendice ai testi*, in ANNIBALE RUCCELLO, *Teatro*, a cura di Luciana Libero, Guida, Napoli 1993, pp. 261-262: «I testi pubblicati nella presente edizione provengono dalla raccolta depositata presso la Sezione D.O.R. della Società Italiana Autori Editori; tranne *Ferdinando* [...] la cui versione è quella consegnata personalmente dall'autore alla curatrice a Napoli, nel febbraio dell'86» (p. 261).

putrisino arinte [...] sto nervosa oggi... So' cazzi r' 'e tueie?»).⁴ Per quanto riguarda, invece, l'altro testimone disponibile (edito nella silloge con introduzione di Fiore del 2005), è possibile comunque sottolineare una sorta di (lieve) metamorfosi dovuta probabilmente alle necessità nate in relazione ai diversi allestimenti (le *Cinque rose* andarono in scena non solo il 16 dicembre del 1980 ma – grazie al favore di critica e pubblico – furono messe in scena più volte negli anni successivi in diverse città della Penisola).⁵ È sempre «radio Cuore Libero» a trasmettere le canzoni di Mina, Patty Pravo, Romina Power e a fornire notizie sull'omicida, ma ora Jennifer vive in un «appartamento in penombra». In particolar modo si infittiscono le didascalie (si veda, ad es., la descrizione che precede il primo intervento della radio o quella che introduce l'abituale dedica a Franco del brano *Se perdo te* di Patty Pravo); il napoletano acquista spesso forme più comprensibili (in questo senso basterebbe segnalare le battute già citate di fronte alla telefonata anonima di *sfottò*); qualche scambio muta (si veda il gioco diverso sulla «fotografia» di Franco; «Famiglia Cristiana» diviene, più coerentemente per la testimone di Geova Anna, «Torre di Guardia»; l'opera si chiude con un riferimento più esplicito alla stridente – per contenuti – canzone di Orietta Berti *Finché la barca va*). La bibliografia dedicata a questo lavoro d'esordio ha evidenziato la presenza di «due Jennifer». Ci troviamo di fronte a testimoni e metamorfosi, di cui ovviamente si dà informazione nella *Nota al testo* della nostra edizione, dove si indica appunto che il copione dell'Archivio Ruccello è oggetto del commento a differenza del testimone SIAE, che si riporta in *Appendice I*.⁶ Il punto è, però, un altro: nell'editare l'opera è risultato subito necessario dare conto in nota di queste macro-varianti, affinché il lettore potesse farsi un'immediata idea del ruolo fondamentale delle *Cinque rose* all'interno del sistema drammaturgico di Ruccello.

Tale necessità è risultata ineludibile anche in virtù di un'altra questione. È stato Enrico Fiore, tra i primi recensori degli spettacoli di Ruccello, a sottolineare l'esistenza di due versioni delle *Cinque rose* e ad analizzare le differenze tra prima e seconda redazione in un discorso in cui il personaggio Jennifer è visto come simbolo della città partenopea:

Una volta – nel 1980, prima del terremoto – Jennifer abitava in una casa dei Quartieri (o, poniamo, di Soccavo o del Rione Traiano), arredata, lo ricordiamo, con il tenero e patetico kitsch di un paravento a fiori [...]. E indossava una vestaglia fatta

⁴ In ANNIBALE RUCCELLO, *Teatro* (a cura di Luciana Libero, cit.) le *Cinque rose* sono alle pp. 21-45 (part. p. 28 per le nostre citazioni): come sottolineeremo anche in seguito abbiamo edito tale versione dell'opera in *Appendice I* alla nostra edizione commentata (cfr. ID., *Le cinque rose di Jennifer*, cit., pp. 43-70).

⁵ Cfr. ID., *Teatro*, introduzione di Enrico Fiore, Ubulibri, Milano 2005 (le *Cinque rose* sono alle pp. 20-43). Per le diverse rappresentazioni dell'opera di Ruccello cfr. VINCENZO CAPUTO, *Nota al testo*, in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, cit., pp. XXXV-XXXVIII e, precedentemente, MONICA CITARELLA, *Per una ricognizione bibliografica di Annibale Ruccello autore*, in PASQUALE SABBA-TINO (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, cit., pp. 241-264.

⁶ Cfr. VINCENZO CAPUTO, *Nota al testo*, cit., pp. XXXII-XLIII.

con le tende di merletto e un abito da sera fatto con la fodera. E ascoltava Radio Cuore Libero [...]. Ora – nel 1986, dopo il terremoto – Jennifer abita in una casa di un quartiere residenziale, arredata con le veneziane, adorna di lacche nere e uccelli d'oro, asettica nei funzionali cassetti che rientrano nelle pareti della toilette [...]. E indossa una vestaglia di raso bianco, un turbante, un abito di lamé [...]. E ascolta Radio Enola Gay, con i dischi recentissimi di Raffaella Carrà [...].⁷

Insomma ci troveremmo di fronte a due testi e a due versioni. Fin qui il già noto. Ci piace, però, precisare che non è possibile sovrapporre perfettamente questi due testi e queste due versioni. Le riflessioni sull'allestimento del 1986 si basano spesso su ricordi personali, dal momento che – allo stato attuale delle ricerche – non è possibile leggere tale versione. Per comprendere i mutamenti previsti nell'allestimento, che aveva a differenza dei precedenti la regia dello stesso Ruccello subentrato a Di Nocera (l'autore stabiliese interpretava il ruolo di Jennifer; Francesco Silvestri quello di Anna; scene e costumi erano di Francesco Autiero), risulta utile analizzare alcune preziose testimonianze giornalistiche da noi editate in *Appendice II* all'edizione delle *Cinque rose*. Nel recensire la messa in scena al Teatro dell'Orologio dalle colonne di «Paese sera», all'altezza dell'8 gennaio 1986, Franco Cordelli ad esempio torna sul «successo di cinque anni fa», fornendoci non solo un'interpretazione dell'opera ma anche un'evidenziazione di alcune delle sue peculiari caratteristiche. Si sottolinea che a essere riproposta è appunto «una versione leggermente diversa nel testo e con la regia dell'autore». Innanzitutto è cambiato il nome della radio (da «Cuore libero» a «Enola Gay») ed è cambiata anche l'ambientazione generale (da un quartiere-ghetto a un fantomatico e più generico «distretto»):

Una stupida voce, tutta brio per ogni genere di notizia, alterna i titoli delle canzoni di Mina agli aggiornamenti sugli assassinii che affliggono il distretto in cui vive Jennifer e altri travestiti. In verità siamo un po' spiazzati da quella parola, distretto, e da quel nome, Enola Gay. Ma come, non eravamo a Napoli? Be', ecco un'ingenua domanda. Che cos'è Napoli, ormai, se non uno spicchio di New York?⁸

Non ritroviamo ovviamente né radio «Enola Gay», né il fantomatico «distretto» all'interno delle due versioni editate all'altezza del 1993 e del 2005. Si prenda in considerazione, in tal senso, la recensione relativa alla rappresentazione dell'opera al Teatro Nuovo («Paese sera», 26 gennaio 1986) di Antonio Tricomi. Pur essendo citata la scenografia di un «monocamera», si sottolinea comunque l'ambientazione in un apocalittico e distopico «distretto»:

⁷ ENRICO FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste: percorsi nel nuovo teatro napoletano*. Manlio Santanelli, *Annibale Ruccello*, Enzo Moscato, Ubulibri, Milano 2022, p. 59.

⁸ FRANCO CORDELLI, *La canzone dell'amore*, «Paese sera», 8 gennaio 1986, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, cit., p. 79.

Perché il dodicesimo distretto potrebbe trovarsi a Napoli (visto che si parla napoletano) come a Los Angeles o a Tokio. Si tratta, e tanto basti, di una metropoli del Dopostoria, e neanche la precisa databilità delle canzoni può essere letta come riferimento epocale. La città di Jennifer è puro emblema dell'isolamento e dell'incomunicabilità umana: non a caso il dodicesimo distretto non è un ghetto ma un quartiere di lusso. Non più emarginazione per i diversi, ma piatta legittimazione di ogni diversità, nell'indifferenziato Sahara delle nostre vite.⁹

Insomma, rispetto al dicembre del 1980 e poi agli allestimenti degli anni successivi in diverse città italiane, la riproposizione dell'86 è avvertita dalla critica teatrale come qualcosa di diverso: la regia di Ruccello sembra sviluppare alcuni nuclei presenti in quella versione originaria, per giungere però a esiti nuovi. Di questa interessante linea evolutiva ci è sembrato importante dare conto all'interno del nostro commento anche in virtù del testimone dell'Archivio Ruccello. Il termine «distretto» compare una sola volta nella versione delle *Cinque rose* da noi edita: «E guardate che io, con queste interferenze telefoniche, mi sono imparata a memoria nomi, cognomi e numeri di telefono di tutto il distretto (*spiritoso e ciarliero*)...».¹⁰ Nel dattiloscritto, conservato presso l'Archivio Ruccello e da noi riproposto, la parola «distretto» è aggiunta interlineare che sostituisce la parola, cassata, «quartiere». Un segno, minimo, di una più generale volontà di Ruccello di imboccare la strada che porta alla versione del gennaio 1986 con la sua regia, dove l'opera sarà sempre meno connotata sul piano geografico.

Così facendo la *mobilità* del testo teatrale, lo *scarto* tra le redazioni (la prima Jennifer del copione depositato alla SIAE; la seconda disegnata in funzione della sua apparizione sulla scena nei primi anni Ottanta e trädita nel testimone conservato presso l'Archivio Ruccello; la terza di cui non abbiamo per ora testimonianze scritte e di cui ricostruiamo tramite testimonianze giornalistiche le metamorfosi) possono essere oggetto di una minima riflessione ed essere collocate al centro dell'interesse del lettore.

3. IL LETTORE E LO SPETTATORE

Correrò il rischio di far arrossire – per la banalità della mia affermazione – perfino Monsignor de la Palice. La peculiarità del testo teatrale si gioca anche sull'ambigua compresenza in esso di una sorta di *ripetitiva irripetibilità*. La messa in scena, alla quale gli spettatori della prima delle *Cinque rose* hanno assistito nel dicembre del 1980, si consuma in forme uniche: la storia del travestito si materializza nell'arco di poche decine di minuti in modi che saranno propri di quel pubblico con tutte le contingenze del caso (basterebbe qui citare una celebre recensione di Alberto Savinio sulla parte del pubblico nella

⁹ ANTONIO TRICOMI, *Come una Mina vagante*, «Paese sera», 8 gennaio 1986, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, cit., p. 86.

¹⁰ Ivi, p. 18 e relativa nota 25 a p. 38.

rappresentazione teatrale).¹¹ Come si restituiscono le sensazioni che la messa in scena ha prodotto? Un commento dovrebbe, in tal senso, provare a registrare – sia consentita la formula – l'*indice di gradimento* di un'opera al suo apparire o almeno in merito alle sue più importanti rappresentazioni. Anche il commento al testo teatrale degli anni Ottanta, Novanta e oltre mi pare sia intimamente legato a una capillare ricerca su quotidiani, periodici e riviste del tempo, grazie alle quali poter raccogliere recensioni *in diretta*. L'obiettivo è fornire al lettore, che appunto non può più coincidere con lo spettatore, una doppia possibilità di analisi: l'irripetibilità di alcune specifiche rappresentazioni ormai di decenni passati (come fu percepito il testo?) e la contestualizzazione di alcuni riferimenti – come dire – *extratestuali*, ai quali inevitabilmente il testo teatrale allude fosse pure in modi sfuggitivi. È forse paradossale ma, da questo punto di vista, il lettore potrebbe anche recepire qualcosa in più rispetto a quello che ha recepito lo spettatore. Ci limitiamo, in merito alle *Cinque rose*, a fare soltanto due minimi esempi.

Il primo è legato appunto alle recensioni giornalistiche, alle cronache delle messe in scena. Non c'è dubbio che esse si pongano subito il problema del rapporto tra *Le cinque rose di Jennifer* e la tradizione del teatro «en travesti» (personaggio interpretato da attore di sesso opposto). Si tratta di una prova teatrale o musicale sempre esistita nella nostra tradizione già a partire dall'antichità: essa però imperversava sui palcoscenici di fine anni Settanta e inizio anni Ottanta grazie a importanti attori come Leopoldo Mastelloni, pronti a giocare in modi allusivi su omosessualità e travestitismo.¹² In tal senso il commento all'opera di Ruccello si è posto il problema di contestualizzare con precisione la questione attraverso riferimenti ad alcune interviste dell'autore stabiese. Ci è sembrato importante evidenziare che l'accostamento non piacque a Ruccello. Rispetto a tali semplicistiche associazioni, egli si sentì in dovere di precisare esplicitamente all'intervistatore Umberto Serra nel marzo del 1981:

Quello che mi interessa è il discorso sul degrado della solitudine, sull'impossibilità di viverla in modo eroico.¹³

¹¹ ALBERTO SAVINIO, *La «parte» del pubblico*, «Dramma», 15 aprile 1941, poi in ID., *Palchetti romani*, a cura di Alessandro Tinterri, Adelphi, Milano 1982, pp. 377-379: «I complimenti che autori, attori, e pubblico stesso fanno al pubblico, sono giustificati soprattutto da questo, che lodare un anonimo non costa niente. (Si ripresenta qui l'analogia coi morti). Ma, per usufruire dei benefici dell'anonimato, bisogna cominciare a comportarsi da Anonimi, cominciando dal non manifestare la propria presenza con voci, rumori, sussurri, bisbigli e altri suoni. Il che non è» (p. 379).

¹² Tra le tante segnaliamo alcune recensioni, che si soffermano su questo aspetto: NICO GARRONE, *Le rose di Jennifer fioriranno*, «la Repubblica», 26 maggio 1981 e RENATO PALAZZI, *Nel ghetto dei travestiti un assassino ama le rose*, «Corriere della sera», 9 gennaio 1982: «due giovani [scil. Ruccello e Silvestri] che, più o meno direttamente figli di Leopoldo Mastelloni, portano comunque acqua nuova e fresca al mulino di quella scuola napoletana del teatro en travesti».

¹³ UMBERTO SERRA, *Travestiti in giallo*, «Il Mattino», 20 marzo 1981, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, cit., p. 72.

Alla richiesta poi di conferme sull'identità del protagonista («Jennifer è quindi un travestito?»), egli si abbandonò a una significativa sottolineatura:

Sì, un emarginato che vive in una condizione di solitudine estremamente degradante, avendo come unici modelli comportamentistici quelli forniti dai fotoromanzi e dalle canzonette, e finendo col restarne completamente prigioniero.¹⁴

Insomma l'analisi specifica sulla vita di un travestito diviene occasione per una più generale riflessione sull'isolamento e sulla condizione dell'uomo. Già nelle prime dichiarazioni del drammaturgo la vicenda di Jennifer assume contorni chiari: ci si pone l'obiettivo di superare l'angusto recinto di una mera analisi drammaturgica legata al fenomeno del travestitismo. È una puntualizzazione importante. Su questo aspetto si tornò all'altezza del 15 aprile 1981 in un articolo di Rossella Santilli. Anche qui si evidenzia come l'essere travestito non sia «una scelta», bensì «una imposizione» («è un ricalcare modelli già bruciati, a livello di coscienza femminile»), per poi appunto sottolineare l'intento precipuo che ci cela dietro la *pièce*:

Analizzare in chiave antropologica l'universo dei travestiti, e più in generale quello della solitudine che a causa di modelli comportamentistici, culturalmente imposti, finisce per diventare una gabbia che impedisce di riscattarsi moralmente dalla solitudine.¹⁵

All'altezza del 1983 poi, nell'allestimento in cui a Francesco Silvestri è subentrato Vanni Baiano nel ruolo di Anna, è un dato acquisito la dimensione di generale riflessione sulla solitudine, messa in scena attraverso la vicenda di Jennifer. Il filone del teatro «en travesti» è ormai lontano («ora che si è esaurito il filone del teatro *en travesti*, che aveva inflazionato i palcoscenici con esibizioni non di rado gratuite e stucchevolmente manieristiche [...]») e dalle colonne del «Mattino» (20 giugno 1983) il giornalista Umberto Serra può ad esempio sottolineare con forza l'originalità delle *Cinque rose* rispetto a quel filone: l'analisi di Ruccello è percepita come un «lucido discorso sulla degradazione della solitudine», fino all'evidenziazione appunto che quei personaggi «sono dei travestiti, ma potrebbero anche non esserlo». A contare è appunto la loro entità di anime perdute.¹⁶

Il secondo (e ultimo) esempio è legato invece a quelli che – scimmiettando formule *orlandiane* – ci piacciono definire *oggetti desueti* del testo teatrale.¹⁷ Non c'è dubbio che un

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ ROSSELLA SANTILLI, *Jennifer o dell'ossessione. Le "Cinque rose di Jennifer" alla Tammorra*, «Napoli oggi», 15 aprile 1981, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, cit., p. 74.

¹⁶ UMBERTO SERRA, *Solo me ne vo*, «Il Mattino», 20 maggio 1983, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, cit., p. 78.

¹⁷ Ovvio il riferimento (e il nostro strumentale riuso) a FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.

lettore degli anni Zero e oltre possa trovare del tutto archeologici i riferimenti specifici a una quotidianità ormai lontana, così come fissata già dalla dettagliata didascalia iniziale delle *Cinque rose*. Qui si pongono subito in bella mostra per il lettore-spettatore oggetti, i quali saranno fondamentali nel corso della rappresentazione: la radio, il telefono, le rose. La questione è accompagnare il lettore verso la consapevolezza della portata rivoluzionaria di tali oggetti nella vita italiana degli anni Settanta e del loro relativo uso non sempre facilmente intuibile nella nostra società mediale. La radio e il telefono (fisso) presuppongono un sistema comunicativo, che necessita sicuramente di essere commentato. Innanzitutto da quella radio sono trasmesse canzoni che, se talvolta di molto precedenti al 1980, rappresentano dei successi duraturi nel tempo. Dei molteplici brani musicali, indicati nell'opera, abbiamo segnalato nel commento l'interprete e la prima data di apparizione: ma è chiaro che si tratta di canzoni iconiche, tratte sia dalla tradizione *leggera* italiana sia dal repertorio classico napoletano. All'altezza di fine anni Settanta e inizio anni Ottanta sono canzoni ancora *verdi*. Si pensi a un brano come *Paraviso e fuoco eterno* di Ernesto Murolo ed Ernesto Tagliaferri (1931), che ha avuto grande fortuna nel corso dei decenni successivi alla sua apparizione (si vedano, tra le altre, le interpretazioni di Gilda Mignonette, Angela Luce, Mario Merola), ma si pensi anche ai successi di Patty Pravo (*La bambola e Se perdo te*), Mina soprattutto (*Se telefonando*, *Grande, grande, grande*, *Ancora, ancora, ancora* e *Vorrei che fosse amore*, ma anche altri brani come *Bugiardo e inco-sciente*), Ornella Vanoni (*L'appuntamento*), Iva Zanicchi (*Testarda io*), Orietta Berti (*Finché la barca va*).¹⁸ Tra questi brani italiani, però, ce n'è anche qualcuno oggi meno noto. La canzone *Acqua di mare* di Romina Power risale al 1969: siamo all'inizio dell'iconica storia d'amore tra l'attrice californiana, figlia di Tyrone Power, e l'allora sconosciuto cantante meridionale Al Bano. I due si erano incontrati girando il film *Nel sole*, del genere *musicarello*, e si sposarono l'anno successivo (1970). Anche in questo caso, al di là del tempo di apparizione, si tratta di un brano ancora *verde* nel tempo della messa in scena di *Jennifer*: in rete su youtube circola un'interpretazione di Romina Power del 1981 a *Fantastico 2*.¹⁹ Insomma la radio è un oggetto fondamentale all'interno dell'opera e necessita di un'adeguata attenzione da parte del commentatore. Tra questi *oggetti* fondamentali è possibile, infine, segnalare anche le riviste. Si prenda il caso di «Sorrisi e canzoni», oggi «TV. Sorrisi e canzoni», la quale era nata nel 1952. Oltre a fornire il programma dettagliato delle trasmissioni televisive (con particolare attenzione già negli anni Settanta e Ottanta alle nascenti emittenti locali), il periodico accolse nel corso del tempo diverse rubriche (come quella sull'oroscopo), attestandosi sempre più come rivista di costume. Il personaggio Jennifer cita anche, tra gli altri, il settimanale femminile «Grazia», fondato nel 1938, che assunse nei combattivi anni Settanta posizioni tradizionaliste in merito alla

¹⁸ In tal senso è possibile citare l'elenco di canzoni che Ruccello pone in appendice all'opera: ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, cit., p. 36.

¹⁹ <www.youtube.com/watch?v=1dmrQ2An4eE> (u.c. 24.12.2024).

donna (Jennifer lo etichetta come «insipido») e che pare quindi un periodico particolarmente adatto al personaggio mansueto di Anna.²⁰

In conclusione ci piace ribadire, però, che usi e costumi descritti (dalla radio al telefono, dai fotoromanzi alle specifiche *playlist*), i quali risultano appunto *desueti* per i lettori contemporanei dal momento che richiamano abitudini ormai lontane, assumono una specifica valenza simbolica. Il successo dell'opera in questo quarantennio dimostra proprio che le questioni affrontate da Ruccello vanno oltre la dimensione cronachistica e documentaria legata alla cultura italiana degli anni Settanta e Ottanta. In tal senso segnaliamo che la *pièce* è tra le più rappresentate del drammaturgo stabiese (si vedano, tra le altre, le regie di Enrico Maria Lamanna, Geppy Gleijeses, Arturo Cirillo, Pierpaolo Sepe) e ha avuto una trasposizione cinematografica del 1989 (regia Tomaso Sherman) e una radiofonica del 1998 (regia di Antonio Capuano). Di recente è andata in scena al Teatro Bellini di Napoli (dal 25 ottobre al 10 novembre 2019): con Daniele Russo e Sergio Del Prete, scene di Lucia Imperato, costumi di Chiara Aversano, disegno luci di Salvatore Palladino, progetto sonoro di Alessio Foglia, regia di Gabriele Russo, produzione Fondazione Teatro di Napoli – Teatro Bellini. Tale messa in scena è regolarmente presente negli ultimi anni in moltissime città della Penisola italiana.

Riportiamo di seguito un minimo saggio di commento relativo a uno specifico passo de *Le cinque rose di Jennifer* di Annibale Ruccello. Rispetto a quanto già editato all'altezza del 2022, dove si poneva la necessità di uniformare l'impostazione dei singoli apparati di note a una linea comune, proviamo qui a dare prova maggiormente legata alle questioni precedentemente poste.

4. DA LE CINQUE ROSE DI JENNIFER

Jennifer offre ad Anna una sigaretta da estrarre da un preziosissimo portasigarette da tavolo a forma di mappamondo con carillon incorporato. Anna è attratto dal lusso della musicchetta, accende goffo la sigaretta ed inizia subito a tossire. Jennifer voluttuosamente aspira il fumo poi, mentre Anna celatamente spegne lo strumento del demonio, si siede discosto da lei, svogliando nervosamente e vistosamente una rivista. Lunga pausa.¹

JENNIFER (*sostenuto*) ... Eh...

ANNA (*imbarazzato*) ... Eh...

JENNIFER (*pesante*) ... Eh...

ANNA Eh... E Speriamo che arriva presto questa telefonata...

²⁰ ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, cit., p. 21 (con relativa nota 28 a pp. 39-40) e p. 24 (con relativa nota 32 a p. 40).

JENNIFER (*intenzionale*) ...Speriamo!

ANNA (*vago*) Anche perché ho lasciato sola a Rusinella... E mi dispiace... Quella poi ci viene subito la malinconia...

JENNIFER (*con finta indifferenza*) ... Ah!... Vivete con un'amica...

ANNA (*teneramente riduttivo*) No, signora mia... È meglio che un'amica... Ma è una gatta... Eh, si nun tenesse a essa... E quant'è bellella 'a sera quanno m'arretiro... Ca se ne vene a 'mbruscinà avvicino e fa ron ron ron... «Rusine'»... dich'io... «Ched'è bella d' 'a mamma?»... E essa zitta zizza s'acqueta... Se ne vene 'mbraccio... E sta llà... Ce vedimmo 'o poco d' 'a televisione... E po' ce ne jammo a cuccà tutt' 'e ddoie... Eh... E chesta è 'a vita... Overe si nun tenesse a essa... A essa e alla fede... Certe sere mi sento così sconsolata... Ma essa è accussì bellella ca me fà scurdà tutte cose...²

JENNIFER (*con solennità poco convinta*) Certo che è una grande comodità avere in casa una gatta... Io però signora mia nunn' 'a supporto... (*aggressivo*) E jà sta sempre appriesse a lloro... E poi sporcano dappertutto... Cacano, pisciano, feteno...

ANNA (*insorgendo*) No! Ma quella la mia è pulita, sistemata... Fa 'e servizie suoie tanto bellille...

JENNIFER (*categorico*) No... Io n' 'a tenesse tanta pazienza!

Lunga pausa.

ANNA (*sinistro*) ...E... Avete sentito questo fatto del maniaco? Io certe sere mi piglio una paura a tornare da sola a casa...

JENNIFER (*reagendo vistosamente*)... Mh! Io non ci credo proprio! Secondo me non è vero proprio niente...

ANNA Ma come! Quello l'ha detto pure la radio!³

JENNIFER (*saputo*) Eh, l'ha detto la radio! E c'hamma fa'? Sentite! Secondo me è tutta una scusa per diffamare il quartiere... Guardate, «Cronaca vera» questa settimana non lo portava proprio il fatto! Mo' volete che un giornale come questo non la dava una notizia del genere, se era vera?⁴

ANNA (*moralista*) E non lo so! Io poi questi giornali qua non li leggo! Quando mi sono letta la «Torre di Guardia» e qualche volta «Grazia»... Per qualche ricetta!⁵

JENNIFER (*insofferente*) Ah! Io «Grazia» non lo supporto proprio! È accussì 'nzipeto comme giornale!... (*riflessivo*) «Stop»! È un bel giornale... Informato, dice tutti i fatti che uno vo' sapè...⁶ No?... (*pausa, poi, vago*) E che telefonata aspettate? No, così, per curiosità, non per altro...

ANNA Eh... Signora mia... È una storia lunga! Permettete?... (*apre con cautela la borsa, dopo una pausa di tensione ne estrae l'occorrente per lavorare ad uncinetto ed inizia*

a sferruzzare). Sapete... Quando non tengo che fare mi diverto a fare corredini per bambini... Mi piace molto! Soltanto che non tengo a chi provarli! E Allora 'o ssapite che faccio?... Però non rerite, eh?... 'E provo a Rusinella! 'E primme tiempe essa smaniava nu poco... N' 'e voleva 'ncuollo! Ma mo' s'è abituata e mo' ce piace pure a essa! Eh! E cumm'è bellella cu na cuffietta o con un maglioncino! (*per un attimo si ferma estatica, poi*) Ma che vi stavo dicendo? Ah sì, la telefonata! Veramente mi piglio un poco vergogna a dirlo perché è una pazzia che ho fatto! Insomma ho messo un annuncio sul giornale! Questo tre mesi fa! E mo' sto aspettando le risposte... Finora non è arrivato ancora niente... Ma quella la colpa è dei disguidi! Ma oggi mi sento che parlerò con la persona giusta! E pure voi lo tenete il fidanzato!?

JENNIFER (*che non aspettava altro*) ...Gesù! Il fidanzato! Quello ci dobbiamo sposare! (*elargisce tutte le informazioni*) Si chiama Franco, Signora! È un ingegnere di Genova! Signora e che bell'uomo!... Fine, distinto... E poi... E poi mi vuole un bene pazzo!⁸ Io non lo so che ci ho fatto ma quello stravede per me... Lui me lo dice pure ogni tanto, no... Fa nell'intimità, dice: «Jennifer, tu qua, mi hai fatto una fattura... Da quando ti conosco sono un'altra persona!»... Chillo overe ce stanno 'e femmene che fanno 'e fatture... Mettono il ciclo nel caffè!... Ma io non l'ho mai voluto fare!... Dico, io, vedete se ragiono bene... Che sfizio ci sta a sapere che un uomo ti viene appresso non perché ha scelto! Ma perché tu l'hai costretto!...⁹ E mo' sta a momenti, ovvedite, c'avesse telefonà... Aspetto una telefonata sua da un momento all'altro... E la volete un'altra sigaretta?

ANNA No, grazie signora, vi ringrazio... Quando ne ho fumata una, basta... Io poi fumo così, una volta ogni tanto... Non tengo il vizio...

Trilla il telefono. Attimo impercettibile di pausa.

5. COMMENTO

1. La didascalia fa riferimento a oggetti che si affastellavano – tra anni Settanta e Ottanta – nelle case italiane. Del posacenere a forma di mappamondo si può abbastanza facilmente avere un'idea: è ancora oggi reperibile su siti di antiquariato come oggetto vintage. Segnaliamo, inoltre, che è comune l'associazione tra dipendenze ed entità malefiche («spegne lo strumento del demonio») ma che una certa diffusione ebbe in quegli anni un posacenere con la testa di diavolo.

2. Come Jennifer, Anna vive in uno stato di profonda solitudine, la quale però è mitigata dalla fede e dalla compagnia della gatta Rusinella. In particolar modo la gatta, che Anna tiene in braccio e accarezza come una madre, rappresenta seppur *in absentia* un personaggio importante nello sviluppo narrativo dell'opera. Anna, sconvolta, busserà una seconda volta alla porta di Jennifer, proprio perché qualcuno ha ucciso la sua gatta (la troverà, sventrata, sul tavolo del suo appartamento). Arriverà a immaginare che sia stata proprio Jennifer l'autrice del misfatto.

3. Nella realtà degradata di una provincia che – visto il dialetto utilizzato – collochiamo a Napoli, la verità può essere tale solo perché essa è ribadita dal mezzo di

comunicazione più utilizzato al tempo, ovvero la radio. Qui, e in molti altri casi, Ruccello sembra aver colto con lucidità i mutamenti in atto nell'Italia degli anni Settanta e Ottanta: il serial killer, il maniaco a cui si fa riferimento, il quale è autore di una serie di omicidi nel quartiere dove Jennifer e Anna abitano, non comparirà mai in scena.

4. «Cronaca vera», attiva dal 1969, è una rivista che si interessa di cronaca nera e di costume ed è indirizzata in special modo a un pubblico popolare. Utile sottolineare che, anche per Jennifer, la notizia del maniaco può essere reale solo se di essa hanno parlato i mezzi di comunicazione (in questo caso i giornali).

5. Con maggiore scrupolo documentario Ruccello sostituisce l'indicazione di «Famiglia cristiana», presente nel copione conservato SIAE (vedi *Appendice I*), con quella di «Torre di Guardia», che è la specifica rivista religiosa usata dai Testimoni di Geova nella loro predicazione pubblica. Il settimanale femminile «Grazia», fondato nel 1938, assunse nei combattivi anni Settanta posizioni tradizionaliste in merito alla donna (subito dopo Jennifer lo definisce «insipido»): pare, quindi, un periodico particolarmente adatto al personaggio mansueto di Anna.

6. La rivista «Stop», fondata nel 1946, ha sempre dedicato molta attenzione a notizie e gossip relativi al mondo del cinema e più in generale dello spettacolo.

7. Gli edifici del quartiere sono di nuova costruzione e, a causa di un guasto, le comunicazioni telefoniche sono interdette o mal funzionanti: spesso la telefonata indirizzata a un determinato appartamento è dirottata, per cause sconosciute, a un altro. Anna si è convinta che le telefonate riferite a lei si materializzino nello squillo del telefono di Jennifer: da qui la sua visita e la richiesta di essere accolta in casa. Segnaliamo che negli anni Sessanta, Settanta e oltre l'uso del telefono fisso poteva generare spesso controversie condominiali a causa della tariffa *Duplex* dell'allora Società italiana per l'esercizio telefonico (SIP): tale tariffa prevedeva la condivisione di una stessa linea telefonica tra due apparecchi dello stesso stabile. Con tale condivisione nascevano una serie di problemi: un utente poteva trovare occupato l'apparecchio, se l'altro si intratteneva al telefono; ancora se un utente alzava la cornetta, un *relè* escludeva l'altro e un breve squillo avvertiva che la linea si era liberata; con la tariffa monodirezionale, inoltre, c'era anche la possibilità che un solo apparecchio potesse trasmettere, mentre l'altro poteva solo ricevere.

8. Per tutta la durata della *pièce* il personaggio Jennifer aspetterà la telefonata del fantomatico ingegnere Franco, di Genova. Ogni volta che il telefono squilla, Jennifer pensa possa essere lui: si crea così un dialogo continuo con interlocutori vari, dal quale nascono equivoci, confessioni, sfottò. La chiamata di Franco non arriverà mai e, quando Jennifer raggiunge questa consapevolezza, comprende anche che la sua solitudine è destinata a rimanere tale: da qui la scena finale del colpo di rivoltella fatto esplodere in bocca.

9. In area napoletana (e non solo) la *fattucchiera*, di solito donna anziana, può legare sul piano amoroso, attraverso un rituale magico (la *fattura* appunto), un uomo a una

donna: tra questi rituali c'è anche l'uso del sangue mestruale da far bere all'uomo amato. Il riferimento alla *fattura* – come capita qui – può divenire anche di uso nel linguaggio comune: la si chiama in causa quando un uomo si innamora perdutamente di una donna senza che questa donna mostri particolari doti di intelligenza o bellezza: insomma senza un motivo apparente che giustificherebbe il suo amore incondizionato.

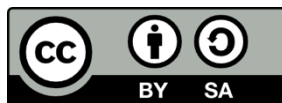
BIBLIOGRAFIA

- MONICA CITARELLA, *Per una ricognizione bibliografica di Annibale Ruccello autore*, in PASQUALE SABBATINO (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento*, Giornata di studi, Nuove Terme di Stabia, 29 maggio 2006, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009, pp. 241-264.
- FRANCO CORDELLI, *La canzone dell'amore*, «Paese sera», 8 gennaio 1986, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022, pp. 79-80.
- NICOLA DE BLASI, *Da Eduardo De Filippo ad Annibale Ruccello in una prospettiva strettamente filologica*, in PASQUALE SABBATINO (a cura di), *Annibale Ruccello e il teatro nel secondo Novecento* (Giornata di studi, Nuove Terme di Stabia, 29 maggio 2006), Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2009, pp. 29-51.
- ENRICO FIORE, *Il rito, l'esilio e la peste: percorsi nel nuovo teatro napoletano*. Manlio Santanelli, *Annibale Ruccello*, Enzo Moscato, Ubulibri, Milano 2002.
- NICO GARRONE, *Le rose di Jennifer fioriranno*, «la Repubblica», 26 maggio 1981.
- LUCIANA LIBERO, *Appendice ai testi*, in ANNIBALE RUCCELLO, *Teatro*, a cura di Luciana Libero, Guida, Napoli 1993.
- FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.
- RENATO PALAZZI, *Nel ghetto dei travestiti un assassino ama le rose*, «Corriere della sera», 9 gennaio 1982.
- ANNIBALE RUCCELLO, *Notturmo di donna con ospiti*, a cura di Giulia Tellini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2021.
- ID., *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022.
- ID., *Ferdinando*, a cura di Monica Citarella, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma (in corso di stampa).
- ID., *Teatro*, introduzione di Enrico Fiore, Ubulibri, Milano 2005.
- ROSSELLA SANTILLI, *Jennifer o dell'ossessione. Le "Cinque rose di Jennifer" alla Tammorra*, «Napoli oggi», 15 aprile 1981, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022, pp. 74-75.
- ALBERTO SAVINIO, *La "parte" del pubblico*, «Dramma», 15 aprile 1941, poi in ID., *Palchetti romani*, a cura di Alessandro Tinterri, Adelphi, Milano 1982, pp. 377-379.
- UMBERTO SERRA, *Travestiti in giallo*, «Il Mattino», 20 marzo 1981, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022, p. 72.

Vincenzo Caputo
COMMENTARE IL TESTO TEATRALE

ID., *Solo me ne vo*, «Il Mattino», 20 maggio 1983, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022, p. 78.

ANTONIO TRICOMI, *Come una Mina vagante*, «Paese sera», 8 gennaio 1986, poi in ANNIBALE RUCCELLO, *Le cinque rose di Jennifer*, a cura di Vincenzo Caputo, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022, pp. 85-86.



Share alike 4.0 International License

LA LIBELLULA:
ALLE ORIGINI DELLA SPERIMENTAZIONE DI AMELIA ROSSELLI

Maria Veneruso

Università degli Studi di Napoli Federico II
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2147-9291>

ABSTRACT IT

Il contributo si propone di concedere ampio spazio all'interpretazione critica di una delle prime e più significative opere di Amelia Rosselli, il poemetto intitolato *La libellula*, al quale l'autrice rimase particolarmente legata lungo l'intero corso della sua attività poetica. A una breve introduzione volta a chiarire l'importanza del componimento all'interno della parabola poetica rosselliana segue un commento che mira a metterne in luce i principali aspetti contenutistici e formali; inoltre, particolare attenzione è rivolta al fitto dialogo intertestuale instaurato dall'autrice con alcuni dei protagonisti della tradizione letteraria italiana e non.

PAROLE CHIAVE

Amelia Rosselli; *La libellula*; Intertestualità; Poemetto; Tradizione letteraria.

TITLE

La libellula: At the Origins of Amelia Rosselli's Experimentation

ABSTRACT ENG

The contribution intends to dedicate ample space to the critical interpretation of one of Amelia Rosselli's earliest and most significant works, the long poem entitled *La libellula*, to which the author remained particularly attached throughout the entire course of her poetic activity. A brief introduction aimed at clarifying the importance of the poem within Rosselli's poetic trajectory is followed by a commentary that seeks to highlight its main content and formal aspects; furthermore, particular attention is paid to the dense inter-textual dialogue established by the author with some of the protagonists of the Italian and other literary traditions.

KEYWORDS

Amelia Rosselli; *La libellula*; Intertextuality; Long poem; Literary tradition.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Maria Veneruso ha conseguito presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" la laurea in Lettere moderne con una tesi intitolata *Storia e ideologia nelle "Occasioni" e "La bufera e altro" di Montale* e in Filologia moderna con una tesi dal titolo *Per "La libellula" di Amelia Rosselli: introduzione e commento*. Ha recentemente collaborato alla rivista «Filologia e Critica».

INTRODUZIONE

Considerata tra le autrici più degne di nota del secondo Novecento, Amelia Rosselli (1930-1996) si è cimentata nel corso della sua attività poetica nella composizione di tre importanti raccolte di versi in italiano, *Variazioni belliche*, *Serie ospedaliera* e *Documento*, una silloge in inglese, *Sleep*, e due poemetti, *La libellula* e *Impromptu*.¹ Questi ultimi, concepiti a distanza di circa un ventennio l'uno dall'altro,² vengono a configurarsi come rappresentanti emblematici di due momenti cruciali all'interno del percorso poetico rosselliano, come esemplificato dalla loro collocazione privilegiata nell'*Antologia poetica* curata da Giacinto Spagnoletti e pubblicata nel 1987 presso Garzanti, dove figurano rispettivamente quali testi di apertura e di chiusura: in tal modo, essi delineano una struttura circolare atta a circoscrivere, idealmente, la produzione poetica di Rosselli, la quale, in quest'ottica, prende avvio e termina con la composizione di un poemetto.³ A occupare un posto di rilievo nella produzione in versi dell'autrice è soprattutto *La libellula*, che gode, ai suoi occhi, di un prestigio nettamente superiore rispetto alle precedenti poesie composte nell'arco degli anni Cinquanta, considerate alla stregua di esercitazioni o di versi «un po' ingenui»,⁴ e viene non a caso definita da Rosselli «la prima cosa decente» da lei scritta.⁵ L'importanza tributata a quest'opera è dovuta a due ragioni principali: in primo luogo, si tratta di uno dei primissimi componimenti ai quali l'autrice si dedicò, nonché del testo a cui è legato il suo esordio poetico, avvenuto nel giugno del 1963 sulla rivista «Il Verri» proprio con la pubblicazione di un frammento de *La libellula*, poi andato incontro a una vistosa rielaborazione in vista della pubblicazione integrale del poemetto su «Nuovi Argomenti» nel 1966 (la quale riflette fedelmente, se si escludono i refusi, l'assetto definitivo);⁶ in secondo luogo, *La libellula* offre una prima testimonianza del nuovo sistema metrico elaborato da Rosselli nel 1958, dopo un periodo decennale di

¹ L'intera produzione poetica di Amelia Rosselli, che include anche *Primi scritti* e *Appunti sparsi e persi*, è raccolta assieme ad altri scritti rosselliani in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012.

² Secondo quanto dichiarato da Rosselli in diverse interviste, la composizione de *La libellula* risalirebbe al 1958 e quella di *Impromptu* al dicembre del 1979.

³ Cfr. ALESSANDRO BALDACCI, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 130. In realtà, prima de *La libellula*, Rosselli si era già dedicata alla stesura di varie poesie in inglese, francese e anche in italiano, poi confluite in *Primi scritti* e *Sleep*, ma a più riprese l'autrice dichiarerà di aver cominciato a scrivere poesie «accettabili» solo nel 1958, dopo aver messo a punto il suo sistema metrico.

⁴ AMELIA ROSSELLI, *È molto difficile essere semplici*, intervista di Marina Camboni, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, p. 46.

⁵ EAD., *Ho fatto la poeta*, registrazione dell'incontro del 5 maggio 1993 alla Sala Giunta di Ca' Farsetti, Municipio di Venezia, nell'ambito della rassegna Donnepoesia del Centro Donna di Venezia, a cura di Silvia De March, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 342.

⁶ Per una ricostruzione puntuale delle vicende editoriali de *La libellula* vd. EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 1311-1319.

ricerca e di sperimentazioni.⁷ Come l'autrice esplicita in maniera compiuta in *Spazi metrici*, il saggio teorico allegato a *Variazioni belliche*, l'ambizione era di riuscire a dar vita a un sistema metrico che, pur aspirando a una forma chiusa vicina all'ideale di regolarità del sonetto trecentesco,⁸ si discostasse dalla prosodia classica, e tanto più dal verso libero, considerato ormai «facile ed esaurito»,⁹ dando luogo, così, a un «nuovo classicismo metrico»,¹⁰ a «una metrica non neoclassica ma postclassica». ¹¹ Secondo un principio esposto nel saggio sopracitato, la misura del primo verso di un componimento impone un preciso limite all'estensione dei versi successivi: «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione». ¹² *La libellula* non solo viene a essere il primo testo in cui tali formulazioni teoriche trovano concreta attuazione, ma, più in generale, assieme alle poesie confluite in *Variazioni belliche*, appartiene a una stagione creativa contrassegnata da un intenso lavoro di ricerca condotto dall'autrice tanto in ambito poetico quanto in campo musicale e che produce risultati innovativi riscontrabili anche nell'adozione di una «lingua vistosamente deviante», che «perverte – o semplicemente ignora – la norma scritta (e orale) italiana a tutti i livelli, grafia e morfologia, sintassi e lessico». ¹³

Stando a quanto dichiarato dall'autrice, la prima stesura del poemetto risalirebbe al 1958, un anno in cui Rosselli compie alcune scelte cruciali non solo sul versante poetico, come abbiamo appena visto, ma anche in campo politico, iscrivendosi al PCI. Queste convergenze cronologiche hanno portato alcuni critici a pensare che in realtà il 1958 sia da considerare una data simbolica, ideale più che reale, in cui collocare la genesi della *Libellula* – ipotesi che non è da escludere. ¹⁴ Tuttavia, esistono delle testimonianze

⁷ Vd. EAD., *È molto difficile essere semplici*, cit., pp. 48-49 e EAD., *Introduzione a "Spazi Metrici"*, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 59-61.

⁸ Cfr. EAD., *Spazi metrici*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 186 e 189.

⁹ EAD., *È molto difficile essere semplici*, cit., p. 47.

¹⁰ EAD., *Tradurre se stessi*, intervista di Paolo di Stefano, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 140.

¹¹ EAD., *Il linguaggio della realtà*, intervista di Giovanni Salviati, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 129.

¹² EAD., *Spazi metrici*, cit., p. 187.

¹³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, p. 994. Per un'analisi puntuale dei tratti linguistici e stilistici più originali de *La libellula* – e di *Variazioni belliche* – si rimanda a DANIELA LA PENNA, *Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Stilistica e metrica italiana», 2, 2002, pp. 235-272 e a MANUELA MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 227-252.

¹⁴ Cfr. STEFANO GIOVANNUZZI, *Come lavorava Amelia Rosselli*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, p. 21 e ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016, pp. 139-140.

indirette, ricavabili principalmente dal carteggio di Amelia Rosselli con il fratello John e da una lettera indirizzata a Franco Fortini nel '79,¹⁵ che rendono ipotizzabile l'esistenza nel 1958 di una prima stesura del poemetto, poi andata incontro a vistosi rimaneggiamenti prima di assumere l'assetto definitivo nel '66. A prescindere dalla collocazione cronologica della sua genesi, che risulta sostanzialmente impossibile da stabilire con certezza data l'assenza di materiali manoscritti o dattiloscritti conservati che possano suffragare le asserzioni rosselliane, *La libellula* si configura come uno dei primi lavori in cui l'autrice mette a frutto non solo soluzioni metriche e linguistiche originali, ma anche una peculiare strategia intertestuale, che a ragione è stata oggetto di un cospicuo numero di studi.¹⁶ Pertanto, un lavoro critico ed esegetico condotto su questo testo appare più che necessario per comprendere sia alcuni elementi chiave della poetica rosselliana, sia l'evoluzione cui vanno incontro le successive sillogi.

Si riporta, di seguito, la prima delle ventotto lasse di cui si compone *La libellula*. Data l'oscurità della poetica rosselliana, il commento mira a sciogliere le numerose allusioni biografiche e i principali riferimenti letterari presenti nel testo, nonché a coglierne le specificità stilistiche e linguistiche, in modo tale da chiarire i passaggi meno perspicui e, al contempo, mostrare l'originalità di alcune delle principali soluzioni formali adoperate da Rosselli nel suo lavoro poetico esordiale.

LA LIBELLULA

I

- 1 La santità dei santi padri era un prodotto sì
 cangiante ch'io decisi di allontanare ogni dubbio
 dalla mia testa purtroppo troppo chiara e prendere
 il salto per un addio più difficile. E fu allora
 5 che la santa sede si prese la briga di saltare
 i fossi, non so come, ma ne rimasi allucinata.
 E fu allora che le misere salme dei nostri morti
 rimarono per l'intero in un echeggiare violento,
 oh io canto per le strade ma solo il santo padre
 10 sa dove tutto ciò va a finire. E tu le tue sante
 brighe porterai ginocchioni a quel tuo confessore
 ed egli ti darà quella benedetta benedizione
 ch'io vorrei fosse fatta di pane e olio. Dunque

¹⁵ Vd. ID., *Come lavorava Amelia Rosselli*, cit., pp. 21-26 e AMELIA ROSSELLI, *Lettera a Franco Fortini*, in GABRIELLA PALLI BARONI (a cura di), *Nei dintorni della "Libellula". Tre note*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 39-40.

¹⁶ Relativamente a *La libellula* si segnalano tra i principali STEFANO GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, «Trasparenze», cit., pp. 133-154, EMMANUELA TANDELLO, *Un discorso appena un po' più largo: Scipione*, «Trasparenze», cit., pp. 193-207 e CHIARA CARPITA, «*At the 4 pts. of the turning world*». Dialogo e conflitto con l'opera di T.S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli, «Per Leggere», XII, 22, 2012, pp. 83-105.

15 come dicevamo io ero stesa sull'erba putrida
 e le canzoni d'amore sorvolavano sulla mia testa
 ammalata d'amore, e io biascicavo tempeste e
 preghiere e tutti i lumi del santo padre erano
 accesi. La santa sede infatti biascicava canzoni
 20 puerili anche lei e tutte le automobili dei più
 ricchi artisti erano accolte tra le sue mura;
 o disdegno, nemmeno la cauta indagine fa sì che
 noi possiamo nascondere i nostri più terrei difetti,
 come per esempio il farneticare in malandati
 versi, o lagrimare sulle mura storte delle nostre
 25 ambizioni: colori odorosi, di cera, stagliati
 nella odorante stalla dei buongustai. Ma nessun
 odio ho in preparazione nella mia cucina solo
 la stancata bestia nascosta. E se il mare che
 fu quella lontana bestia nascosta mi dicesse
 30 cos'è che fa quel gran ansare, gli risponderei
 ma lasciami tranquilla, non ne posso più della
 tua lungaggine. Ma lui sa meglio di me quali
 sono le virtù dell'uomo. Io gli dico che è più
 felice la tarantola nel suo privato giardino,
 35 lui risponde ma tu non sai prendere. Le redini
 si staccano se non mi attengo al potere della
 razionalità lo so tu lo sai lo sanno alcuni ma
 ugualmente la cara tenda degli scontenti a volte
 perfora anche i miei sogni. E tu lo sai. E io
 40 lo so ma l'avanguardia è ancora cavalcioni su
 de le mie spalle e ride e sputa come una vecchia
 fattucchiera, e nemmeno io so dove è che debbo
 prendere il tram per arricchire i tuoi sogni,
 e le mie stelle. Ma tu vedi allora che ho perso
 45 anche io le leggiadre risplendenti capacità di
 chi sa fregarsene. Debbo mangiare. Tu devi correre.
 Io debbo alzar. Tu devi correre con la coda penzoloni.
 Io mi alzo, tu ti stiri le braccia in un lungo
 penibile addio, col sorriso stretto e duro sulla
 50 tua bocca non troppo ammirabile. E cos'è quel
 lume della verità se tu ironizzi? Null'altro
 che la povera pegna tu avesti dal mio cuore lacerato.
 Io non saprò mai guardarti in faccia; quel che
 desideravo dire se n'è andato per la finestra,
 55 quel che tu eri era un altro battaglione che
 io non so più guerrare; dunque quale nuova libertà
 cerchi fra stancate parole? Non la soave tenerezza
 di chi sta a casa ben ragguagliato dalle alte
 mura e pensa a sé. Non la stancata obliivione
 60 del gigante che sa di non poter rimare che entro
 il cerchio chiuso dei suoi desolati conoscenti;
 la luce è un premio di Dio, ed egli preferì vendersela
 che vedersela sporcata dalle tue obliionate mani.

65 Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi, io
non so cercarti. Nel mezzo di una luce che è
chiara e di un'altra che è la cattiveria in persona
cerco il ritornello. Nel mezzo d'un gracile cammino
fatto di piccole erbe trastullate e perse nella
70 sporca terra, io cerco, e tu ti muori presso
un albero infruttuoso, sterile come la tua mano.
O vita breve tu ti sei sdraiata presso di me che
ero ragazzina e ti sei posta ad ascoltare su
la mia spalla, e non chiami per le rime. Io
allungo le gambe e vendo i parafanghi con un
75 color prezioso, tu ti stilli contento in un luccichio
di cattive abitudini. Io mordo la mela per sostenere
queste mie deboli vene al collo che scoppia di
pena, e la macchina urla più forte della mia
sensata voce. Io non so cosa voglio tu non sai
80 chi sei, e siamo quasi pari. Ma che ricerco io
se la canzone della debole pietà non è altro
che questa mia inventata invettiva, che non so
oppugnare in nessun altro partito che il tuo,
il mio, le nostre interne lanterne, e nessun
85 forte lume della verità, e il mondo che aspetta
coi suoi occhi luminosi, e forse pieni di sabbia.
E la sapiente virgoletta sarà il nostro gioco
di destino – ch'io lo voglia o no, oh lascia il
caso e la nostra natura imberbe; tu sarai il
90 mio re debolissimo, io sarò la tua regina non
tanto vorace che non possa scappare quando se
la sente in un giro di chiave, in un bagliore
di umori neri ma il mondo è senza chiave per
non dire senza l'organizzazione necessaria ad
95 una pietà necessaria come la Tour Eiffel che
non resta in piedi se non fosse per la sua permessa
bruttezza. Tu cercherai di sorvegliare questo
mio pozzo che è più profondo del tuo, ma la acqua
vi è divenuta troppo limacciosa e io non voglio
100 sospirare per la senilità di lingue toscane.
Dunque stirati nei tuoi ben rivestiti stivaloni
ricoperti di peli dei più scelti animali e senti
il mio cuore di gomma ma anche di sabbia scottante
battere se ancora batte per un uomo. Io me ne
105 lavo le mani e rimo anticamente con una modernità
che non sospettavo nei miei imbrogli. Ma non
voglio rovinare i miei occhi per nessuno, io,
nella loro ossa-siepe. Vuoi che usciamo? Vuoi
che balocchiamo? Vuoi ch'io faccia da grande
110 sorella a tutte quelle infelici? Vuoi ch'io
mi chiarisca la gola tra queste quattro pittoresche
mura, fra la bottiglia di un latte divenuto rancido,
ed una vanità ben stufa, di sgranare le lucide

- 115 sue perle di sorrisi ancora non distribuiti.
 E l'estetica non sarà più la nostra gioia noi
 irremo verso i venti con la coda tra le gambe
 in un largo esperimento.

NOTA METRICA

La prima lassa de *La libellula* è, con i suoi 117 versi, la più lunga del poemetto, che consta di 652 versi totali ripartiti in ventotto lasse di ampiezza variabile (alcune di esse – come, rispettivamente, la lassa XIX e le lasse XI e XVII – sono costituite da soli due o quattro versi). La disomogeneità della lunghezza delle lasse è controbilanciata dalla regolarità della misura media dei versi, che garantisce al poemetto un aspetto visivo sostanzialmente uniforme, se si escludono le oscillazioni – nel complesso sparute, ma pur presenti – relative all'estensione di taluni versi.¹⁷ Occorre sottolineare che tale effetto visivo di uniformità grafica si configura non come obiettivo primario della poetica di Rosselli, bensì come conseguenza dell'«ordine metrico» da lei perseguito, strettamente legato alle «lunghezze [...] approssimativamente eguali» dei versi, che sono volte a garantire «tempi di lettura» di questi ultimi «per quanto possibile identici[i]».¹⁸ La richiesta rivolta da Rosselli ai vari editori con i quali viene a contatto relativa all'impiego, per l'impaginazione dei suoi testi, di «un carattere tipografico identico a quello della macchina da scrivere [...] in cui ogni lettera occupa lo stesso spazio», è motivata proprio dal proposito di «dare al lettore medio idea di ordine metrico e sottintesa regola».¹⁹

Un principio cardine della soluzione metrica proposta da Rosselli prevede l'azzerramento della consueta gerarchizzazione tra parole piene e parole vuote, che per l'autrice sono da considerare sullo stesso piano; per questo motivo, non è infrequente trovare degli articoli, delle preposizioni o delle congiunzioni in chiusura di verso. D'altronde, il frequente ricorso all'*enjambement* si spiega alla luce della necessità di adeguare l'ampiezza dei versi al limite spaziale stabilito dal primo «rigo». Nel caso specifico della *Libellula*, la *facies* grafica si rivela essenziale anche per suggerire visivamente la struttura circolare del poemetto, che nella *Nota per l'editore* viene assimilato a un «rullo», «concepito [...] in forma di drago che si mangia la coda: fine e principio dovrebbero infatti congiungersi, se il poema viene letto in modo scorrevole e intuitivo».²⁰ All'idea di movimento circolare

¹⁷ Cfr. FRANCESCO CARBOGNIN, «non son mai stata così collettiva (però nella lingua)». Dall'«unità base del verso» allo «spazio metrico» di Amelia Rosselli, «Trasparenze», cit., pp. 270-271.

¹⁸ AMELIA ROSSELLI, *Spazi metrici*, cit., p. 188.

¹⁹ EAD., *Nota per la «Cooperativa Scrittori»*, in GABRIELLA PALLI BARONI (a cura di), *Nei dintorni della «Libellula»*. Tre note, cit., p. 38.

²⁰ EAD., *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, p. 48. Come si apprende da una lettera inviata a Davico Bonino il 10 gennaio 1966 (vd. EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 1311), al fine di «restitui[re]» al poemetto «la forma originariamente «circolare» e scorrevole» Rosselli richiese per la stampa una disposizione del testo «sulla parte inferiore della pagina», che riflettesse quella del suo dattiloscritto; tuttavia questa volontà dell'autrice,

– che è alla base del titolo e del sottotitolo, oltre che della stessa struttura interna de *La libellula* – è altresì ricollegabile il meccanismo della ripetizione e della variazione su cui il poemetto risulta interamente fondato: temi, immagini, figure, segmenti testuali più o meno ampi – spesso prelevati da opere altrui e variamente sviluppati da Rosselli – si ritrovano continuamente riproposti all'interno delle lasse del poemetto, venendo però di volta in volta modificati e riadattati in base alle esigenze espressive dell'autrice, la quale aspira, in molti casi, a esplorare e a produrre una molteplicità di percorsi di senso.

Sul piano retorico, ciò si traduce nel largo impiego di figure fondate su un principio iterativo. Nel caso della lassa in esame si registra un uso alquanto moderato dell'anafora rispetto ad altre sezioni del poemetto («E fu allora che», vv. 4-5 e 7; «quel che», vv. 54-55; «Non», vv. 57, 59 e 64; «Nel mezzo di/d'», vv. 65-67; «Vuoi che/ch'io», vv. 108-110), mentre varia è la presenza delle figure etimologiche (*santità* dei *santi*, v. 1; *pur troppo troppo*, v. 3; *benedetta benedizione*, v. 12; *odorosi-odorante*, vv. 25-26; *oblivione-oblivionate*, vv. 59-63; *cerco-ricerco*, vv. 69-80) e della paronomasia (*vendersela-vedersela*, vv. 62-63; *inventata invettiva*, v. 82; *interne lanterne*, v. 84, con rima interna; a distanza, tra *olio* e *odio*, vv. 13-27). Molto sfruttata risulta, poi, la figura del poliptoto, talvolta a distanza: *santi-santa-santo-sante* (vv. 1, 5, 9, 10), *padri-padre* (vv. 1-9), *biassicavo-biassicava* (vv. 16-18), *sa-sai-so-sanno* (vv. 32, 35, 37, ma l'iterazione dei verbi *so* e *sai*, spesso preceduti dall'avverbio di negazione «non», risulta particolarmente frequente all'interno della prima lassa e dell'intero poemetto), *debbo-devi* (vv. 46-47), *alzar-alzo* (vv. 47-48), *è-eri-era* (vv. 54-55), *stancate-stancata* (vv. 57-59), *cerchi-cercarti-cerco* (vv. 64, 65, 67; paronomasia a distanza con «cerchio chiuso», v. 61), *sarà-sarai-sarò* (vv. 87, 89), *deboli-debole* (vv. 77-81; figura etimologica a distanza con *debolissimo*, v. 90), *battere-batte* (v. 104). È da registrare la frequente iterazione – spesso a distanza – di singoli termini, ripresi con *variatio* («*lumi* del santo padre», v. 17 – «*lume* della verità», v. 51 – «la *luce* è un premio di Dio», v. 62 – «Nel mezzo di una *luce* che è | chiara», v. 65 – «le nostre interne *lanterne*», v. 84 – «occhi *luminosi*», v. 86 – «in un *bagliore* | di umori neri», vv. 92-93; «stancata *bestia nascosta*», v. 28 – «lontana *bestia nascosta*», v. 29; «stancata *bestia*», v. 28 – «stancate *parole*», v. 57 – «stancata *oblivione*», v. 59), oltre che, talvolta, con una sfumatura contrastiva («*testa* pur troppo troppo chiara», v. 3 – «*testa* | ammalata d'amore», vv. 15-16; «*canzoni* d'amore», v. 15 – «*canzoni* | puerili», vv. 18-19 – «*canzone* della debole pietà», v. 81; «tra le sue *mura* [della santa sede]», v. 20 – «sulle *mura* storte delle nostre | ambizioni», vv. 24-25 – «tra queste quattro pittoresche | *mura*», vv. 110-111; «i miei *sogni*», v. 39 – «i tuoi *sogni*», v. 43; «*cuore* lacerato», v. 52 – «*cuore* di gomma», v. 103; «debole *pietà*», v. 81 – «*pietà* necessaria», v. 95). Frequente anche l'iterazione di parallelismi sintattici, nella lassa in questione giocati soprattutto sulla contrapposizione *io/tu*, con effetto di accumulazione e *amplificatio*. Sul piano fonico è da segnalare soprattutto l'allitterazione della

assieme a quella concernente il tipo di carattere da utilizzare nella stampa, venne rispettata soltanto nell'edizione del 1969.

s, della *t* e del nesso consonantico *-st-*, particolarmente insistita ai vv. 5-6, 24-29 e al v. 101, ma presente in buona parte della lassa. Rarissimi i casi di rima perfetta (23 *malandati* : 25 *stagliati*, 73 *io* : 75 *luccichio*), mentre più frequenti sono le rime interne (28 *mare* : 30 *ansare*, 52 *lacerato* : 58 *ragguagliato*, 55 *battaglione* : 59 *oblivione*, 80 *io* : 84 *mio*, 105 *lavo* : 106 *sospettavo*, 108 *usciamo* : 109 *balocchiamo*).

Particolarmente ricorrente, seppur a distanza, è la rima desinenziale interna in *-are* (2 *allontanare* : 5 *saltare* : 8 *echeggiare* : 23 *farneticare* : 24 *lagrimare* : 56 *guerrare* : 60 *rimare* : 72 *ascoltare* : 83 *oppugnare*, 91 *scappare* : 97 *sorvegliare* : 100 *sospirare* : 107 *rovinare* : 113 *sgranare*). Significative anche alcune serie ossitone, sempre interne (4 *fu* : 7 *fu* : 10 *tu*, 31 *più* : 33 *virtù* : 34 *più* : 35 *tu*, 37 *razionalità* : 45 *capacità*, 51 *verità* : 56 *libertà*, 81 *pietà* : 85 *verità* : 95 *pietà*, 100 *senilità* : 105 *modernità* : 113 *vanità*). Ancor più frequente è la quasi rima interna, che si ritrova tra 8 *violento* : 9 *canto*, 9 *strade* : 9 *padre* (con formazione di una quasi paronomasia), 11 *ginocchioni* : 12 *benedizione* (in assonanza con *confessore*, v. 11), 13 *olio* : 27 *odio*, 38 *ugualmente* : *scontenti* (in rima interna con *risplendenti*, v. 45, e *conoscenti*, v. 61), 39 *sogni* : 40 *cavalcioni* (termine, quest'ultimo, in rima con *penzoloni*, v. 47), 49 *penibile* : 50 *ammirabile*, 92 *bagliore* : 93 *umori*, 116 *venti* : 117 *esperimento*. La figura di suono prevalente è però l'assonanza interna, che si segnala tra 10 *finire* : 11 *brighe*, 16 *tempeste* : 17 *preghiere*, 19 *puerili* : 20 *artisti*, 22 *difetti* : 23 *versi*, 25 *ambizioni* : *colori* : *odorosi* (il primo termine in quasi rima interna con *preparazione*, v. 27), 55 *battaglione* : 57 *parole*, 57 *stancate* : *soave*, 41 *vecchia* : 42 *fattucchiera* (termini legati da un evidente rapporto paronomastico), 76 *mela* : 78 *pena* (in quasi rima con *vene*, v. 78), 76 *sostenere* : *vene*, 79 *voce* : 81 *canzone*, 91 *vorace* : *scappare* : 92 *chiave*, 96 *permessa* : 97 *bruttezza*, 100 *sospirare* : *toscane*, 112 *mura* : 113 *stufa*, 114 *sorrisi* : *distribuiti*. Molto più rade le consonanze (73 *spalla* : 75 *stilli* : 77 *collo*, 92 *bagliore* : 93 *neri*, 97 *bruttezza* : 98 *pozzo*).

COMMENTO

vv. 1-2. *La santità dei santi padri... cangiante*: la «santità», attributo divino e pertinente alla sfera del sacro, assume qui specificamente il significato di *autorità*, esercitata, da un lato, dai «padri» della tradizione letteraria, vale a dire dagli autori che godono di un prestigio sostanzialmente indiscusso e che hanno notevolmente influenzato la produzione letteraria successiva (si pensi a Dante, Leopardi, ma anche a Montale, che la stessa Rosselli annovera spesso tra i suoi principali modelli accanto ad altri autori meno canonizzati); dall'altro lato, il concetto di autorità è riferibile ai padri di famiglia, nella fattispecie al padre Carlo e allo zio Nello Rosselli, «padri biologici»,²¹ ma anche politici: si ricordi in particolare il ruolo di spicco di Carlo Rosselli, autore di *Socialismo liberale* e fondatore di Giustizia e Libertà, nell'organizzazione delle forze antifasciste in Italia dopo

²¹ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, nottetempo, Roma 2014, p. 55.

l'avvento del regime mussoliniano. La figura etimologica («la *santità* dei *santi*») sembrerebbe sottolineare il carattere ironico e dissacrante dell'*incipit*, dal momento che il credito attribuito a determinate figure, siano esse considerate sacre – «sante» – in ambito letterario o politico, è sottoposto alla mutevolezza del giudizio e dei gusti della società, come viene subito dopo esplicitato: si tratta infatti di un *prodotto* – frutto, appunto, di un preciso contesto e di determinate dinamiche socio-culturali – tanto suscettibile di mutamenti («si cangiante»), e dunque essenzialmente inattendibile, da portare l'io poetico alla drastica decisione di prenderne nettamente le distanze, come si legge nei versi immediatamente successivi. L'aggettivo «cangiante», che sembrerebbe derivare dalla traduzione montaliana di una lirica di Hopkins, *Pied beauty*, e più precisamente dal titolo, *La bellezza cangiante*,²² contribuisce a minare il supposto «carattere di permanenza proprio della sfera sacra e implicito nella sussistenza stessa dell'autorità», per cui «quella che apre *La libellula* è un'immagine di crisi».²³

vv. 2-4. *ch'io decisi... difficile*: la difficoltà che accompagna la scelta di allontanamento dell'io dai «padri», sottolineata anche dall'uso dell'avverbio «purtroppo» riferito alla lucida consapevolezza del soggetto poetico, non solo è dovuta al legame affettivo instaurato con essi (padri letterari e non), ma è anche insita nel processo di individuazione di nuove strade da percorrere, che si discostino da quelle già imboccate precedentemente dai suoi modelli letterari. Il «dubbio» al v. 2 rimarca il senso di incertezza scaturito dal processo di crisi che investe l'autorità paterna ed è il motore alla base dell'azione dell'io, che si profila icasticamente attraverso l'immagine del «salto», la quale ritorna poco più avanti insieme all'aggettivo foneticamente attiguo «santo» (entrambi, però, in riferimento alla «santa sede» e non più, rispettivamente, all'io o ai padri). Tra i sostantivi «salto» – variazione di «santi» – e «addio» si instaura un rapporto di contiguità, in quanto «alludono entrambi a una interruzione e, in tal modo, non fanno che figurare la decisione dell'allontanamento dichiarata al v. 2».²⁴

vv. 4-5. *E fu allora che*: Campeggiani ha osservato che l'impiego dell'espressione «E fu allora che», ripetuta al v. 7, contribuisce a realizzare un effetto di impersonalità, conseguendo, in tal modo, un risultato simile a quello già ottenuto da Rosselli nel resoconto per il proprio terapeuta,²⁵ in cui viene utilizzato lo stesso connettivo temporale.²⁶ A corroborare questa tesi sarebbe il «tu» al v. 10 scaturito dall'anafora di «E fu» (vv. 4 e 7), e dunque prodottosi «per autogerminazione ritmica, in un'ottica quasi “necessaria”, senza che l'io poetico tradisca una vera responsabilità nella sua evocazione». In effetti si può

²² Cfr. ivi, pp. 55-56.

²³ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella “Libellula”*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 51-52.

²⁴ Ivi, p. 52.

²⁵ AMELIA ROSSELLI, *Per Bernhard*, documento redatto nel 1953 e conservato nel Fondo Manoscritti Pavia, ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 1205-1209.

²⁶ IDA CAMPEGGIANI, *Sull'“oggettività” dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per “La libellula”*, «Italianistica», XL, 3, 2011, pp. 124-125.

osservare, più in generale, che il «tu», ma anche tutti gli altri pronomi utilizzati all'interno del poemetto, nonché le figure che sono in esso evocate, si prestano a interpretazioni plurivoche senza rientrare nei confini ristretti di un'identità precisa, di un ruolo predefinito. Il proposito perseguito da Rosselli sarebbe, in ultima analisi, quello di «ricavare dai propri pensieri un contenuto oggettivo e universale».²⁷

vv. 5-6. la santa sede... allucinata: la «santa sede» è «figura del potere istituzionalizzato, sia esso religioso, politico, culturale, potere rispetto al quale la Rosselli nutre una profonda sfiducia».²⁸ In questi versi è stata individuata una possibile allusione al trasferimento delle salme di Carlo e Nello Rosselli dal cimitero parigino di Père-Lachaise, dove erano stati sepolti nel giugno del '37, a quello fiorentino di Trespiano nell'aprile del '51.²⁹ Seguendo questa chiave di lettura, lo stato di turbamento in cui si ritrova il soggetto («ne rimasi allucinata») sarebbe da ricollegare alla forte impressione suscitata dalla scena della tumulazione, rievocata in questi versi e nei due successivi.

vv. 7-8. le misere salme... echeggiare violento: anche qui è possibile tentare almeno una doppia lettura: da un lato, le «misere salme» possono essere quelle dei padri biologici e, conseguentemente, l'aggettivo possessivo «nostri» riferito a «morti» è da intendere come «della famiglia Rosselli»; dall'altro lato, il riferimento, in tal caso più astratto, potrebbe essere ai padri letterari, definiti «nostri» perché riconosciuti come modelli esemplari da una comunità che condivide lo stesso orizzonte culturale. Nel primo caso sarà da rintracciare un nuovo riferimento alla scena della tumulazione: nel momento in cui vengono deposti, i feretri producono un tonfo all'unisono («rimarono»), che a sua volta genera una forte eco.³⁰ Nel secondo caso l'atto del «rimare» sarà da riferirsi all'attività poetica vera e propria, e l'«echeggiare violento» potrebbe essere inteso come il persistere delle reminiscenze dei modelli letterari nei propri scritti malgrado i tentativi di distaccarsene, quasi come se fosse impossibile sottrarsi alla loro autorità (da qui l'aggettivo «violento»); in tal caso è altresì possibile ravvisare in questi due versi una sorta di riflessione metapoetica.

vv. 9. oh io canto per le strade: l'«io» riveste qui i panni del poeta errabondo, che vive ai margini della società, al di fuori delle mura della «santa sede» rievocata al v. 18 e, dunque, dei salotti borghesi. Rosselli fa qui implicitamente riferimento alla sua stessa condizione di poeta: si ricordino la sua insofferenza nei confronti degli ambienti culturali romani in cui la introdusse Scotellaro all'inizio degli anni Cinquanta,³¹ ma anche il suo aver trascorso parte della sua esistenza in modeste camere d'affitto nella capitale,³² oltre

²⁷ Ivi, p. 124.

²⁸ FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007, p. 25.

²⁹ Vd. LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 57.

³⁰ Cfr. ivi, p. 59.

³¹ Vd. AMELIA ROSSELLI, *La poesia ovvero il discorso plurale*, intervista a cura di Mariella Bettarini, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 30-31.

³² Vd. EAD., *Cosa era Roma per me*, intervista a cura di Milo De Angelis e Isabella Vicentini, ivi, pp. 147-149.

alla fiera rivendicazione del suo isolamento, in campo letterario come in quello sentimentale.³³ Cfr. *Per le cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo*, in *Variazioni belliche*: «Per i poveri ed i malati | di mente che avvolgevano le loro sinistre figure di tra | le strade malate io cantavo ancora tarantella la tua camicia | è la più bella canzone della strada».

vv. 10-11. *ma solo il santo padre... finire*: qui il «santo padre», al singolare, sembra potersi identificare direttamente con Dio: «ma solo Dio sa a chi, in quali luoghi e ambienti (borghesi o proletari) giunge questo mio canto (che io diffondo coscientemente per le strade)».

vv. 10-13. *E tu... pane e olio*: qui il «tu», che non sembra ricollegabile a un'identità ben definita, entra in scena per la prima volta all'interno del poemetto, scaturito, come abbiamo visto, per affinità fonica con «E fu». La scena della confessione delineata in questi versi è interamente costruita attraverso un processo di ironica de-sublimazione: l'aggettivo «santo», impiegato poco prima in maniera serissima per riferirsi a Dio (se si ritiene valida l'interpretazione proposta poco sopra), viene qui associato alle seccanti e plausibilmente banali faccende in cui è invischiato un indefinito «tu», che sente la necessità di recarsi dal suo confessore al fine di ottenere l'assoluzione sacramentale (ma lo stesso aggettivo, riferito ai padri letterari e alla loro sede, non è probabilmente privo di intenti ironici già nei primi versi). L'atto della confessione viene qui ridotto a mera parodia, assumendo le sembianze di una pratica ridicola e derisibile. Anche qui, come nel caso del v. 1, la figura etimologica («benedetta benedizione») sottolinea il carattere ironico dell'espressione. Infine, il processo di degradazione – espresso anche linguisticamente – che investe la sfera del divino si estende alla coppia di sostantivi che chiude la scena, «pane e olio», alimenti di uso quotidiano in cui è forse possibile rintracciare il rovesciamento parodico della coppia *pane e vino* associabile alla liturgia eucaristica.

vv. 13-14. *Dunque come dicevamo... erba putrida*: l'incidentale sembrerebbe suggerire la ripresa di un discorso iniziato in precedenza e poi interrotto, di cui però non si trova alcuna traccia nella porzione di testo iniziale. Si passa infatti a un altro scenario, che sembra apparentemente sconnesso rispetto a quello precedentemente delineato, ma che in realtà presenta con esso dei punti di contatto: l'aggettivo «putrid[ō]», riferito allo stato di decomposizione dell'erba, rimanda per analogia alle «salme» dei «morti» evocate al v. 7; lo stesso corpo dell'io, che giace sull'erba marcia, «prefigura la sepoltura e la dissoluzione della carne».³⁴

vv. 15-16. *e le canzoni d'amore... ammalata d'amore*: al silenzio associato all'idea della morte si contrappone il suono prodotto dalle «canzoni d'amore», sentimento, quest'ultimo, che si configura come una vera e propria malattia psichica: la mente del soggetto è, difatti, «ammalata d'amore», e si noti come anche l'allitterazione contribuisca a

³³ Cfr. FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 26.

³⁴ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 54.

evidenziare, a livello fonico, il nesso esistente tra amore e malattia. Come ha osservato Barile, «sorvolavano sulla» è una «tautologia rafforzativa con anglicismo da *to fly over*». ³⁵

vv. 16-20. *e io biascicavo... mura*: le «tempeste» pronunciate dall'io possono essere intese per analogia come invettive, cariche d'ira e di violenza, o come vere e proprie bestemmie, cui fa da contraltare il tono mite e sommesso tipico delle preghiere. In ogni caso, tra le «tempeste» e le «preghiere» si stabilisce un rapporto antitetico. La variazione realizzata ai vv. 18-19 suggerisce la presenza di un tono ironico che innesci un processo di degradazione nuovamente connesso alla sfera del sacro (analogamente a quello prodotto dalla descrizione della scena della confessione ai vv. 10-13): l'atto del «biascicare», dapprima compiuto dall'io (v. 16), viene ora eseguito dalla «santa sede» e le «preghiere» diventano, pronunciate da quest'ultima, «canzoni | puerili». Tra l'io e la «santa sede» si stabilisce una netta contrapposizione volta a sancire la superiorità del primo sulla seconda: mentre l'io *canta* («oh io canto per le strade», v. 9, e se non canta «biascic[a] tempeste e | preghiere», vv. 16-17), la santa sede *biascica* «canzoni | puerili». I «lumi del santo padre» possono essere, come ha suggerito Savettieri, «le candele che si accendono nelle veglie funebri, come farebbero pensare le allusioni alla morte disseminate nei versi precedenti»: ³⁶ in tal caso, il luogo in cui si trova l'io potrebbe essere il cimitero in cui si trovano le tombe dei padri che abbiamo definito «biologici» (ma qui il riferimento è al padre, singolare), il che spiegherebbe anche il riferimento all'erba «putrida»; ma si è pensato anche a una possibile allusione alla morte di papa Pio XII («santo padre»), avvenuta nell'ottobre del 1958, e dunque a un riferimento al Vaticano («santa sede»). Quest'ultimo sarà direttamente chiamato in causa nella poesia scritta alla morte di Pasolini: «per chi non pranza | nelle stanze abbuiate | del Vaticano», (*A Pier Paolo Pasolini*), vv. 7-9. Secondo Giovannuzzi si tratterebbe di una riscrittura antifrastica dei versi della *Libellula* sopra analizzati, ³⁷ e in effetti è possibile individuare una corrispondenza tra «i lumi del santo padre | [...] accesi», la «santa sede» e le «stanze abbuiate | del Vaticano» (tra l'altro, l'antitesi luce/buio ricorre non poche volte all'interno del poemetto). Inoltre, sempre Giovannuzzi ha suggerito che «la morte di Pio XII delimita l'occasione stessa da cui muove la poesia» sia nel caso della *Libellula*, sia nel caso dell'epigramma *A un Papa* di Pasolini, in cui il riferimento a Pio XII è indubbio. ³⁸ Da parte di Rosselli, il richiamo a Pio XII si giustificerebbe alla luce dell'intento parodico e dissacrante nei confronti del mondo ecclesiastico leggibile soprattutto nella prima lassa, ma evidente già a partire dal sottotitolo. È inoltre possibile interpretare l'operato di papa Pio XII come emblema della negazione di quella libertà cui si allude sempre nel

³⁵ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 65.

³⁶ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 52.

³⁷ Vd. *Notizie sui testi* in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1329.

³⁸ STEFANO GIOVANNUZZI, «La libellula»: *Amelia Rosselli e il poemetto*, in ID. (a cura di), *Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della Giornata di studio (Gabinetto Vieusseux, Firenze, 29 maggio 1998), «Quaderni del Circolo Rosselli», 17, 1999, p. 50.

sottotitolo del poemetto, dal momento che egli «sarà ricordato per aver riaffermato i dogmi tradizionali, per aver condotto un'aspra e frontale lotta contro il comunismo e per un'eccessiva ingerenza nella vita politica italiana, a favore della DC di De Gasperi».³⁹ Il riferimento immediatamente successivo ai «ricchi artisti» permette di avanzare un'ulteriore, possibile linea di lettura: il «santo padre» – che, al di là della pluralità di significati che può assumere anche in questo contesto, è sempre una figura rappresentante l'autorità – può essere interpretato anche qui come dio; non si tratterebbe, però, del Dio cristiano, bensì del canone letterario, punto di riferimento della comunità di fedeli qui rappresentata dai «ricchi artisti», che a esso si affidano, appunto, come a un dio e che, per la loro (cieca) fede (ed è ciò a tenere in vita il canone, a far sì che «i lumi del santo padre» restino «accesi»), sono accolti con benevolenza tra le mura della «santa sede», e cioè delle istituzioni culturali.

vv. 21-26. *o disdegno... buongustai*: «disdegno» è secondo Barile una parola composta (*disdetta* o *disdoro* + *sdegno*),⁴⁰ ma in realtà potrebbe trattarsi di una reminiscenza dantesca, come il successivo «lagrimare». L'io diventa qui un «noi», identificandosi con chi è escluso dalle mura della santa sede, alle quali, difatti, vengono contrapposte le «mura storte delle nostre | ambizioni» (vv. 24-25). L'ironica allusione alla «odorante stalla dei buongustai» (v. 26), cioè degli artisti borghesi, rafforza l'idea del disprezzo nutrito dall'io nei confronti di questi ultimi (disprezzo che, tuttavia, non arriva a sfociare in odio, come chiarito ai vv. 26-27). Appare dunque chiaro che i «difetti» cui si fa riferimento al v. 22 – «“terrei” come il colore dei cadaveri»,⁴¹ ma anche «terreni» – sono in realtà esaltati dall'io come virtù, che preferisce «il farneticare in malandati versi» al «biaseca[re] canzoni puerili» (v. 18): «[...] la consapevolezza del proprio deragliare dalle rotaie del senso comune e della prassi poetica esprim[e] in realtà, con autoironia masochistica e in un registro espressionista e surrealista, l'altezza dell'ambizione artistica ed espressiva della fanciulla».⁴²

vv. 26-32. *Ma nessun odio... lungaggine*: da notare la disposizione chiasmica delle due coppie di sostantivi «stalla»-«buongustai», «cucina»-«bestia»: tecnicamente, la «stalla» è il luogo proprio delle «bestie», mentre la «cucina» è quello dei «buongustai»; se il primo accostamento sottolinea il tono canzonatorio dell'io, il secondo rivela la volontà, da parte di quest'ultimo, di sintonizzarsi su un registro diverso. Infatti, mentre nella «odorante stalla dei buongustai» si stagliano «colori odorosi, di cera», nella «cucina» del soggetto poetico si nasconde una «stancata bestia», interpretata da Barile come metafora del cuore.⁴³ Ma la «stancata bestia nascosta» potrebbe in realtà riferirsi alla

³⁹ CATERINA VENTURINI, «La libellula», o della libertà, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., p. 87.

⁴⁰ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 67.

⁴¹ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 55.

⁴² LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 69.

⁴³ *Ibidem*.

malattia che affligge la mente del soggetto, cui si allude anche nella lassa X del poemetto: cfr. «E il delirio mi prese di nuovo, mi trasformò | stancata e ebete in un largo pozzo di paura [...] | Mi stese dispettosa a terra: incapace di muovere, stanca all'alba, incapace la sera: e l'agonia | sempre più viva» (vv. 274-281). Cfr. anche *Colma di ansie tributarie rinascevo a miglior vita...*, in *Variazioni belliche*: «stancata dalle bestie liberatosi | dai buchi della mia coscienza». Rispetto alla visione negativa del mare che emerge nei versi successivi Rosselli dichiara: «[...] Mi andava di protestare, ma in modo forse ironico, contro una visione tranquillizzante del mare sempre a disposizione di pittori e poeti. Questo stare sempre al centro dell'attenzione del mare stesso. Ho tentato di farne a meno. O quasi. Il mare può esser bello e d'aiuto, ma può essere anche antipatico e ripetitivo». ⁴⁴ Il verbo «ansare» è di chiara ascendenza montaliana: cfr. Montale, *Dissipa tu se lo vuoi*, in *Ossi di seppia*: «Preso la mia lezione | più che dalla tua gloria | aperta, dall'ansare | che quasi non dà suono | di qualche tuo meriggio desolato, | a te mi rendo in umiltà» (vv. 16-21). Se negli *Ossi* «[ansare] è il termine-emblema del ribaltamento dannunziano operato da Montale», nella *Libellula* «si trasforma nell'emblema di un linguaggio poetico [...] cristallizzato nel suo incarnare una tradizione che si vuole ribaltare e di cui, allo stesso tempo, non si può non avvertire l'influenza». ⁴⁵ Il discorso diretto ai vv. 30-31 è costruito secondo modalità espressive tipiche dell'italiano popolare. ⁴⁶

vv. 32-40. *Ma lui... lo so*: inizia, a partire da questi versi, la dialettica tra l'io femminile e la controparte maschile, un lui/tu che sembra essere in possesso di una visione della vita più lucida e razionale rispetto al soggetto poetico. Mentre al tu maschile sono associate la virtù della conoscenza e una sorta di superiorità intellettuale rispetto all'io femminile («ma lui *sa meglio di me* quali sono le virtù dell'uomo», «lui risponde ma tu non sai prendere»), quest'ultimo si ritrova a combattere contro la perdita della propria capacità di controllo, ed è ben consapevole di questo rischio (così come ne sono consapevoli il tu e «alcuni» altri). Il conflitto fra l'io e il tu segue, dunque, la falsariga della contrapposizione tra razionalità – maschile – e irrazionalità – femminile. La figura della reticenza al v. 35 rende plausibili diverse linee di lettura. D'Amico suggerisce che «osservando la disposizione del testo si può pensare a una conclusione di senso raggiungibile attraverso indotta ripetizione: tu non sai prendere. Le redini – Le redini | si staccano»; dunque, il tu maschile starebbe «insinuando l'incapacità del soggetto poetico, l'io femminile, di prendere controllo degli eventi». ⁴⁷ A conclusioni simili giunge anche Barile, che però, in linea con la sua interpretazione dei versi precedenti, afferma che l'accusa del tu sarebbe rivolta specificamente all'incapacità dell'io «di prendere dalla vita quello che

⁴⁴ Vd. ULDERICO PESCE, *La donna che vola*, in STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *Amelia Rosselli: un'apollide alla ricerca del linguaggio universale*, cit., p. 44.

⁴⁵ DANIELA LA PENNA, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma 2013, p. 131.

⁴⁶ Cfr. EAD., *Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, cit., p. 250.

⁴⁷ MARZIA D'AMICO, *Figlie del sé. L'epica rivoluzionaria di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli*, Mimesis, Milano-Udine 2023, p. 79.

è possibile prendere, e di [...] governare con le redini della razionalità il proprio cuore, la bestia stancata». ⁴⁸ L'immagine della tarantola potrebbe essere stata ripresa dal quinto dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont, mentre «l'immagine della tenda, riparo e assedio allo stesso tempo, è mutuata da *Esodo*, 25; 40 [...] ed è qui *cara*, forse perché mette in contatto con la turba degli *scontenti*: che potrebbero essere coloro che, come la fanciulla, non accettano il canone, e sperimentano restando al di fuori dei limiti della ragione». ⁴⁹ Come ha messo in rilievo Savettieri, «specularmente all'“indagine”» (v. 21), che anziché «scoprire e portare alla luce, viene [...] evocata come ciò che non riesce a nascondere e coprire [...], la “tenda” [v. 38], invece di velare e nascondere, “perfora”, lacera, esponendo fino al limite della distruzione». ⁵⁰

vv. 40-42. *ma l'avanguardia... fattucchiera*: cfr. *E poi si adatterà, alle mie cambiate continenze...*, in *Variazioni belliche*: «io m'assiedo e | rido e sputo sui franchi visi dei giovinotti ammazzati dal tuo | ordine»; *Accuso la stanchezza ma la precisione m'afferra*, in *Variazioni belliche*: «e me insieme, nel rogo di tutte le cadute | due streghe sedevano cavalcioni in attesa della speranza». Il riferimento all'«avanguardia» sembra contenere un richiamo al Gruppo 63, alla cui attività Rosselli – che molto spesso è stata a esso associata – partecipò solo tangenzialmente e con il cui «sperimentalismo guidato e tecnologico» la scrittura rosselliana ha «pochissimo o nulla in comune», ⁵¹ motivi per i quali «la sua iscrizione alla neoavanguardia [...] è mossa in gran parte illegittima». ⁵² Difatti, dal Gruppo 63 Rosselli prese più volte le distanze, dichiarando un certo interesse soltanto per le opere di Antonio Porta, Massimo Ferretti e, in misura minore, Edoardo Sanguineti. Secondo Giovannuzzi, l'allusione alla neoavanguardia presente in questi versi «difficilmente potrebbe essere anteriore al convegno di Palermo dell'ottobre del 1963», cui Rosselli partecipò e di cui scrisse anche un resoconto; ⁵³ pertanto, è possibile ipotizzare che il 1963 rappresenti «la data *post quem* della revisione del poemetto». ⁵⁴ Barile riconduce il riferimento all'avanguardia di questi versi a Pound, Joyce, Eliot, Hopkins, Lautréamont. ⁵⁵ In effetti, non è escluso che Rosselli volesse alludere anche alla forte influenza – evidente nella stessa *Libellula* – che le avanguardie storiche – soprattutto il surrealismo – e l'«avanguardia americana» esercitarono inizialmente sul suo lavoro. La personificazione dell'avanguardia – le cui azioni, indirizzate allo scherno e allo sberleffo ai danni dell'io, che ne porta letteralmente il peso sulle spalle, sono assimilate a quelle di «una vecchia fattucchiera» – restituisce con maggiore evidenza l'idea della presenza

⁴⁸ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., pp. 73-74.

⁴⁹ Ivi, p. 75.

⁵⁰ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella “Libellula”*, cit., p. 55.

⁵¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 994.

⁵² ENRICO TESTA, *Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p. 197.

⁵³ Vd. EAD., *Lettere a Pasolini*, cit., pp. 75-80.

⁵⁴ Vd. *Notizie sui testi* in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1331.

⁵⁵ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 77.

ingombrante che essa rappresenta per il soggetto poetico, e di cui quest'ultimo non riesce a sbarazzarsi.

vv. 42-46. *e nemmeno io... fregarsene*: l'equilibrio – fisico e mentale – dell'io è fragile, doppiamente minato: dalla tendenza dell'io a perdere facilmente il controllo (vd. vv. 35-37) e dal peso opprimente dell'avanguardia che schiaccia il soggetto, e contribuisce così ad accrescere il suo disorientamento, al punto tale da impedirgli di individuare una direzione da seguire per soddisfare le proprie ambizioni e «arricchire i [...] sogni» altrui. Come già rilevato da Barile, si verifica qui un abbassamento del registro stilistico, evidente nel passaggio da «le leggiadre risplendenti capacità» all'espressione finale «chi sa fregarsene». ⁵⁶

vv. 46-50. *Debbo mangiare... ammirabile*: la contrapposizione tra io e tu prosegue in questo «monologo a carattere dialogico o [...] dialogo riparlato dal sé», il cui «ritmo serrato ricorda quello di una sticomitia», ⁵⁷ ma anche «una sorta di azione scenico-mimica di una comicità da film muto». ⁵⁸ La scena rappresenta il momento della separazione dei due amanti presumibilmente dopo un momento di passione: Barile fa notare che «la coda» è «il membro maschile, in francese *queue*». ⁵⁹ Mentre l'io – femminile – si rialza con calma, il tu – maschile – ha fretta e congeda la sua amante con un sorriso che ha ormai perso tutto il suo fascino; infatti, l'addio è «penibile» (dal francese *pénible*, penoso) e la bocca del tu è definita, con una litote, «non troppo ammirabile».

vv. 50-52. *E cos'è... lacerato*: alla verità, di cui la luce è figura, è contrapposta l'ironia, che ne mette in discussione la validità e l'autorevolezza. Peraltro, «il lume della verità» riprende e varia «i lumi del santo padre» del v. 17, e infatti, come suggerisce Savettieri, è proprio «la luce dei padri» a essere «minacciata da un sapere ironico». ⁶⁰ Si segnala il rovesciamento del genere grammaticale nel sintagma «la povera pegna», probabilmente operato per veicolare il doppio significato di «pegno» e «pena». Cfr. Montale, *Lo sai: debbo riperderti e non posso...*, ne *Le occasioni*: «Cerco il segno | smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia | da te». Barile suggerisce la presenza di un possibile ulteriore prestito montaliano, l'aggettivo «lacerato» dal mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*, ne *Le occasioni*: «hai le penne lacerate | dai cicloni, ti desti a soprassalti». ⁶¹

vv. 53-57. *Io non saprò... stancate parole?*: variazione del sintagma «io non so» di ascendenza montaliana-campaniana, che da qui in poi sarà utilizzato molto frequentemente all'interno del poemetto e che si ritrova già – ulteriormente variato – al v. 56: «io non so più». L'espressione «quel che | desideravo dire se n'è andato per la finestra», a metà fra il letterario e il colloquiale, si ritrova identica nella seconda delle *5 poesie per una poetica*,

⁵⁶ Ivi, p. 79.

⁵⁷ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 50.

⁵⁸ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 79.

⁵⁹ Ivi, p. 80.

⁶⁰ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 52.

⁶¹ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 81.

in *Serie ospedaliera*: «Quel che desideravo dire se n'è andato | per la finestra e le mollezze del tuo sguardo non corrodono | il tuo dono di freschezza». Il distacco tra l'io e il tu, già prefigurato nei versi precedenti, si fa ancora più netto, al punto da impedire al soggetto poetico non solo di guardare l'altro, ma anche di comunicarvi, e sfocia in aperto conflitto, come segnala l'uso del termine «battaglione» e del neologismo «guerrare»; un conflitto che, tuttavia, l'io non è più in grado di combattere. Il sostantivo «libertà» è un *hapax*: non si ritrova, infatti, in nessun altro luogo del componimento, sebbene la libertà sia indicata dall'autrice come uno dei temi fondamentali della *Libellula* (e a riprova di ciò si ricordi la presenza del termine nel sottotitolo). La Penna segnala per i vv. 56-57 la fusione di ben due ipotesi: il primo canto del *Purgatorio* dantesco e, ancora una volta, una *suite* del poemetto montaliano *Mediterraneo*.⁶² Cfr. Dante, *Purg.* I, vv. 70-72: «Or ti piaccia gradir la sua venuta: | libertà va cercando, ch'è sì cara | come sa chi per lei vita rifiuta»; Montale, *Potessi almeno costringere*, in *Ossi di seppia*: «Non ho che queste parole | [...] non ho che queste frasi stancate | che potranno rubarmi anche domani | gli studenti canaglie in versi veri». L'assenza di libertà segnalata in questi versi è ironicamente legata alla stessa operazione che l'autrice sta mettendo in atto all'interno del poemetto: le «stancate parole» sono, infatti, quelle della tradizione, che Rosselli impiega deliberatamente all'interno del componimento, rivelando la sua fedeltà a quegli stessi «padri» da cui il soggetto poetico aveva dichiarato, in apertura, di volersi allontanare.

vv. 57-65. *Non la soave tenerezza... non so cercarti*: alla domanda formulata ai vv. 56-57, plausibilmente rivolta a sé stesso, l'io non sa rispondere se non per via negativa, definendo ciò in cui la «nuova libertà» non può consistere, e cioè: né nell'individualismo di chi pensa solo a sé, né nell'isolamento di chi rivolge le proprie rime a una ristretta cerchia. Ritorna l'immagine della luce, prima associata alla verità (vv. 50-51), ora «un premio di Dio» da questi difficilmente concesso. L'aggettivo «oblivionate» discende dall'anglicismo «oblivione» presente al v. 59, mentre i verbi «vendersela» e «vedersela» sono legati da un evidente rapporto paronomastico. Inoltre, ai vv. 64-65 vi è un rinnovato uso del sintagma «non so»|«non sai», rovesciamento negativo dei precedenti «lo so»|«lo sai» (v. 37), invertiti ai vv. 39-40 («E tu lo sai. E io | lo so»).

vv. 65-70. *Nel mezzo di una luce... mano*: doppia ripetizione anaforica del sintagma «nel mezzo di», con variazione del celeberrimo *incipit* della *Commedia*, la cui ripresa è resa ancora più esplicita al v. 67: «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (*Inf.* I, 1) diventa qui «nel mezzo d'un gracile cammino», mentre «la "selva oscura" dantesca si scinde in un'immagine rovesciata e una contigua: l'oscurità è variata nella "luce chiara", mentre la "selva" ha il suo corrispettivo nelle "erbe trastullate", la "sporca terra" e l'"albero infruttuoso", emblemi di una natura agonizzante».⁶³ Qui le luci sono due e indicano due percorsi opposti: se la luce «chiara» è plausibilmente quella divina (il «premio di Dio» al v.

⁶² DANIELA LA PENNA, «La promessa d'un semplice linguaggio», cit., pp. 132-133.

⁶³ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 57.

62, ma anche il «lume della verità» al v. 51), l'altra luce, definita come «la cattiveria in persona», è quella che illumina la strada del peccato e della perdizione. Tra queste due luci l'io cerca il «ritornello», che, in quanto modulo ripetuto senza variazioni, sta forse a indicare un punto di riferimento stabile cui il soggetto poetico sente l'esigenza di affidarsi prima di poter compiere la sua scelta e incamminarsi verso la strada giusta da percorrere. Ma il «ritornello» può essere interpretato anche come elemento di raccordo tra i due poli di tensione rappresentati dal bene e dal male, e in questo senso potrebbe essere inteso come tentativo di ricerca, da parte dell'io, di una soluzione che tenga conto di entrambe le sfumature, con la consapevolezza che non è possibile scegliere in maniera definitiva un solo percorso – non a caso, il cammino viene definito «gracile». È ancora presente la contrapposizione tra l'io e il tu: mentre il primo continua la sua ricerca, il secondo muore, senza aver prodotto nulla. Non è escluso che la mancata produzione cui si fa riferimento sia specificamente quella letteraria, giacché è la mano del tu a essere definita «sterile»; per Barile è possibile, invece, che la sterilità cui si allude si ricolleggi all'incapacità del tu di «generare un figlio». ⁶⁴ L'uso pleonastico della particella pronominale nel sintagma «tu ti muori», «in cui la forma riflessiva francese *se mourir* agisce da *plafond* pervertitore», ⁶⁵ conferisce al verbo un valore iterativo, «come se si trattasse di un'azione continua o di uno stato che si ripete», motivo per il quale Savettieri ha ipotizzato «un'allusione a *Inferno* XIII e alla selva dei suicidi, in cui coloro che si sono dati la morte – “si sono morti”, come qui il “tu” *si* muore – sono intrappolati negli sterpi, in uno stato di sospensione che nemmeno la fine dei tempi scioglierà». ⁶⁶ Per l'immagine dell'«albero infruttuoso» cfr. anche Eliot, *The waste land*, v. 23: «And the dead tree gives no shelter».

vv. 71-73. *O vita breve... rime*: personificazione della «vita breve», ossia la gioventù o, più probabilmente, la morte, dal momento che si trova accanto all'io-fanciulla da quando quest'ultima era «ragazzina»: il riferimento potrebbe essere alla morte dei genitori di Rosselli, come suggerisce D'Amico. ⁶⁷ Seguendo questa lettura, l'espressione «non chiami per le rime» potrebbe alludere alla non programmaticità con cui la morte chiama a sé gli esseri umani, senza seguire uno schema preciso quale quello cui le rime richiedono di attenersi.

vv. 73-80. *Io allungo le gambe... pari*: nuova scena di cui sono protagonisti l'io e il tu, sul modello della precedente (vv. 46-50); l'ambientazione è cambiata (siamo presumibilmente all'interno di un'automobile, come sembra suggerire il riferimento ai «parafanghi»), ma lo schema della contrapposizione tra io e tu è ancora attivo e sono individuabili delle corrispondenze con la scena precedente: se prima il tu «si stir[ava] le braccia» (v. 48), ora l'io «allung[a] le gambe» (v. 74); nei versi precedenti l'io aveva espresso

⁶⁴ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 89.

⁶⁵ DANIELA LA PENNA, *Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, cit., p. 261.

⁶⁶ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella “Libellula”*, cit., p. 57.

⁶⁷ Vd. MARZIA D'AMICO, *Figlie del sé*, cit., p. 80.

l'esigenza di mangiare (v. 46), ora «mord[ē] la mela» (v. 76); la «pena» al v. 78 rievoca il «penibile addio» del v. 48, ma anche la «povera pegna» del v. 52. Questi versi riconfermano l'idea di fragilità dell'io già emersa dai precedenti: le sue vene sono «deboli», la sua voce è sovrastata dal rumore della «macchina», prodotto cioè dal motore dell'automobile; ma non è escluso che la macchina cui l'io allude sia quella che alimenta il sistema neocapitalista negli anni della società del «benessere», un benessere che, però, a un esame più attento, si rivela totalmente effimero,⁶⁸ ed è forse in quest'ottica che si può inquadrare l'azione espressa dal soggetto poetico al v. 74: il vendere «parafanghi con un color prezioso» potrebbe alludere al *modus operandi* del mercato, che riesce a spacciare come indispensabili oggetti totalmente superflui, e tuttavia dotati di una qualche caratteristica che possiede capacità di attrattiva (in questo caso il «color prezioso», che però non aggiunge alcuna utilità effettiva agli oggetti in questione). E così il tu, accecato da «un luccichio | di cattive abitudini», se ne sta tranquillo («stilli» potrebbe essere un anglicismo) e contento, mentre l'io è consapevole dei meccanismi che governano la società; ecco perché la sua voce è definita «sensata», ma la sua opposizione è vana: la «macchina» è già troppo potente, la voce del soggetto viene coperta e rimane inascoltata. «Io non so cosa voglio», declama il soggetto poetico: e infatti appare ancora indeciso tra l'adeguarsi alla legge del mercato, come sembra fare ai vv. 74-75, e il continuare a denunciare un sistema che però «urla più forte» e sembra vanificare i suoi sforzi. Ritorna nuovamente l'uso congiunto dei sintagmi «io non so», «tu non sai»: l'indeterminatezza che orienta la ricerca dell'io e che è alla base dell'identità del tu pone i due soggetti «quasi» sullo stesso livello.

vv. 80-86. *Ma che ricerco io... sabbia*: l'io si interroga ancora una volta sull'oggetto della propria ricerca, esprimendo alcune considerazioni circa la natura del suo canto, che ora sappiamo essere connesso al motivo della pietà. Quest'ultima viene definita «debole», esattamente come le «vene» del «collo» del soggetto poetico (v. 77). Barile ipotizza come possibile fonte del sintagma «debole pietà» la chiusa di *Notizie dall'Amiata*:⁶⁹ cfr. Montale, *Questa rissa cristiana che non ha...*, ne *Le occasioni*: «[...] i porcospini | s'abbeverano a un filo di pietà». L'io sminuisce il valore e l'utilità della sua «canzone», ridotta a un'«inventata invettiva» di per sé incapace di incidere positivamente sul mondo e che il soggetto sa «oppugnare» (latinismo che rimanda al termine «guerrare» del v. 56 e col significato proprio di «combattere», ma più probabilmente, in questo contesto, di «opporre»/«impugnare») all'interno di un solo partito, suo e del tu. Come acutamente suggerito da Fusco, i versi in questione potrebbero rimandare alla lettera del '52 in cui Scotellaro commenta la decisione di Rosselli di iscriversi al PCI:⁷⁰ «Posso dirti che hai ragione di avere simili tentazioni. Ciò vuol dire che cominci a occuparti di te occupandoti degli altri, come ho fatto io finora. Faremo un altro partito, già lo siamo noi tanti membri

⁶⁸ Cfr. FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 28.

⁶⁹ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 93.

⁷⁰ FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 27.

sparsi. Noi siamo con la tentazione, ma anche con la nostra attiva presenza in questo o quel campo di attività, con i nostri tipici atteggiamenti, un altro partito».⁷¹ Segue una serie di contrapposizioni giocate sull'elemento della luce: delle «interne lanterne», cioè delle verità-guida interiori che orientano le azioni dell'io e del tu, viene sottolineata l'intrinseca debolezza, che ne garantisce la validità solo all'interno del partito; gli occhi del mondo (sineddoche per «gli uomini») sono «luminosi», pieni di speranza, ma al contempo «pieni di sabbia», offuscati, proprio a causa dell'assenza di un «forte lume della verità» (ripresa del sintagma già presente al v. 51 ma senza l'anteposizione dell'aggettivo) che lo guidi.

vv. 87-97. *E la sapiente virgoletta... bruttezza*: Campeggiani ipotizza che la «virgoletta» sia da identificare con il *dash*, il segno di interpunzione che compare per la prima volta all'interno del poemetto proprio al v. 88 e che, «interposto tra constatazioni spesso ossimoriche, [...] palpa nel testo come l'avvisaglia del fatto che il discorso si sta facendo minato, del fatto che l'io si sta lasciando trascinare [...] in un cortocircuito»; la «virgoletta» sarebbe dunque definita «sapiente» proprio «perché reca sul testo il segno di quell'inerzia a cui l'io si abbandona, non più responsabile degli sviluppi della sua scrittura».⁷² Cfr. *Nell'antica Grecia vi erano fiori d'andalusa...*, in *Variazioni belliche*: «La scultura del tuo amore era un ritornello, sapiente virgola | del maestro che sa sparire dalla tavola sparecchiata». I tradizionali ruoli di re e regina, qui ricoperti dal tu e dall'io, vengono ribaltati: il re, la cui figura è convenzionalmente associata al potere, alla forza, all'autorità, è qui descritto come «debolissimo», mentre la regina, pur essendo a lui legata («io sarò la tua regina»), non è tuttavia alle sue dipendenze; al contrario, assume un ruolo di soggetto attivo e sottolinea la sua condizione di libertà, che le consentirebbe di fuggire in ogni momento. Cfr. *Stesa a terra pugnalavo il mio miglior amico...*, in *Variazioni belliche*: «Lui era il mio re debolissimo io la sua regina imbrattata | di sangue. Tu sei il mio re debolissimo imbrattato di porpora!». Con una preterizione, l'io rileva polemicamente l'assenza, nel mondo, di un sentimento considerato necessario (ma già al v. 81 definito «debole»), quello della pietà; tuttavia, constata il soggetto poetico, il mondo rimane in piedi proprio in quanto privo dell'«organizzazione necessaria ad una pietà necessaria». Come sembrerebbe sottolineare la similitudine, il sistema (neocapitalista), al pari della Tour Eiffel, si regge in piedi soltanto grazie alla sua «permessa | bruttezza»: nella fattispecie, grazie all'ingiustizia sociale, «permessa» in quanto non impedita e anzi accettata, se non intenzionalmente perseguita, cui si affianca, conseguentemente, l'assenza di libertà, simboleggiata dalla «chiave» – di cui il mondo è, difatti, privo (v. 93). Per l'immagine della prigione e della chiave che gira, che, come ha messo in rilievo Carpita, già «Eliot aveva ripreso da Dante nel canto del conte Ugolino»,⁷³ cfr. Eliot, *The waste land*, vv. 412-417: «*Dayadhvam*: I have heard the key | Turn in the door once and

⁷¹ ROCCO SCOTELLARO, *Un lago nella memoria*, «Trasparenze», cit., p. 85.

⁷² IDA CAMPEGGIANI, *Sull'«oggettività» dei contenuti di Amelia Rosselli*, cit., pp. 135-136.

⁷³ CHIARA CARPITA, «*At the 4 pts. of the turning world*», cit., p. 92.

turn once only | We think of the key, each in his prison | Thinking of the key, each confirms a prison | Only at nightfall, aethereal rumours | Revive for a moment a broken Coriolanus».

vv. 97-114. *Tu cercherai... distribuiti*: «l'immagine del pozzo [...] si chiarisce come allegoria trasparente della scrittura (e insieme dei limiti della tradizione letteraria)»⁷⁴ e «rende percepibile, quasi tattile, il destino (la libertà) di una scrittura che è ingabbiata nell'assurdo».⁷⁵ Il tu-antagonista tenta, dunque, di esercitare un controllo sulla scrittura dell'io, ma «la acqua» da cui vorrebbe che l'io attingesse – la quale, contenuta nel pozzo, potrebbe per analogia alludere ai contenuti della scrittura – è divenuta ormai torbida, non è più utilizzabile. Da questa constatazione muove il secco rifiuto dell'io espresso ai vv. 99-100: «io non voglio | sospirare per la senilità di lingue toscane». Il soggetto poetico sembra alludere alla necessità di discostarsi dalle modalità espressive della tradizione letteraria italiana, percepite ormai come obsolete; tuttavia, l'esigenza di rinnovamento indirettamente espressa dall'io in questi versi non implica un vero e proprio rifiuto della tradizione, quanto piuttosto il suo attraversamento e la sua riattualizzazione: «Io me ne | lavo le mani e rimo anticamente con una modernità | che non sospettavo nei miei imbrogli» (vv. 104-106). Cfr. Eliot, *Ash Wednesday*, IV: «The new years walk, restoring | Through a bright cloud of tears, the years, restoring | With a new verse the ancient rhyme». La voce dell'io sembra qui coincidere con quella dell'autrice, rivelando quello che è il meccanismo alla base della struttura stessa della *Libellula*: come suggerisce Fusco, «la parola “imbrogli”, usata nel poemetto per definire la propria scrittura, denuncia la tensione della Rosselli a voler *letteralmente* “imbrogliare” più voci in un unico coro *con-fuso*, come fili diversi in una stessa matassa».⁷⁶ L'esigenza di instaurare un dialogo con la tradizione non deve però rischiare di sovrastare la libertà espressiva del soggetto poetico: obiettivo dell'operazione rosselliana è quello di conciliare tradizione e modernità, intrecciando la voce dei «padri» a quella dell'io, che non vuole (con ripetizione del sintagma già presente al v. 99) «rovinare i [suoi] occhi per nessuno [...] | nella loro ossa-siepe», parola composta che, alludendo probabilmente alle siepi ornamentali dei cimiteri, rimanda all'idea di una tradizione morta, bloccata. Alla riflessione su quest'ultima si alterna il dialogo con il tu, invitato dall'io ad ascoltare il battito del suo cuore (ma la capacità di quest'ultimo di «batte[re] per un uomo» è messa in dubbio dalla congiunzione condizionale «se»). Segue, a partire dal v. 108, una serie di interrogativi retorici rivolti al tu, con una quadrupla ripresa anaforica del sintagma «vuoi che», leggermente variato ai vv. 109-110, con elisione del «che» seguito dal pronome di prima persona singolare («Vuoi ch'io»). Ai tre brevi quesiti iniziali segue un lungo periodo che assume le sembianze di un'affermazione, più che di una domanda (come suggerisce l'uso del punto

⁷⁴ STEFANO GIOVANNUZZI, *Rosselli: “Dopo il dono di Dio”*, Carocci, Roma 2023, p. 63.

⁷⁵ ALESSANDRO BALDACCI, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Università degli Studi di Cassino, Cassino 2006, p. 39.

⁷⁶ FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 32.

fermo in luogo di quello interrogativo utilizzato in precedenza). Cos'è che il tu – che si sovrappone qui allo stesso io, e anche alla società – si aspetta dal soggetto poetico? Le domande che l'io rivolge al tu riflettono la stanchezza e la rassegnazione del soggetto di fronte alla sua perenne indecisione: l'io, che non sa cosa vuole (v. 79), sembra in qualche modo rimettere le sue decisioni nelle mani del tu, mostrandosi propenso a soddisfare le sue aspettative. Ma probabilmente questi quesiti sono rivolti in primis a sé stesso, incapace di scegliere tra il divertimento («Vuoi che usciamo? Vuoi | che balocchiamo?») e l'assunzione di un ruolo di guida, di sorella maggiore che si prefigga il compito di risolvere «quelle infelici», cioè le altre donne («sorelle»), o forse, più genericamente, le persone, le «genti» o le «masse» «infelici». L'alternativa proposta sembra essere, dunque, tra il ripiegamento nella sfera privata e un atteggiamento di solidarietà e di protezione nei confronti di coloro che vivono in uno stato di miseria, sia essa morale o materiale (anche se non è detto che una scelta implichi automaticamente la negazione dell'altra). Tuttavia, quello che in realtà il tu – la società – sembra aspettarsi dal soggetto poetico è il suo entrare a far parte della «santa sede»: il «chiari[rsi] la gola» – azione che qui prefigura l'atto del canto – «tra [...] quattro pittoresche mura» rimanda, infatti, ai «ricchi artisti» accolti «tra le mura» della «santa sede» (vv. 18-20), così come «la bottiglia di un latte divenuto rancido» rievoca l'immagine dell'«odorante stalla dei buongustai» (v. 26). La «vanità» dell'io, personificata, pur non avendo ancora distribuito «le lucide | sue perle di sorrisi» è descritta come già «ben stufa»: l'allusione potrebbe essere al rapporto – di cui si sottolineano la superficialità e l'inautenticità – che l'io sarebbe costretto ad intrattenere con le istituzioni se entrasse a far parte della cerchia dei «ricchi artisti».

vv. 115-117. *E l'estetica... largo esperimento*: l'io, che «cant[ra] per le strade», sembra negare in maniera definitiva l'eventualità prefigurata ai vv. 110-114. L'«estetica», la comune concezione del bello artistico, non recherà più gioia – di cui pure era stata fonte, come sembra evidenziare il «più» che accompagna la negazione; «noi», cioè «io – poeta della strada e “della ricerca” –⁷⁷ e chi vorrà seguirmi» – i lettori o chi vorrà accompagnarlo nella sua ricerca artistica – «andremo incontro ai venti favorevoli al cambiamento che voglio mettere in atto attraverso un “largo esperimento”», cioè ben disposto ad accogliere i più diversi stimoli (ma «largo» può essere inteso anche nel senso di collettivo), sebbene l'espressione «con la coda tra le gambe» suggerisca l'acquisizione di un atteggiamento cauto o la ben presente consapevolezza della possibilità di un eventuale fallimento rispetto ai risultati sperati.

⁷⁷ AMELIA ROSSELLI, *Perduta in un bosco*, intervista di Sandra Petrigiani, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 24.

BIBLIOGRAFIA

- ALESSANDRO BALDACCI, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Università degli Studi di Cassino, Cassino 2006.
- ALESSANDRO BALDACCI, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, nottetempo, Roma 2014.
- IDA CAMPEGGIANI, *Sull'“oggettività” dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per “La libellula”*, «Italianistica», XL, 3, 2011, pp. 121-147.
- FRANCESCO CARBOGNIN, «non son mai stata così collettiva (però nella lingua)». *Dall'«unità base del verso» allo «spazio metrico» di Amelia Rosselli*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 267-288.
- CHIARA CARPITA, «At the 4 pts. of the turning world». *Dialogo e conflitto con l'opera di T.S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, «Per Leggere», XII, 22, 2012, pp. 83-105.
- MARZIA D'AMICO, *Figlie del sé. L'epica rivoluzionaria di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli*, Mimesis, Milano-Udine 2023.
- FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007.
- STEFANO GIOVANNUZZI, «La libellula»: *Amelia Rosselli e il poemetto*, in ID. (a cura di), *Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della Giornata di studio (Gabinetto Vieusseux, Firenze, 29 maggio 1998), «Quaderni del Circolo Rosselli», 17, 1999, pp. 45-57.
- ID., *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 133-154.
- ID., *Come lavorava Amelia Rosselli*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 20-35.
- ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016.
- ID., *Rosselli: “Dopo il dono di Dio”*, Carocci, Roma 2023.
- DANIELA LA PENNA, *Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Stilistica e metrica italiana», 2, 2002, pp. 235-272.
- EAD., «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Carocci, Roma 2013.
- MANUELA MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 227-252.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, pp. 993-997.
- ULDERICO PESCE, *La donna che vola*, in STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio (Gabinetto Vieusseux, Firenze, 29 maggio 1998), «Quaderni del Circolo Rosselli», 17, 1999, pp. 38-44.
- AMELIA ROSSELLI, *Introduzione a «Spazi Metrici»*, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 59-61.
- EAD., *Lettera a Franco Fortini*, in GABRIELLA PALLI BARONI (a cura di), *Nei dintorni della “Libellula”. Tre note*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 39-41.
- EAD., *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008.

- EAD., *Perduta in un bosco*, intervista di Sandra Petrignani, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 23-26.
- EAD., *La poesia ovvero il discorso plurale*, intervista a cura di Mariella Bettarini, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 29-34.
- EAD., *È molto difficile essere semplici*, intervista di Marina Camboni, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 41-57.
- EAD., *Il linguaggio della realtà*, intervista di Giovanni Salviati, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 125-131.
- EAD., *Tradurre se stessi*, intervista di Paolo di Stefano, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 137-141.
- EAD., *Cosa era Roma per me*, intervista a cura di Milo De Angelis e Isabella Vicentini, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 147-149.
- EAD., *Ho fatto la poeta*, registrazione dell'incontro del 5 maggio 1993 alla Sala Giunta di Ca' Farsetti, Municipio di Venezia, nell'ambito della rassegna *Donnepoesia* del Centro Donna di Venezia, a cura di Silvia De March, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 331-351.
- EAD., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012.
- EAD., *Per Bernhard*, in EAD., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012, pp. 1205-1209.
- CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 48-59.
- ROCCO SCOTELLARO, *Un lago nella memoria*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 77-89.
- EMMANUELA TANDELLO, *Un discorso appena un po' più largo: Scipione*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 193-207.
- ENRICO TESTA, *Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, pp. 197-203.
- CATERINA VENTURINI, *"La libellula", o della libertà*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 87-93.



Share alike 4.0 International License

GLI ALBERI E LU XUN, «UNA NUOVA RAZIONALITÀ»
PER IL COMMENTO DI *QUESTO MURO* DI FRANCO FORTINI

Elena Niccolai

Università di Ferrara

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2802-3131>

ABSTRACT IT

A ridosso della pubblicazione di *Questo muro*, con una missiva datata al 7 giugno del 1973, Italo Calvino commenta la raccolta fortiniana a partire dall'impiego sghembo delle «immagini naturali e alto-liriche» rispetto ai contesti letterari tradizionali. In linea con l'indagine del significato delle *figurae* vegetali secondo le note di lettura di Calvino, si offre uno *specimen* di commento di una lirica di *Questo muro* che, inaugurando la seconda parte dell'ultima sezione della raccolta, *Di maniera e dal vero* tematizza i rapporti tra storia e natura tramite un titolo significativamente denotativo: *Gli alberi*.

PAROLE CHIAVE

Franco Fortini; *Questo muro*; Letteratura italiana contemporanea; *Gli alberi*; Lu Xun.

TITLE

Gli alberi and Lu Xun, «una nuova razionalità». On the commentary of *Questo muro* by Franco Fortini

ABSTRACT ENG

Shortly after the publication of *Questo muro*, in a letter dated June 7, 1973, Italo Calvino comments on Fortini's collection, focusing on the particular use of "natural and high-lyrical images". Following Calvino's analysis of the meaning of vegetal *figurae*, a commentary on one of the poems from *Questo muro* is offered as an example.

KEYWORDS

Franco Fortini; *Questo muro*; Contemporary Italian Literature; *Gli alberi*; Lu Xun.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Elena Niccolai attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Ferrara. Si occupa di filologia e metrica dantesca, di storia della letteratura italiana del Quattrocento e di poesia contemporanea, in particolare di Franco Fortini e di Amelia Rosselli.

Caro Fortini,

Questo muro è un libro che fa muro, ossia offre pochi appigli all'abbandono d'una lettura in superficie, sia essa di tipo fluido-musicale o narrativo-dichiarativa. È necessario leggere scavando il tessuto d'immagini naturali e alto-liriche, riportarne alla luce facce nascoste [...] in modo da ricomporre un discorso sotto il discorso, sotto l'apologo naturale e il linguaggio senza peso né tempo della tradizione lirica.¹

A ridosso della pubblicazione di *Questo muro*, con una missiva datata 7 giugno 1973, Italo Calvino commenta la raccolta sottolineando l'atipico spessore delle «immagini naturali e alto-liriche» rispetto agli usi letterari tradizionali. Si tratta, come noto, di una chiave ermeneutica esplicitata da Fortini stesso in poesia, già nel '56 in *Metrica e biografia*: «una ho portata costante figura, | storia e natura, mia e non mia, che insiste || – derisa impresa, ironia che resiste | e contesa che dura».² Ricorrenti in tutta l'opera poetica di Fortini, le tessere lessicali relative alla sfera naturale non intessono soltanto un fitto gioco intertestuale (interno ed esterno alle raccolte) ma acquisiscono un valore semantico aggiuntivo contribuendo alla costruzione di un idioletto autoriale. Un esempio significativo consiste nella figura dell'edera che attraversa l'intera produzione poetica fortiniana comparando anche nella lirica conclusiva di *Composita solvantur*, «*E questo è il sonno...*» *Come lo amavano, il niente*»,³ che cita il primo contesto di apparizione della pianta, ossia l'apertura di *Foglio di via*.⁴

In «*E questo è il sonno, edera nera, nostra*», l'edera nera figura come un raro lascito dell'eredità ermetica in Fortini, particolarmente vistoso proprio per il significato attribuito per via analogica alla pianta in cui Zublena riconosce «un'immagine allegorica del destino di una generazione», la rappresentazione del «soggetto dormiente, proprio quello del disegno di Fortini nella copertina einaudiana, che poi i toni della guerra – e di molte poesie in cui la guerra entra rumorosamente – penseranno a svegliare».⁵ L'edera

¹ ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000, p. 1207.

² FRANCO FORTINI, *Poesia e errore*, Mondadori, Milano 1969 (ed. or. con il titolo *Poesia ed errore*, Feltrinelli, Milano 1959) poi in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014, p. 190.

³ ID., *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994, poi in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 561.

⁴ FRANCO FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018 (ed. or. Einaudi, Torino 1946, nuova ed. ivi, 1967; da ora in poi FV). Queste le altre sigle impiegate: *Poesia e errore*, Mondadori, Milano 1969 (ed. or. Feltrinelli, Milano 1959; PE), *Una volta per sempre*, Mondadori, Milano 1963 (UVPS), *Questo muro*, ivi, 1973 (QM), *Il ladro di ciliege e altre versioni*, Einaudi, Torino 1982 (ILC), *Versi primi e distanti 1937-1957*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1987 (VPD). Queste raccolte saranno citate da FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2014. Così per VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, edizione e commento a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Milano 2023 (ed. or. Einaudi, Torino 1965): da ora SU.

⁵ PAOLO ZUBLENA, «*Foglio di via*» e il codice ermetico, in DAVIDE DALMAS (a cura di), *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, Quodlibet, Macerata 2019, p. 33. Una differente interpretazione, che identifica nell'edera una sorta di incoronazione poetica in minore, è offerta da LUIGI LOLLINI, *Una figura d'amore*, «L'ospite ingrato» (Annuario del Centro Studi Franco Fortini), 2000, p. 396.

nera, dunque, come «metafora della beatitudine nichilistica e sonnambolica del soggetto poetico»,⁶ funzionale a rappresentare le conseguenze esistenziali dell'assenteismo politico dei letterati ermetici. Eppure tra le raccolte emerge una sorta di polisemia diacronica. Se la pianta mantiene inizialmente una connotazione lugubre, da *Una volta per sempre* diviene l'allegoria della fedeltà dei sentimenti – sia per Ruth Leiser, sia per i valori politici marxisti e antifascisti – da conservare contro il buio imperversante, nella «tana dei secoli» (*La volpe*, QM).

In senso lato, Calvino evidenzia la postura antisimbolista della poesia di Fortini, in polemica con la «funzione epifanica della natura»⁷ comune alla poetica pascoliana e montaliana. Come rileva Garboli, in Fortini lo spessore concettuale delle immagini naturali è declinato in un lessico medio, non caricato di simboli.⁸ In linea con l'indagine del significato delle *figurae* vegetali suggerito dalla nota di lettura di Calvino, si offre quindi uno *specimen* di commento di una lirica di *Questo muro* che, inaugurando la seconda parte dell'ultima sezione della raccolta, *Di maniera e dal vero*, tematizza i rapporti tra storia e natura tramite un titolo significativamente denotativo: *Gli alberi*.⁹ Della lirica – che riappare successivamente anche tra i componimenti dell'antologia del '74, sempre per Mondadori, curata da Mengaldo,¹⁰ nell'autoantologia pubblicata da Einaudi nel '90¹¹ e tra le traduzioni inglesi di Michael Hamburger del 1978¹² – non si conoscono versioni precedenti alla prima edizione uscita per Mondadori nel giugno del '73.¹³

⁶ PAOLO ZUBLENA, «Foglio di via» e il codice ermetico, cit., p. 33.

⁷ NICCOLÒ SCAFFAI, *Tema e tradizione: il topos dell'anti-idillio nella poesia del Novecento*, in ID., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2023, p. 153.

⁸ CESARE GARBOLI, *Le poesie parallele*, in CARLO FINI (a cura di), *Per Franco Fortini*, Liviana, Padova 1980, p. 84.

⁹ Non abbiamo materiale variantistico de *Gli alberi*; quanto rimane in testimonianze dattiloscritte e manoscritte per la genesi di altre liriche di QM documenta un lavoro ingente, soprattutto nelle anastrofi e nella ricollocazione dei sintagmi, anche circa il ritmo, confermando, *à rebours*, la «continua ossessiva modifica» che caratterizza la saggistica politica in termini anti-letterari (PIER PAOLO PASOLINI, *I destini generali*, «Il Punto», 14, 6 aprile 1957, poi ID., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999, pp. 1209-1212). A livello testuale si è rintracciata una sola variante, anzi un refuso della prima edizione (*intessa* per *interesse*, v. 13), poi segnalato in lettera a Fortini da Silvio Ramat il 29 aprile 1973 e corretto nelle successive: cfr. Archivio Franco Fortini (AFF), Fondo Fortini F 1 Ramat, 8.

¹⁰ FRANCO FORTINI, *Poesie scelte (1938-1973)*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1974.

¹¹ ID., *Versi scelti 1939-1989*, Einaudi, Torino 1990.

¹² ID., *Poems*, translated by Michael Hamburger, Arc Publications, Todmorden, Lancs 1978.

¹³ Pochi i testi editi di QM che precedono la pubblicazione in raccolta. Tra questi si segnalano i componimenti nella *plaque* del '69, *Venticinque poesie 1961-1968: Gli ospiti; La linea del fuoco; Discorso del governatore; Dopo una strage; Le sette di sera; Per Torino; Un'altra allegoria; Le difficoltà del colorificio; Sequenza catara; Il merlo; Dalla collina; Per tre momenti; Il seme; Le belle querce; Il presente; Consigli; San Miniato; La posizione; In memoria I; In memoria II; In memoria III; Ancora la posizione; L'erba e l'animale; Te deducant angeli*. Precedono la *plaque* le uscite in rivista di alcune liriche: nel '64 *Il merlo; Gli ospiti; Dopo una strage*, «La rivista trimestrale», III, 1964, pp. 309-311; nel '65 *Discorso del governatore; La posizione*, «Letteratura», XXIX, 78, 1965, pp. 38-39.

Nonostante la critica abbia osservato in *Questo muro* elementi «antimacrotestuali»,¹⁴ prima di soffermarsi sul singolo componimento, la «struttura a spinte e contropunte e a sotterranee intenzioni dialettiche»¹⁵ della raccolta consiglia di ragionare sulla sezione in senso lato. Uno sguardo esteso alle liriche inserite nella prima partizione, *Di maniera e dal vero*, rivela lo sviluppo discorsivo delle immagini naturali inerenti alla forma dell'idillio, o meglio al suo superamento.¹⁶ Se *Le belle querce*, che apre l'ultima *tranche* della raccolta, propone un contesto idillico non pacificato incentrato sull'attesa e sull'invito a prestare attenzione,¹⁷ in chiusura della serie compaiono altre due declinazioni del tema con *Il sole scalda* e *Agli dei della mattinata*. Mentre nel primo componimento l'idillio – privo di epifanie e dall'andatura agogica piatta, non increspata nemmeno dal *ma*, spesso intensamente avversativo nella lingua poetica fortiniana, del v. 2 – è evocato in nome dei suoi desiderati effetti benefici a risanare ferite storiche ed epocali: «la mente turbata dall'eco del secolo atroce | intenda a poco a poco la benevolenza della luce» (vv. 12-13);¹⁸ nel secondo, nonostante il cambio d'ambientazione dal calore primaverile a un interno picchiettato dalla pioggia autunnale, l'idillio «volutamente neoclassico-goethiano»¹⁹ non si realizza nemmeno, se i toni altrove volutamente ironici-parodici (si pensi al falsetto del *Falso vecchio* o alle *Canzonette del golfo*) si distendono in stilemi più pianamente lirico-letterari: gli dei invocati a proteggere l'atmosfera da egloga moderna non riescono a nascondere «quante ansiose formiche nell'ombra» (v. 9).

La lirica *Gli alberi*, pur costruita su immagini naturali che richiamano i componimenti appena menzionati, mette invece in scena una situazione tipicamente brechtiano-fortiniana “dalla finestra”: sebbene la traduzione del *Faust* termini nel maggio del '70, dunque in piena coesistenza con la germinazione di *Questo muro*, *Gli alberi* sintonizzano l'ascolto da Goethe di nuovo su Brecht, e con particolare riferimento a *Tempi duri* (ILC) e a *Non è vero* (UVPS).

¹⁴ PIER VINCENZO MENGALDO, “*Questo muro*” di Franco Fortini, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, poi in ID., *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2020, p. 139; si veda anche ENRICO TESTA, *Il libro di poesia. Tipologia e analisi macrotestuali*, Il melangolo, Genova 1983, p. 234.

¹⁵ PIER VINCENZO MENGALDO, “*Questo muro*” di Franco Fortini, cit., p. 138. Sui legami intertestuali della raccolta fondamentale il saggio di GIOVANNA GRONDA, *Il falso vecchio. Connessioni intertestuali in una sezione di “Questo muro”*, in CARLO FINI (a cura di), *Per Franco Fortini*, cit., pp. 89-112.

¹⁶ Sugli idilli in Fortini: FRANCESCO DIACO, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017; PIER VINCENZO MENGALDO, “*Questo muro*” di Franco Fortini, cit., pp. 150-152; LUCA MOZZACHIODI, *La natura come conservazione dialettica in “Paesaggio con serpente”, «L'Ulisse»*, 24, 2021, pp. 148-165; NICCOLÒ SCAFFAI, *Tema e tradizione*, cit., pp. 143-162.

¹⁷ Cfr. GIOVANNA GRONDA, *Il falso vecchio*, cit.

¹⁸ Nonostante la mancata riuscita, qui l'idillio, secondo i termini ermeneutici di Scaffai (cfr. *Tema e tradizione*, cit.), non appare né rovesciato (associato a elementi sepolcrali o mortiferi), né disforico (denso di frustrazione tra reale e ideale).

¹⁹ PIER VINCENZO MENGALDO, *I chiusi inchiostri*, cit., p. 58.

Con probabile ispirazione alla celebre pagina del giardino dello *Zibaldone*, la lirica propone uno sguardo su una vegetazione ferita che, escludendo dal ciclo stagionale il momento della rinascita primaverile, pare alludere all'opprimente violenza del contesto politico coevo. I maggiori nodi concettuali consistono: nella polarità tra apparenza e realtà, nel *non è vero* («sembrano», «pare», «non è vero», «non ricordiamo») e nel ritratto di un incombente male pervasivo («si spezzò», «hanno un male», «strozza») associato a un ineluttabile senso di perdita («portati via», «molto lontano», «nemmeno [...] ne arriva»). Emerge inoltre un tema caro a Fortini quale quello dell'eredità («non [...] disperarsene», «insieme guardiamo», «impari»): dal *noi* si passa al *tu*, dallo sguardo condiviso tra due generazioni alla necessità dell'io lirico di essere sottoposto a verifica.²⁰ Internamente alla raccolta è del resto palese l'affinità tematico-politica (in termini quasi didascalici rispetto ai comuni intenti allegorici) con *Un'altra allegoria*, in cui la tematizzazione della distruzione/adempimento assume accenti più marcatamente benjaminiani.

Due modelli emergono con evidenza ad approfondire la portata discorsiva de *Gli alberi*: innanzitutto i diffusi ipotesti brechtiani di *Primavera 1938 e 1940*²¹ per i rimandi, lì espliciti, alle contingenze storiche, ma anche a *siepi e foglie*, al rapporto col figlio e all'atto conoscitivo come atto di resistenza politica. In secondo luogo, soprattutto in relazione al *giardino* (v. 11), risalta la traduzione da Peter Huchel della lirica *Il giardino di Teofrasto* dedicata al figlio e datata al '69 (ILC). I legami con la lirica di Huchel – della cui raccolta, *Strade Strade*, Fortini termina la traduzione nel '70, dunque di nuovo in contemporanea con l'elaborazione di *Questo muro* – sono molteplici: dal tema dello scambio intergenerazionale alle immagini vegetali in cui si condensa il medesimo messaggio di resistenza alla disfatta, sebbene in Huchel in prospettiva simbolista e con evidente significato metapoetico.²²

Ritornando alla lirica fortiniana, non è certo il *giardino* l'unica parola-tema ricorrente: lo stesso (per cui si rimanda al commento) vale per *alberi, foglie, insetti, grido, sibilo*, ecc. Se le parole-chiave rappresentano una cifra distintiva del linguaggio poetico fortiniano (da indagare, come si è visto, anche in senso diacronico),²³ l'interpretazione è qui ulteriormente sollecitata da due fattori: da un lato l'accumulo di queste ultime, a segnalare un dispiegamento retorico-dialettico delle parole-tema, e dall'altro il significato non

²⁰ Cfr. EMANUELE ZINATO, *Contro la dissipazione, per il sapere comune. Fortini e la didattica della letteratura*, in GIANNI TURCHETTA, EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Ledizioni, Milano 2018, pp. 13-25; FELICE RAPPAZZO, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini*, Quodlibet, Macerata 2007.

²¹ BERTOLT BRECHT, *Raccolta Steffin*, in ID., *Poesie di Svendborg* seguite dalla *Raccolta Steffin*, trad. italiana di Franco Fortini, Einaudi, Torino 1976, pp. 143, 146.

²² Interessante inoltre la possibilità che nella lirica fortiniana la tematizzazione della storia del giardino – oltre a ribadire, come altrove, la necessità di storicizzare la natura di contro alla naturalizzazione della storia – nasconda, come omaggio nascosto a Huchel, un possibile rimando alla ricerca botanica e filosofica di Teofrasto, autore dell'*Historia plantarum* e *De causis plantarum*.

²³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la poesia di Franco Fortini*, in ID., *I chiusi inchiostri*, cit., pp. 15-30.

immediatamente perspicuo dei vv.12-25. A partire da quest'ultimo aspetto, la prima difficoltà interpretativa si annida nella negazione dei vv. 12-16, la cui ambiguità lascia spazio a due interpretazioni possibili.

La prima – eminentemente letterale e sostenuta dalla «nobiltà distanziante dell'aulico»²⁴ aggettivo *candida*, tra i rarissimi attributi presenti all'interno del componimento – legge la negazione come tale o persino con connotazione esortativo-imperativa. In altre parole, i versi esprimerebbero un monito a non interessarsi della *storia del giardino e della città* (v. 12), a non indugiare nello studio contemplativo separato dai destini generali, sviluppando in altra forma l'avvertimento brechtiano di *A coloro che verranno*: «discorrere d'alberi è quasi un delitto».²⁵

In linea con l'enfasi sulle lacune della memoria, nonché sul messaggio allegorico e storico-politico, e in minor contrasto con l'ampia e ribattuta sequenza dei versi precedenti, la seconda lettura pone invece l'accento – per usare le parole di Vittorio Sereni finemente interpretate da Fortini pochi anni prima dell'uscita della raccolta – sulla «disperazione che negando assevera».²⁶ Da questa prospettiva l'avversativa del v. 2 rappresenterebbe un "a parte", una riflessione che il soggetto poetico rivolge anche a se stesso (a proposito si veda il ritorno del medesimo sintagma *non è vero* in una lirica dalla tematica affine: *Le stagioni*, PE),²⁷ mentre l'espressione *non abbiamo tempo* varrebbe come denuncia dell'alienazione prodotta dalla società capitalistica, rovesciando quindi di segno il senso dei versi successivi in un invito all'attenzione analitica; dichiaratori, a proposito, l'atto del *disegnare* e le *foglie*, da intendersi come lemmi semanticamente stratificati, nonché ad altra frequenza d'uso, nell'idioletto poetico fortiniano.

Lo scarto tra le due possibilità di lettura si riproduce ai vv. 19-21: gli alberi a evidenziare non soltanto l'indifferenza della natura ma il rifiuto del simbolismo e delle sue implicazioni politiche, o gli alberi come allegoria delle «forme di morte naturale e cosmica di cui abbisogna la "modernizzazione" capitalistica»,²⁸ e/o delle ferite storiche della fine degli anni '60: dagli stravolgimenti dopo la controffensiva del Têt al progressivo esaurimento delle speranze politiche della contestazione studentesca. Eppure la tensione interpretativa non sembra riducibile a una dicotomia.²⁹ D'altronde Fortini stesso, e in diverse occasioni, ha sottolineato la complessità dialettica e la contraddizione intrinseca ai

²⁴ ID., "Questo muro" di Franco Fortini, in ID., *I chiusi inchiostri*, cit., p. 156.

²⁵ BERTOLT BRECHT, *Poesie di Svendborg*, cit., p. 137.

²⁶ FRANCO FORTINI, *Recensione a Vittorio Sereni*, "Un posto di vacanza", «Almanacco dello Specchio», 1, 1971, ora in ID., *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987, pp. 189-203.

²⁷ LUCA LENZINI, *Introduzione a FRANCO FORTINI, Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2019, p. XIX: «il presente si distende su tempi dilatati, includendo nella rappresentazione l'io meditante, che non esprime un giudizio né evoca direttamente conflitti».

²⁸ EMANUELE ZINATO, *Il dente della storia. Figure di animali nella poesia di Fortini*, «Hortus», 16, 1994, p. 21.

²⁹ Sul ruolo del vuoto come momento di indagine supplementare e necessaria al progredire dialettico vd. LUCA LENZINI, *Interpretare i vuoti*, in ID., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 213-225.

suoi riferimenti al naturale. Un esempio indicativo è offerto da una comunicazione del '93, *Sui boschi*, incentrata sulla riflessione sui rapporti tra soggetto lirico e naturale, di cui è sottolineato il carattere «diverso, radicale ed esigente». Fortini mette qui in rilievo, di nuovo, la contraddizione del soggetto tra rifiuto e ammirazione; contraddizione che tramite il riferimento sfera semantica della vista, richiama la chiusa della lirica commentata, dove la condivisione dello sguardo assume un ruolo conoscitivo centrale:

Nelle cose che ho scritto, di boschi ce ne sono tanti e di tutte le ore e stagioni; ma ora mi pare di capire che sempre sono stati una facilissima *allegoria dell'alterità, del diverso radicale ed esigente*; e per questo, passata la giovanile passione per il «solitario orrore» e per i raccapriccianti intrichi nordici, il bosco è diventato, per un verso, la legna da ardere [...] e, per un altro, l'allusione al bosco, la triste o ironica evocazione della *ingens sylva* primigenia [...] Eppure salgo i boschi in collina; *ammiro*; temo i barbari scoscentimenti ossidionali delle ruspe.³⁰

Circa l'ambiguità semantica delle immagini naturali della produzione poetica fortiniana, si ritiene utile soffermarsi sull'uso dell'allegoria come eredità ermetica: illuminante, a proposito, il contributo di Riccardo Bonavita che evidenzia come spesso «la poesia pura, e con lei il primato dell'estetico, represso come sconveniente, erroneo, [venga] infatti evocata per parlare proprio di ciò che è più intimo, sconveniente, imbarazzante, in cui affiorano gli indizi dei materiali inconsci, del rimosso».³¹ Complementare la riflessione di Francesco Diaco, che identifica nell'allegoria e nell'analogia non solo i mezzi espressivi dell'orizzonte psicologico-emotivo, ma anche gli strumenti tramite cui non abbandonare «alle forze di destra o alla "letteratura"» il monopolio dell'indagine dell'irrazionale, tramite cui porre in discussione la rigidità di alcune interpretazioni marxiste "ortodosse":³²

Il marxismo ortodosso, infatti, aveva rozzamente chiamato "pubblico" quel che aveva a che fare con l'attività [...] sindacale istituzionale e "privato" tutto il "resto",

³⁰ FRANCO FORTINI, *Sui boschi*, in GIANFRANCO MOLTENI (a cura di), *Il museo del bosco*, Protagon, Siena 1993, poi in FRANCO FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, Mondadori, Milano 2003, pp. 1704-1705.

³¹ RICCARDO BONAVIDA, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia di Franco Fortini*, a cura di Thomas Mazzucco, Biblion, Milano 2017, pp. 169-170.

³² Al riguardo risulta certo significativa, sebbene datata al '55, la reprimenda di Carlo Muscetta sulle pagine di «Società»: «Mentre nella società socialista si lotta per affermare una visione scientifica del mondo, Fortini vi cerca invece i rimasugli dell'irrazionalismo» (cfr. DAVIDE DALMAS, *L'ispettore generale: Franco Fortini e «Nuovi Argomenti»*, in FRANCESCO BRANCATI et al. [a cura di], «Nuovi Argomenti» 1953-1980. Critica, letteratura e società, Atti del Convegno di studi (Pisa 26-28 ottobre 2022), Emil, Città di Castello 2024, pp. 143-162). In relazione al sostegno fortiniano a favore del surrealismo come "avanguardia critica" e come "anti-avanguardismo", si veda PAOLO GIOVANNETTI, *Lottando con(tro) i testi: Fortini antologista*, in GIANNI TURCHETTA, EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, cit., pp. 31-32.

bollando come irrazionalismo decadente gli ambiti della follia e dell'eros, dell'infanzia e della vecchiaia, della depressione e dell'emarginazione.³³

L'ermetismo e la tradizione italiana non sembrano tuttavia le uniche risorse per l'espressione del "privato": quali sono dunque gli strumenti per indagare ulteriormente lo spessore semantico delle «immagini alto liriche», o meglio come svolgerne la portata dialettica? Anche in questo senso i materiali d'archivio rappresentano una risorsa imprescindibile. Nella fattispecie: non tanto la cartella dedicata alle poesie – che rispetto alla variantistica genetica di *Questo muro* trasmette soltanto due liriche, *Dalla Collina* e *Per Torino* – quanto gli epistolari.

Se vari carteggi fortiniani hanno ormai raggiunto la pubblicazione, gran parte del materiale è tuttora inedito: emblematica in questo senso la corrispondenza con l'amica e sinologa Edoarda Masi, di certo tra le più consistenti in termini di volume e portata culturale con ben trecentodue lettere scambiate tra la fine del 1960 e il 1991.³⁴ Si anticipa che per l'edizione commentata di *Questo Muro* si tratta di un carteggio particolarmente rilevante non soltanto perché trasmette redazioni anteriori di sei poesie della raccolta, ma perché offre chiavi di lettura utili a dissodare la stratigrafia degli «apologhi naturali» evidenziati da Calvino. Se l'attenzione riservata da Fortini a Lu Xun, soprattutto rispetto alla produzione saggistica, è ovviamente ben conosciuta, il carteggio documenta la conoscenza approfondita anche della raccolta di prose poetiche *Erbe selvatiche*, tradotta dalla stessa Masi.³⁵ Due lettere intervallate da un decennio – la prima di Masi del 18 gennaio 1961, la seconda inviata da Fortini da Ameglia il 28 agosto 1971 – informano del fatto che se già agli inizi degli anni '60 Masi sottopose a Fortini la traduzione, Fortini avrebbe riletto *Erbe selvatiche* nel '71, in prossimità del biennio *Di maniera e dal vero* (1970-72).³⁶

Al riguardo, si propone un confronto tra *Gli alberi* e la prosa poetica iniziale di *Erbe selvatiche*, *Notte d'autunno*, a partire da alcuni elementi comuni; tra questi: la finestra, lo sguardo da oltre un muro su un giardino, anzi sulla vegetazione circostante anche qui sofferente e a cui è associata la presenza di insetti, l'attività contemplativa dello studio, il senso di un'ineludibile lontananza e l'eco di un grido e di una risata:

³³ FRANCESCO DIACO, *Dialettica e speranza*, cit., p. 25.

³⁴ Per la corrispondenza tra Masi e Fortini cfr. BENEDETTA FRANCONI, *Lu Xun, un uomo di frontiera*, «L'ospite ingrato» (Rivista online del Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini), 17 maggio 2014, <www.ospiteingrato.unisi.it/lu-xun-un-uomo-di-frontiera/>, (u.c. 21.11.2024); IRENE MORDIGLIA, *Il diario cinese di Edoarda Masi. Un caso di rifiuto editoriale degli anni Sessanta*, «L'ospite ingrato» (Rivista online del Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini), 6 aprile 2009, <www.ospiteingrato.unisi.it/il-diario-cinese-di-edoarda-masi-un-caso-di-rifiuto-editoriale-degli-anni-sessanta/> (u.c. 21.11.2024). Cfr. anche la tesi di laurea di BENEDETTA FRANCONI, *Notizie dalla Cina. La corrispondenza tra Franco Fortini e Edoarda Masi negli anni 1960-61 e 76*, relatore: Carlo Caruso, controrelatore: Luca Lenzini, Università di Siena, a.a. 2012-2013.

³⁵ LU XUN, *Erbe selvatiche*, traduzione di Edoarda Masi, Quodlibet, Macerata 2003.

³⁶ AFF, Sub Fondo Edoarda Masi, L, c. 48 e AFF, XV 54.

Dal mio giardino si scorgono oltre il muro due alberi, uno è una palma da datteri, e anche l'altro è una palma. Sopra di esse il cielo notturno è strano e alto — in tutta la vita non ho visto mai un cielo così strano e alto. Come stesse per lasciare il mondo e andarsene, così che gli uomini alzando il viso non lo vedano più [...]

Quanto alle palme, *hanno perduto fino l'ultima foglia [...]* pure le foglie sono cadute tutte [...]. Hanno perduto fino l'ultima foglia, ne sono rimasti solo i rami [...]. Tuttavia alcuni rami sono anche depressi, si curano le *ferite ricevute dai bastoni* che ne hanno battuto i datteri; mentre i più dritti e lunghi in silenzio come ferro trafiggono il cielo strano e alto [...]. Il cielo [...] si fa inquieto, *quasi volesse abbandonare il mondo [...]*. Impassibili i tronchi in silenzio come ferro continuano a trafiggere il cielo strano e alto, determinati a ucciderlo [...]. *Con un grido* passa in volo un uccello notturno. Ed ecco improvvisa la *risata di mezzanotte*, soffocata [...]. Rialzo l'anello della lampada. Sul vetro della *finestra* un suono "ting ting", per gli *insetti* che vi sbattono volando. In breve alcuni sono entrati, forse per una fessura della carta. Appena dentro, urtano contro il vetro del lume con un suono "ting ting". Uno da sopra si precipita dentro e finisce nel fuoco [...]. Due o tre invece, senza fiato, riposano sul paralume di carta. Il paralume è nuovo, cambiato ieri sera, di carta bianca come neve, piegata fitta a onde, con una gardenia rossa dipinta in un angolo [...]. Sbadiglio, accendo una sigaretta, caccio fuori il fumo, e rivolto alla lampada onoro in silenzio questi verdi perfetti eroi.³⁷

Il riferimento non è tuttavia riducibile al ritorno delle medesime tessere lessicali, anzi l'ipotesi di un'influenza di Lu Xun impone un'ulteriore focus sul significato conoscitivo, nonché politico, dell'inconscio e della morte. Come scrive Masi in una lettera inviata a Fortini da Roma il 18 gennaio 1961:

Gli scrittori come Lu Hsün, che su un piano teorico da un eclettico assorbimento del pensiero occidentale si orientarono sempre più decisamente verso il marxismo, non si sottrassero mai sul piano della fantasia e della sensibilità (per i cinesi importante, forma acutissima di intelligenza) alla protesta irrazionalistica contro la falsa e corrotta razionalità confuciana. Così è, negli anni Venti, la rivolta individualistica: anche dove sul piano teorico c'è una diversa consapevolezza. *Resta da vedere come i motivi cinesi si intrecciano con quelli europei nel comporre una nuova razionalità, dove sensibilità e sentimento (affermazioni irrazionali) giocano un ruolo fondamentale e necessario.*

A questo proposito veda, in Lu Hsün, il motivo della morte, sempre ricorrente in *Erba*: la morte, la fine, egli le afferma di se stesso, se ne provoca lo spettacolo e lo analizza, con chiaroveggente consapevolezza; con un crudele prender atto che va ben oltre il gusto romantico del macabro. E con la disperazione di un ateismo integrale, da cui nasca una forza dell'uomo, senza illusioni; oppure illusioni coscienti e lucidissime [...].

*La morte è languire nell'inerte stagnare del vecchio mondo, ma insieme sacrificio deliberato e testimonianza: non è la fine del vecchio — sarebbe troppo semplice; è la propria fine contro il vecchio, in violenta polemica.*³⁸

³⁷ LU XUN, *Erbe selvatiche*, cit., pp. 11-13 (miei i corsivi).

³⁸ AFF, Fondo Fortini, Sub Fondo Edoarda Masi, L, c. 47 (miei i corsivi).

In sintesi, a proposito di *Gli alberi*, Lu Xun sembra offrire un ulteriore modello tramite cui esplorare in prospettiva antisimbolista l'alterità radicale del naturale e del rimosso. L'ipotesi di Lu Xun sembra nutrire la dinamica che Lenzini ha descritto come «cortocircuito [...] tra il gesto della negazione (che in poesia è una modalità d'affermazione) e la rimozione, il detto e il non-detto»: la lotta contro l'immediatezza, contro il *non è vero* (dunque anche con le eredità simboliste nel rapporto col naturale), che induce a una sospensione e a un ricentrimento dello sguardo, a dei modi di de-individuazione del soggetto lirico.³⁹

Oltre alla «facile allegoria» dei destini umani, esiste ne *Gli alberi* un altro riferimento essenziale, nascosto nel disegno delle foglie e degli insetti, i quali, come hanno sottolineato Zinato e Rappazzo, fungono spesso da allegorie del dimenticato nonché di un mostruoso senso di rinascita: «segni bui e repellenti di un vitalismo casuale non riscattato [...] di tutto quanto nella storia umana non ha ancora trovato spazio per manifestarsi e giungere a maturazione». ⁴⁰ Non siamo cioè lontani, nemmeno qui (dopo la negazione-invocazione dell'idillio della sezione precedente) dalla rappresentazione del naturale «sotto il segno di Auerbach e del concetto di realismo figurale». ⁴¹

Sebbene agisca in Fortini l'urgenza di una presa di distanza dal simbolismo, dalla naturalizzazione della storia e dall'animismo, non mancano tuttavia i segni di una contraddizione irrisolta riguardo alla relazione col naturale. ⁴² In altri termini, per un'interpretazione complessiva che non rinunci alla presa in carico della contraddizione, sembra necessario ritornare al valore della negazione espressa ai vv. 12-25. In questo pare intervenire proprio Vittorio Sereni (richiamato anche ai vv. 20-21), o meglio l'esegesi fortiniana di *Un posto di vacanza*. ⁴³

Questo tipo di negazione è molto frequente, soprattutto nella poesia più recente di Sereni [...]. Altra prova dell'autocoscienza dell'autore, l'allusione ad una negazione asseverativa [...]. Tuttavia le frequenze e il contesto di quelle negazioni, ossia la ricca mimesi psicologica in cui sono immerse, non consentono di considerarle solo asserzioni rovesciate. *Questa frequenza impressionante di «no» e di «non» (che viene a*

³⁹ LUCA LENZINI, *Introduzione a FRANCO FORTINI, Tutte le poesie*, cit., p. XIX. Cfr. RICCARDO SOCCI, *Modi di deindividuazione. Il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2022.

⁴⁰ FELICE RAPPAZZO, *L'eredità culturale in Franco Fortini*, in LUCA LENZINI, ELISABETTA NENCINI, FELICE RAPPAZZO (a cura di), *Dieci inverni senza Fortini*, Atti delle Giornate di studio nel decennale della scomparsa, Quodlibet, Macerata 2006, p. 450.

⁴¹ LUCA MOZZACHIODI, *La natura come conservazione dialettica*, cit., p. 158. Cfr. inoltre LUCA LENZINI, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce 1999, pp. 217-228.

⁴² Circa il rapporto tra soggetto lirico e naturale, Scaffai sostiene che «in linea di massima, nella sua poesia Fortini oppone il connotato meccanicistico della natura alla qualità dialettica della storia» (NICCOLÒ SCAFFAI, *Tema e tradizione*, cit., p. 155).

⁴³ FRANCO FORTINI, *Recensione a Vittorio Sereni, "Un posto di vacanza"*, «Almanacco dello Specchio», cit., pp. 189-203.

*sostituire, talvolta ma anche a sommarsi con il già noto «ma» avversativo del primo Sereni [...] bisogna considerarla un segno o una serie di segni di diniego reale, anche se vogliono che si continui a vedere quando è denegato.*⁴⁴

[...] L'estrema pateticità del finale viene proprio dal violento intervento didascalico, dove l'autocritica si esplicita in visione generale delle cose: la realtà, insomma (vi si afferma), richiede capacità di conoscenza, non solo di amore; e la mèta da proporsi non è a livello biografico né letterario ma è di partecipazione all'agire — l'autore dice: ad un progetto comune, di conoscenza-prassi.

Ma queste enunciazioni finali, con l'appello al paesaggio, sono anche il colpo di pugnale che si propone di trapassare, di uccidere e superare tutta la complessa figurazione di ore, spazi, paesaggi, esitazioni, speranze e disperazioni, che hanno fondato il personaggio (circospetto e melanconico, ironico e depressivo) e che, anzi, hanno *scritto* questa poesia.⁴⁵

In conclusione, per «scavare il tessuto di immagini naturali» di *Questo muro* sembra necessario articolare l'analisi in almeno tre fasi focalizzandosi su: 1) l'evoluzione del discorso fortiniano sul naturale in senso anti-simbolista seguendo, da un lato, lo scambio con Sereni e, dall'altro, i contatti, anche saggistici, con le proposte di ristrutturazione della relazione col biologico dell'antropologia neomarxista; 2) l'idioletto poetico fortiniano in senso diacronico individuando le variazioni sul tema dove «spetta ad ogni elemento successivo la funzione di integrare, spostando il punto di vista, il precedente»;⁴⁶ 3) l'intrecciarsi del dialogo tra i modelli individuando, per *Gli alberi*, quelli offerti da Brecht, Huchel, Sereni e Lu Xun.

GLI ALBERI

Gli alberi sembrano identici
che vedo dalla finestra.
Ma non è vero. Uno grandissimo
si spezzò e ora non ricordiamo
5 più che grande parete verde era.
Altri hanno un male.
La terra non respira abbastanza.
Le siepi fanno appena in tempo
a metter fuori foglie nuove
10 che agosto le strozza di polvere
e ottobre di fumo.
La storia del giardino e della città
non interessa. Non abbiamo tempo
per disegnare le foglie e gli insetti
15 o sedere alla luce candida

⁴⁴ Ivi, p. 192, nota 2 (miei i corsivi).

⁴⁵ Ivi, pp. 202-203.

⁴⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la poesia di Franco Fortini*, cit., p. 391.

lunghe ore a lavorare.
 Gli alberi sembrano identici,
 la specie pare fedele.
 E sono invece portati via
 20 molto lontano. Nemmeno un grido,
 nemmeno un sibilo ne arriva.
 Non è il caso di disperarsene,
 figlia mia, ma di saperlo
 mentre insieme guardiamo gli alberi
 25 e tu impari chi è tuo padre.

NOTA METRICA

Il componimento si sviluppa in un'unica strofa di venticinque versi, in cui i versi 1 e 17 ritornano identici, e i vv. 1-3 e 17-19 ripropongono una struttura logico-sintattica simile. I versi lunghi, che predominano numericamente, sono intervallati da versi brevi (vv. 6, 11, 16), che suggeriscono una tripartizione del testo. Compaiono, in ordine di frequenza, sei ottonari (vv. 1, 2, 17, 18, 19, 23; di cui tre sdruciolli: vv. 1, 17, 18), sei decasillabi (vv. 3, 7, 20, 21, 24 e 25), cinque novenari (vv. 8, 9, 10, 15 e 22; di cui tre sdruciolli: vv. 10, 15, 22), quattro endecasillabi (vv. 4, 5, 13, 14) e tre settenari (vv. 6, 11, 16), e un dodecasillabo tronco (12).

Pochi gli *enjambements*: più marcate le separazioni tra soggetto e verbo ai vv. 3-4; 12-13 e 20-21; più lievi le inarcature tra verbo e avverbio/complemento o ai vv. 4-5, 13-14. All'unica rima identica *tempo* (vv. 8 : 13), si associano le ripetizioni di *alberi* (vv. 1, 17, 24), *non* (vv. 4, 7, 13 e 22), *nemmeno* (vv. 20-21), il poliptoto *grandissimo* (v. 3) *grande* (v. 5), le allitterazioni tra *più* e *parete* (v. 5), *fuori* e *foglie* (v. 9), *lunghe* e *lavorare* (v. 16).

La sentenziosità della lirica, composta prevalentemente da frasi-verso, innesca un ritmo fortemente scandito, costruito probabilmente su più dialefi del consueto – d'impianto, si sarebbe quindi tentati di dire, più dantesco che petrarchesco.

Se, in conformità con i modelli di scansione di Praloran-Soldani,⁴⁷ si osservano numerose sinalefi (soprattutto tra vocali atone identiche), l'impiego della dialefe pare funzionale a mettere in rilievo specifici sintagmi all'interno e alla fine del verso: nella fattispecie, ai vv. 3, 6, 21, 22 la dialefe tra atone sembra utile a evidenziare l'insistita ricorrenza di referenti indeterminati (*uno grandissimo, un male, un grido, un sibilo*). Differenti i contesti dei vv. 4, 5, 6, in cui pare possibile ipotizzare l'impiego della dialefe tra atona e tonica (e viceversa), a rilevare il passaggio tra passato remoto e presente (vv. 4, 5). Stesso andamento prosodico è osservabile nel verso finale dove le dialefi tra tonica e atona (*tu'impari*) e atona e tonica (*chi'è*) riproducono l'incalzare ritmico della lirica enfatizzando

⁴⁷ MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in MARCO PRALORAN (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Padova 2003, pp. 3-124.

componenti fonetiche perlopiù monosillabiche ed essenziali sul piano del significato (*tu, impari, chi, è*).

COMMENTO

vv. 1-7: i primi versi propongono brechtianamente lo sguardo dalla finestra, da cui il soggetto lirico – che all'interno della lirica si manifesta singolarmente soltanto tramite il predicato in prima persona al v. 2 e nel possessivo *mia* del v. 23 – osserva l'opposizione tra l'apparenza esteriore e immediata degli alberi, *identici*, e la loro verità nascosta. La realtà celata mostra tuttavia i sintomi di un decadimento patologico già in corso, aggravato dall'asfissia.

v. 1. alberi: parola-chiave ricorrente nella poesia fortiniana compare in veste personificata in *Da poco mi sono* (PE): «l'albero dell'orto parlava con molta saggezza». Significativa anche la connotazione allegorica in *La poesia delle rose* (UVPS): «E ora la passione degli alberi alta ritorna» e ne *Il giardino di Teofrasto* (LDC): «[...] Ricorda | chi un giorno ha piantato dialoghi come alberi». All'interno della raccolta il lemma compare in punta di verso, a creare coesione intertestuale, nel *Falso vecchio VI*: «In cima agli alberi».

v. 2. vedo: la funzione conoscitiva dello sguardo è messa in risalto dall'architettura circolare del componimento che si chiude col passaggio dal senso della vista, significativamente declinato al singolare, all'atto analitico e collettivo, in prima persona plurale, del 'guardare' (v. 24). ~ *finestra*: parola-tema di palese derivazione brechtiana frequentissima nelle raccolte fortiniane. Per vicinanza concettuale si segnala il riferimento a *Tempi duri* (ILC) «vedo oltre la finestra in giardino il cespito di sambuco». Rispetto al tema dell'eredità e della morte significativo invece il rimando a *La gronda* (UVPS): «Scopro dalla finestra lo spigolo d'una gronda».

v. 3. ma: la congiunzione a inizio verso e dopo punto fermo, a segnalare il «dialettico ricorso all'avversativa»,⁴⁸ è stilema ricorrente in Fortini, soprattutto nella raccolta esordiale;⁴⁹ sembra inoltre funzionale alla coesione interna di QM il richiamo della medesima struttura nel *Falso vecchio V*: «Ma non tutto è così» e in *Un comizio*: «Ma non possono aiutarci [...]».⁵⁰ ~ *non è vero*: sintagma brechtiano-fortiniano ricorrente che mette in rilievo il «cortocircuito tra la negazione e la rimozione».⁵¹ Cfr. *Le stagioni IV* (PE): «Guarda, mi dico, non è vero che siamo d'inverno; *Fra parentesi*: «(Non è vero, | non è vero quasi nulla | di quanto v'ho detto»; *Prima lettera da Babilonia* (UVPS): «Non è vero che siamo in esilio. | Non è vero che torneremo in patria, | non è vero che piangeremo

⁴⁸ DONATELLO SANTARONE, *Internazionalismo di Fortini: "La statua di Stalin"*, in LUCA LENZINI, ELISABETTA NENCINI, FELICE RAPPAZZO (a cura di), *Dieci inverni senza Fortini*, cit., p. 327.

⁴⁹ Soltanto in FV: «Ma per queste parole» (*Italia 1942*); «Ma qui dove fra essere e non essere esita» (*A un'operaia milanese*); «Ma tu ricorda popolo ucciso mio» (*Varsavia 1944*); «Ma la gemma s'aprirà» (*Coro di deportati*); «Ma tu levi il sorriso devotamente» (*Per un compagno ucciso*); «Ma non entra nessuno né siede a questi tavoli» (*Basilea 1945*).

⁵⁰ Leggera variazione in *Ricordo di Borsieri* (QM): ««Dunque non era vero», mi sono detto».

⁵¹ LUCA LENZINI, *Introduzione* a FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, cit., p. XIX.

di gioia | [...] | Non è vero che saremo perdonati»; *Non è vero* (UVPS): «Non è vero che non siamo stati felici». *grandissimo*: rinsalda la coesione tra le raccolte il rimando al verso incipitario della lirica-soglia *La gioia avvenire*: «Potrebbe essere un fiume *grandissimo*».

v. 4. *si spezzò*: *Distici* (PE): «Le vette delle piante sotto il vento | piegano, poi si spezzano e spariscono».

v. 5. *era*: insieme a *si spezzò* (v. 4) unico riferimento temporale al passato di un'ambientazione altrimenti interamente al presente.

v. 6. *verde*: colore spesso evocato nelle liriche fortiniane, in QM ritorna ne *Il cugino*: «Il verde cupo e il verde scarabeo».

v. 7. *La terra non respira abbastanza*: l'apocalisse ecologica compare anche in *Ancora la posizione*: «Dove la pioggia e il catrame si mischiano | agli scarichi strani delle fabbriche». Il verso richiama inoltre *Il falso vecchio VII*: «Perché, signora, fa respirare al suo bambino | questa aria sporca? [...]»⁵² e *Il giardino di Teofrasto* (ILC): «Morto è il giardino, il mio respiro si fa più greve».

v. 8. *le siepi*: la pianta funge da «correlativo principale per la rappresentazione del rinnovamento spirituale» – qui negata – già ne *La gioia avvenire* (FV): «Come le siepi del marzo brillano le verità». L'elemento rinsalda i legami intertestuali di QM comparando, e con connotazioni allegoriche, ne *Il merlo*: «E dove ogni cosa è com'era | per virtù di siepi nitida» e ne *Il falso vecchio I*: «La brina è sulle siepi, fumano le fontane».

v. 9. *foglie nuove*: come per le *siepi* il sintagma allude non solo al risveglio primaverile ma a un «sistema di attesa prefigurato», qui deluso, come nel *Coro di deportati* (FV): «Ma verranno nuove le mani | come vengono nuove le foglie». Legami intertestuali interni alla raccolta con *Ancora la posizione*: «al suolo le foglie stracciate»; *Per tre momenti 1*: «Queste foglie d'aceri»; *Il seme*: «Le foglie luccicano»; *Consigli*: «e quelle foglie verdi essenziali»; *Il presente*: «alle foglie che ronzano»; *Il falso vecchio I*: «le foglie restituite»; *Le belle querce*: «gradini e foglie»; *Tra Padova e Verona*: «foglie erba medica»; *Come una dopo l'altra*: «o il pianto degli innocenti o lo strido delle foglie».

vv. 10-11: *agosto* e *ottobre* come metonimie dell'estate e dell'autunno che opprimono fatalmente i tentativi di rinascita primaverili, ma anche in senso allegorico come l'oppressione dei rivolgimenti politici coevi. ~ *polvere*: lemma ricorrente nella poesia fortiniana, qui risulta probabile l'eco da *Il giardino di Teofrasto* (ILC): «e nella *polvere* calda ancora c'è voce». Ricompare ne *Il falso vecchio VIII*: «Polvere delle ginocchia, mia colpa, un miele, un male».

v. 11. *ottobre*: riferimento temporale ricorrente di cui si segnala l'unica ricorrenza in combinazione con *fumo* in punta di verso in *Camposanto degli inglesi* (PE): «la pietra aveva,

⁵² Forse agisce la memoria endecasillabica della traduzione dal Brecht di *L'Imbianchino parla di grandi tempi a venire* (1956): «Gli uomini respirano ancora» (vd. BERTOLT BRECHT, *Poesie di Svendborg*, cit., p. 7).

dicevi, odore d'ottobre e il fumo». Il lemma stabilisce ulteriori legami sotterranei interni alla raccolta con *La linea del fuoco*: «L'ottobre lavora nuvole», *La volpe*: «dice che ottobre è precisa catastrofe»; *Che domani*: «che l'impronta del disfacimento a ottobre».

vv. 12-17: la negazione dell'interesse per *la storia del giardino e della città* (v. 12) dichiara la dissociazione da poetiche simboliste e da interessi separati dalla collettività storica e politica. Come altrove in Fortini, il richiamo all'atto conoscitivo e condiviso del guardare, qui posto in coda al testo, pare richiedere al lettore uno sforzo d'indagine ulteriore rispetto alla sola negazione, da ultima: *non abbiamo tempo* (v. 13) – che instaura l'unica rima, identica, della lirica.

v. 12. *la storia del giardino*: tematizzata, ancora una volta, la storicizzazione della natura contro la naturalizzazione della storia. Il giardino, luogo ricorrente nella produzione poetica fortiniana, sembra alludere a un rifugio dal fuori, dal “pubblico”; si veda *Le stagioni II* (PE): «Dentro la casa ero quieto | nel mio giardino ero in fiore». All'interno di QM compare anche ne *Il Cugino*: «Per rabbia e disperazione correva il giardino». Agiscono nel giardino gli ipotesti, altrove richiamati, de *Il giardino di Teofrasto* e de *Il ladro di ciliegia* (ILC) di Brecht: «Sul mio ciliegio – il crepuscolo empiva il giardino» e *Tempi duri* (ILC): «vedo oltre la finestra in giardino il cespito di sambuco». Considerata l'ambientazione simile, i comuni toni funerei, e il richiamo al v. 19, possibile anche l'influenza di Sereni, *Situazione* (SU): «Il giardino all'imbrunire». *città*: lessema frequentemente associato all'ostilità di Firenze, *città nemica*, ma anche al tumulto sociale e politico, come qui, vd. *Altra arte poetica* (PE): «Città impetuose qui, sotto le immobili | parole scritte tue»; *Dalla mia finestra* (UVPS): «nel tremito della città». Ritorna all'interno di QM in *Sequenza catara*: «gli spiriti della città | [...] | Tradite la città!»; *Dalla collina*: «la città dov'eri una volta esistito»; *Il falso vecchio VI*: «i suoni della città».

v. 13. *tempo*: ricorre più volte, e spesso in rima, in QM: *Ancora la posizione*: «Questo tempo dell'anno»; *Le difficoltà del colorificio*: «“Un tempo noi vi si odiava [...]”»; *Dalla Collina*: «gli ingombri di forme del cielo e del tempo | [...] | Comanda che tempo non c'è [...]»; *In memoria I*: «Non farò a tempo a fare i conti, non c'è | più il tempo ormai»; *Il falso vecchio III*: «poi attraverso il tempo vanno via»; *Il falso vecchio X*: «il coro che da tanto tempo tiene»; e soprattutto *Un comizio*: «I giornali avvertono [...] e il tempo in frazioni sempre più piccole».

v. 14: il significato del disegno e delle figure di *foglie* e *insetti* sembra acquisire una valenza allegorica di tipo storico-politico, richiamando il concetto di vitalismo casuale e facendo riferimento a ciò che, nella storia umana, non ha avuto l'opportunità di emergere e giungere a compimento.⁵³ ~ *disegnare*: termine chiave in Fortini non solo per i noti interessi figurativi, ma anche per le connotazioni economiche da lessico industriale.⁵⁴ In

⁵³ FELICE RAPPAZZO, *L'eredità culturale in Franco Fortini*, cit., p. 450.

⁵⁴ DAVIDE DALMAS, *Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l'industria*, «Levia Gravia», 14, 2014, pp. 209-246.

QM, rafforzano l'impianto e il significato allegorico le ricorrenze in *Un comizio*: «un disegno provvisoriamente apprezzabile in sé» e ne *L'ordine e il disordine*: «I rospi arrancano, e la biscia decapitata, verso il Disegno». ~ *foglie*: parola-tema che ripercorre tutta la produzione poetica fortiniana assumendo significati diversi che coprono uno spettro ampio muovendosi dal piano letterale-metonymico rispetto al ciclo stagionale, con riferimento allegorico all'andamento morte-rinascita, a un uso ristretto con effetto sinestetico-uditivo. Quest'ultimo potrebbe inoltre qui richiamare il *grido* (v. 21) e il *sibilo* (v. 22), fino alle *foglie* come oggetto minimo di analisi del reale con implicazioni di natura etico-politica secondo un processo di affinamento dell'indagine all'ordine biologico legato all'attraversamento del vuoto come in *Consigli*: «Sono stato anch'io quei vuoti | dove ruota in fondo come un mare | un elemento senza rumore | e senza morte | e quelle foglie verdi essenziali | e levigate che vi lasciano passare».⁵⁵ ~ *insetti*: nonostante la prima incursione tra i versi fortiniani avvenga ne *La poesia delle rose* (UVPS): «un senato di insetti», derivante da Nikolaj Zabolockij (1903-1958),⁵⁶ QM è la prima raccolta in cui gli insetti compaiono copiosamente e con varie connotazioni: *Per tre momenti*: «È senza | mente, una pianta che pazienta, poco | diversa dall'insetto o dal rettile»; *In memoria III*: «[...] Una metà | d'insetto s'adempiva»; *Il presente*: «Insetti tendono | trappole lunghe millenni».

v. 16. *lunghe*: tra i rari attributi della lirica, crea legami intertestuali nella raccolta con *Dopo una strage* «Le notti lunghe [...]»; *Il presente*: «trappole lunghe millenni»; *Un comizio*: «con interruzioni sempre più lunghe».

v. 19-21: la lontananza ineludibile predomina sull'immediatezza di una falsa vicinanza. La passività con cui gli *alberi* subiscono l'allontanamento e i riferimenti alle grida soffocate e/o inascoltabili – oltre a evidenziare il posizionamento antisimbolista – evidenziano tuttavia connotati allegorici che paiono rimandare alle vicende storico-politiche coeve.

v. 19. *portati via*: il verbo s'innesta nella medesima tematica funebre anche in *Sono morti ormai* (PE): «li hanno portati in fondo al bosco e uccisi». La dimensione uditiva dei versi successivi (vv. 20-21) pare rimandare a *Piazza Madonna* (QM), «gli estinti che stridono via esterrefatti», rafforzando l'allegoria e la personificazione. Ulteriore connessione intertestuale con la raccolta nell'eco in *Deducant te angeli*: «verranno a portare via tutto | | [...] da questo mondo portatemi via»; *Il falso vecchio X*: «La storia mi porta via [...]»; *L'ordine e il disordine*: «E poi torni a esserlo, e ti porti via». Probabile anche l'influenza (vd. v. 12) di Sereni, *Situazione* (SU): «contro i passi furtivi che ti portano via».

⁵⁵ ELENA NICCOLAI, «Sono stato anch'io quei vuoti»: modi di deindividuazione nella lirica di Franco Fortini, «Symbolon», XVII, 14, 2023, pp. 43-52.

⁵⁶ Come esplicitato da Fortini nelle note: FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 2014, p. 292 («Il senato della sesta parte viene dal "consesso di insetti silenziosi" di N. Zabolotskij, nella traduzione di V. Strada»).

v. 20. *molto lontani*: tra gli aggettivi più ricorrenti della poesia fortiniana, si segnalano per somiglianza tematica e concettuale le ricorrenze in *Una facile allegoria* (PE): «Lontani dai nostri occhi vivono i boschi»; *La poesia delle rose* (UVPS): «Molto lontane le voci, strazi... Le tue figure».

vv. 20-21: il giro stretto dei versi costruiti sui sostantivi *sibilo* e *grido* in combinazione con *lontano/lontanissimo* sembra richiamare di nuovo Sereni, *Una visita in fabbrica* (SU): «Lietamente nell'aria di settembre più sibilo che grido | lontanissima una sirena di fabbrica».

v. 20. *grido*: lessema frequente in Fortini, torna più volte anche all'interno di QM. Si veda *L'erba e l'animale*: «e il grido occidentale dello storno»; *Sequenza catara*: «Già gridano alle menti»; *Questo non è grido di vittoria*: «Questo non è grido di vittoria né grido di vinti»; *Il merlo*: «[...] gridi dalla salvezza»; *In memoria II*: «il grido della tribù»; *Il falso vecchio II*: «Quando si avvicinano i colombi i tacchini gridano»; *Il falso vecchio III*: «Quando si avvicinano gli aerei i bambini gridano»; *Il registratore*: «ci griderà: non sparate»; *Che domani*: «[...] e gridi contro le imposte».

v. 21. *sibilo*: *grido* (v. 20) e *sibilo*, oltre a rappresentare lemmi frequenti per il richiamo del ruolo conoscitivo della dimensione uditiva, sembrano rimandare a due diverse dimensioni temporali. Se il *grido* evoca il passato, il *sibilo* proviene dal presente/futuro e ha a che fare col vuoto vd. *British Vampyre, Hampstead* (PE): «[...] Ora, un sibilo: | ma già secca al di là della barriera | del suono il nulla»; *Science fiction* (PE): «e le ironie delle leggi invisibili sibilano»; *Quando tra sassi* (PE): «[...] se ascolta | sibilo d'avvenire o l'addio alto | di un suo passato incerto e caro».

v. 22. *disperarsene*: lemma spesso alludente all'attraversamento hegeliano del negativo – vd. *Fare e disfare* (PE): «e disperare per rivivere | [...] | disperare per morire» – approfondisce qui la necessità di indagare la negazione oltre la dicotomia. Ritorna nella raccolta in *Deducant te angeli*: «[...] di contratta disperazione»; *Il cugino*: «Per rabbia e disperazione correva il giardino»; *Un comizio*: «La disperazione è una colpa».

v. 23. *figlia mia*: *Il giardino di Teofrasto*, (ILC): «ricorda, figlio mio. Ricorda». ~ *mia*: unico deittico assieme agli allocutivi *tu* e *a tuo* del verso finale.⁵⁷

v. 24. *guardiamo*: il passaggio dall'atto del vedere a quello del guardare pare evidenziare una connotazione diversa dello sguardo: da una funzione conoscitiva a esplicitamente pedagogica.⁵⁸

v. 25. *impari*: sembra agire l'influenza di 1940 VI di Brecht: «Mio figlio mi chiede: devo imparare la matematica? [...] || Sì, impara la matematica, dico, | impara il

⁵⁷ Rispetto all'uso e all'importanza dei deittici nel linguaggio poetico fortiniano, nonché nel titolo di *Questo muro*, si rimanda al seguente passo tratto dall'introduzione alla versione italiana delle *Poesie di Svendborg* di Brecht: «In suo noto studio, R. Jakobson aveva posto in evidenza la rilevanza dell'uso deittico dei pronomi, il loro carattere gestuale, proprio in una lirica brechtiana (*Wir sind sie*)» (FRANCO FORTINI, *Introduzione a BERTOLT BRECHT, Poesie di Svendborg*, cit., p. IX).

⁵⁸ LUCA LENZINI, *Il poeta di nome Fortini*, cit., p. 84.

francese, impara la storia»⁵⁹. Rispetto a QM si segnala il richiamo intertestuale con *L'educazione*: «imparai le spaventevoli /stragi dei sensi».

BIBLIOGRAFIA

- RICCARDO BONAVIDA, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia di Franco Fortini*, a cura di Thomas Mazzucco, Biblion edizioni, Milano 2017.
- BERTOLT BRECHT, *Poesie di Svendborg* seguite dalla *Raccolta Steffin*, trad. italiana di Franco Fortini, Einaudi, Torino 1976.
- ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Mondadori, Milano 2000.
- DAVIDE DALMAS, *Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l'industria*, «Levia Gravia», 14, 2014, pp. 209-246.
- ID., *L'ispettore generale: Franco Fortini e «Nuovi Argomenti»*, in FRANCESCO BRANCATI *et al.* (a cura di), «Nuovi Argomenti» 1953-1980. *Critica, letteratura e società*, Atti del Convegno di studi (Pisa 26-28 ottobre 2022), Emil, Città di Castello 2024, pp. 143-162.
- FRANCESCO DIACO, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017.
- FRANCO FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Quodlibet, Macerata 2018 (ed. or. Einaudi, Torino 1946, nuova ed. ivi, 1967).
- ID., *Poesia e errore*, Mondadori, Milano 1969 (ed. or. con il titolo *Poesia ed errore*, Feltrinelli, Milano 1959).
- ID., *Una volta per sempre*, Mondadori, Milano 1963.
- ID., *Questo muro*, Mondadori, Milano 1973.
- ID., *Poesie scelte (1938-1973)*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 1974.
- ID., *Poems*, translated by Michael Hamburger, Arc Publications, Todmorden, Lancs 1978.
- ID., *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.
- ID., *Il ladro di ciliege e altre versioni*, Einaudi, Torino 1982.
- ID., *Versi primi e distanti 1937-1957*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1987.
- ID., *Versi scelti 1939-1989*, Einaudi, Torino 1990.
- ID., *Sui boschi*, in GIANFRANCO MOLTENI (a cura di), *Il museo del bosco*, Protagon, Siena 1993, poi in FRANCO FORTINI, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1704-1705.
- ID., *Composita solvantur*, Einaudi, Torino 1994.
- ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2003.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, Milano 2014.
- BENEDETTA FRANCIONI, *Notizie dalla Cina. La corrispondenza tra Franco Fortini e Edoarda Masi negli anni 1960-61 e 76*, relatore: Carlo Caruso, controrelatore: Luca Lenzini, Università di Siena, a.a. 2012-2013.
- CESARE GARBOLI, *Le poesie parallele*, in CARLO FINI (a cura di), *Per Franco Fortini*, Liviana, Padova 1980, pp. 78-88.

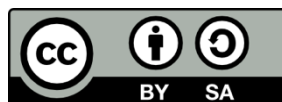
⁵⁹ BERTOLT BRECHT, *Poesie di Svendborg*, cit., p. 147.

- PAOLO GIOVANNETTI, *Lottando con(tro) i testi: Fortini antologista*, in GIANNI TURCHETTA, EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Ledizioni, Milano 2018, pp. 25-38.
- PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Carocci, Milano 2023.
- GIOVANNA GRONDA, *Il falso vecchio. Connessioni intertestuali in una sezione di "Questo muro"*, in CARLO FINI (a cura di), *Per Franco Fortini*, Liviana, Padova 1980, pp. 89-112.
- LUCA LENZINI, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce 1999.
- ID., *Interpretare i vuoti*, in ID., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 213-225.
- LUIGI LOLLINI, *Una figura d'amore, «L'ospite ingrato»* (Annuario del Centro Studi Franco Fortini), 2000, pp. 389-398.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2020.
- LUCA MOZZACHIODI, *La natura come conservazione dialettica in "Paesaggio con serpente", «L'Ulisse»*, 24, 2021, pp. 148-165.
- ELENA NICCOLAI, «Sono stato anch'io quei vuoti»: modi di deindividuazione nella lirica di Franco Fortini, «Symbolon», XVII, 14, 2023, pp. 43-52.
- PIER PAOLO PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Mondadori, Milano 1999.
- FELICE RAPPAZZO, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini*, Quodlibet, Macerata 2007.
- ID., *L'eredità culturale in Franco Fortini*, in LUCA LENZINI, ELISABETTA NENCINI E FELICE RAPPAZZO (a cura di), *Dieci inverni senza Fortini*, Atti delle Giornate di studio nel decennale della scomparsa, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 441-456.
- DONATELLO SANTARONE, *Internazionalismo di Fortini: "La statua di Stalin"*, in LUCA LENZINI, ELISABETTA NENCINI E FELICE RAPPAZZO (a cura di), *Dieci inverni senza Fortini*, Atti delle Giornate di studio nel decennale della scomparsa, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 315-334.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Mondadori, Milano 2005.
- ID., *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Carocci, Roma 2023.
- VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, edizione e commento, a cura di Michel Cattaneo, Fondazione Pietro Bembo/Guanda, Milano 2023.
- RICCARDO SOCCI, *Modi di deindividuazione. Il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento*, Mimesis, Milano-Udine 2022.
- ENRICO TESTA, *Il libro di poesia. Tipologia e analisi macrotestuali*, Il melangolo, Genova 1983.
- LU XUN, *Erbe selvatiche*, traduzione di Edoarda Masi, Quodlibet, Macerata 2003.
- EMANUELE ZINATO, *Il dente della storia. Figure di animali nella poesia di Fortini*, «Hortus», 16, 1994, pp. 20-27.
- ID., *Contro la dissipazione, per il sapere comune. Fortini e la didattica della letteratura*, in GIANNI TURCHETTA, EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Ledizioni, Milano 2018, pp. 13-25.
- PAOLO ZUBLENA, *Foglio di via e il codice ermetico*, in DAVIDE DALMAS (a cura di), *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 21-36.

SITOGRAFIA

BENEDETTA FRANCONI, *Lu Xun, un uomo di frontiera*, «L'ospite ingrato» (Rivista online del Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini), 17 maggio 2014, <www.ospiteingrato.unisi.it/lu-xun-un-uomo-di-frontiera/> (u.c. 21.11.2024).

IRENE MORDIGLIA, *Il diario cinese di Edoarda Masi. Un caso di rifiuto editoriale degli anni Sessanta*, «L'ospite ingrato» (Rivista online del Centro Interdipartimentale di ricerca Franco Fortini), 6 aprile 2009, <www.ospiteingrato.unisi.it/il-diario-cinese-di-edoarda-masi-un-caso-di-rifiuto-editoriale-degli-anni-sessanta/> (u.c. 21.11.2024).



Share alike 4.0 International License

DALL'INIZIO ALLA FINE
COMMENTO A *NEL PRINCIPIO* E *LE STELLE NERE* DI PRIMO LEVI

Mattia Cravero

Università Cattolica del Sacro Cuore (Milano)
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7443-1183>

ABSTRACT IT

Il contributo analizza *Nel principio* e *Le stelle nere* di Primo Levi concentrandosi sui principali aspetti metrici, stilistici, retorici e tematici delle due liriche, tenendo particolare conto della loro natura interdisciplinare e intertestuale. Il commento, corredato da paragrafi introduttivi e una conclusione, affronta singolarmente le due liriche, indagando da un lato l'effetto dell'ibridazione tra scienza e poesia nell'opera di Levi, dall'altro il rapporto di inevitabile e necessaria eterotrofia tra poesia e prosa.

PAROLE CHIAVE

Primo Levi; Scienza; Letteratura; Universo; Big Bang; Buchi neri.

TITLE

From Beginning to End. Comment on Primo Levi's *In the Beginning* and *The Dark Stars*

ABSTRACT ENG

The article analyses Primo Levi's poems *In the Beginning* and *The Dark Stars*, focusing on their main metrical, stylistic, rhetorical, and thematic aspects, thereby taking particular account of their interdisciplinary and intertextual nature. The commentary, accompanied by introductory paragraphs and a conclusion, goes through the two poems individually, investigating on the one hand the effect of the hybridisation between science and poetry in Levi's work, and on the other hand the heterotrophic relationship between poetry and prose.

KEYWORDS

Primo Levi; Science; Literature; Universe; Big Bang; Black Holes.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Mattia Cravero è Assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Italianistica e comparatistica dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Si è addottorato in Lettere presso l'Università di Torino ed è stato borsista presso l'Università di Bologna. Si interessa di *Classical Reception Studies*, mito e intertestualità nelle sue riscritture del Novecento, e dell'opera di Primo Levi, a cui ha dedicato una monografia (*“Non ci sono demoni”. Primo Levi, il Doktor Pannwitz e due figure mitiche*, Mimesis 2021) e diversi saggi (tra cui *L'esplicabilità dell'universo. Lucrezio in Primo Levi*, «FuturoClassico» 2024).

1. INTRODUZIONE*

«Il mio stato naturale è quello di non fare poesie, però ogni tanto capita questa curiosa infezione, come una malattia esantematica, che dà un *rush*. Non mi metterò mai a comporre poesie metodicamente. Mi è capitato di scriverne cinque o sei nel giro di due o tre giorni [...]. Mi capita adesso per ragioni che non so, forse per il fatto che ho più tempo libero, ma è un fenomeno totalmente incontrollato. [...] è un fenomeno che non capisco, che non conosco, che non so teorizzare ..., di cui rifiuto addirittura il meccanismo. Non fa parte del mio mondo».¹ In questi termini Primo Levi, nel 1979, spiegava il suo rapporto con la poesia; stando alle sue parole, produrre versi significava per lui prendersi una sorta di pausa dalla razionalità, lasciare libero sfogo alla sua metà più illogica e assecondarne il libero flusso di pensieri. Avrebbe ripreso tali concetti qualche anno dopo, nell'introduzione a AOI, apparsa da Garzanti nel 1984: «In alcuni momenti, la poesia mi è sembrata più idonea della prosa per trasmettere un'idea o un'immagine. [...] Posso solo assicurare l'eventuale lettore che in rari istanti (in media, non più di una volta all'anno) singoli stimoli hanno assunto *naturaliter* una certa forma, che la mia metà razionale continua a considerare innaturale».²

Levi era un chimico-scrittore, ma anche poeta, seppure “ad ora incerta”: nonostante il giudizio netto, aveva una certa familiarità e una naturale dimestichezza con la produzione di versi, costante di tutta la sua attività letteraria. È infatti la poesia «l'identità più duratura di Levi, quella che lo accompagna per tutta la vita [...] in nessun'altra forma o genere Levi è stato così costante»,³ dal periodo di SQU fino ai componimenti più apocalittici del postumo AP. La poesia era infatti per lui «uno strumento portentoso di contatto umano»,⁴ garante di un momento di «vacanza da tutto: dallo scrivere in prosa, per esempio, o dal mio lavoro quotidiano in una industria chimica».⁵ Tale attività, così come la scrittura più in generale, comportava per Levi una «libertà sconfinata, quasi licenziosa. Puoi sceglierti l'argomento o la vicenda che vuoi, [...] lunare o solare o saturnina; puoi situarla in un tempo che sta fra il Primo Giorno della Creazione (od anche prima, perché no?) e l'oggi, anzi, il futuro più remoto, che ti è lecito modellare a tuo piacere. [...] Tutta la Terra è tua, anzi, il cosmo».⁶

* Le opere di Primo Levi citate si trovano in PRIMO LEVI, *Opere complete*, a cura di Marco Belpoliti, 3 voll., Einaudi, Torino 2016-2018 e ricorrono con i seguenti acronimi: SQU: *Se questo è un uomo* (1947, 1958), T: *La tregua* (1963), OB: *L'osteria di Brema* (1975), SP: *Il sistema periodico* (1975), CS: *La chiave a stella* (1978), RR: *La ricerca delle radici* (1981), L: *Lilith e altri racconti* (1981), AOI: *Ad ora incerta* (1984), AM: *L'altrui mestiere* (1985); RS: *Racconti e saggi* (1986), SES: *I sommersi e i salvati* (1986), AP: *Altre poesie*, PS: *Pagine sparse 1947-1987*.

¹ ID., *Opere complete*, cit., vol. III p. 184.

² AOI, p. 3.

³ LORENZO MARCHESE, “Ad ora incerta” e altre poesie, in ALBERTO CAVAGLION (a cura di), *Primo Levi*, Carocci, Roma 2023, p. 200.

⁴ PRIMO LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 470.

⁵ Ivi, p. 474.

⁶ AM 926.

Nel principio e *Le stelle nere* rappresentano alla perfezione tali dinamiche: sono il risultato del «guizzo di una fantasia capace di parlare (in versi)»,⁷ di una capacità immaginativa che adopera la poesia come strumento euristico in virtù della quale Levi si fa «poeta didascalico»,⁸ aperto a ogni stimolo. La creazione letteraria, invero, è un fulmineo «momento di creazione, come quando in un circuito spento ad un tratto passa corrente, ed allora una lampada si accende, o un indotto si muove»,⁹ spiega il narratore della *Chiave a stella*. A ben vedere, quest'ultima immagine concettuale è particolarmente adatta a descrivere l'effetto della poesia sull'individuo Primo Levi: essa è considerabile come un indotto che lo magnetizza e lo stimola, permettendogli di sperimentare la stessa libertà di coloro che, nel tempo grande dell'umanità, «provano il bisogno di esprimersi in versi, e vi soggiacciono: secernono quindi materia poetica, indirizzata a se stessi, al loro prossimo o all'universo, robusta o esangue, eterna o effimera». ¹⁰

Tuttavia, *Nel principio* e *Le stelle nere* sono ravvicinabili anche in virtù di altri motivi. Prendono entrambe le mosse da un articolo scientifico, e sono due prove eloquenti dello spirito ibrido di Levi, al contempo «partecipe della cultura letteraria e di quella scientifica». ¹¹ Nella sua opera scienza e poesia sono spesso in «mutuo trascinamento». Nella scienza ha visto la poesia e nella (propria) poesia ha cercato anche di trasfondere materia scientifica; ¹² così è anche in *Nel principio* e *Le stelle nere*, dove Levi assume le teorie cosmologiche e le elabora poeticamente, sviluppando una ben definita «inquietudine cosmologica». ¹³ Entrambe le liriche fanno luce su due oscuri punti dell'universo e della sua storia, raccontando di particolari fenomeni cosmici: mentre *Nel principio* risale al momento di nascita del cosmo, *Le stelle nere* viaggia fino agli indistinti confini dello spazio; mentre la prima è una divulgazione poetica delle teorie scientifiche riguardanti il Big Bang, la seconda è la cronaca delle esplosioni celesti e del processo che porta alla formazione dei buchi neri. Le due liriche sono dunque inverse, enantiomorfe: la prima è dedicata al momento in cui nasce l'universo, la seconda descrive invece la disintegrazione e la scomparsa di alcuni suoi elementi.

⁷ DOMENICO SCARPA (a cura di), *Il segno del chimico. Dialogo con Primo Levi*, Einaudi, Torino 2010, p. X.

⁸ ID., *Calvino, Levi e la scoperta letteraria dei buchi neri*, «Sinestesie», 4, 1-2, 2006, p. 298.

⁹ CS 1075. Sempre nell'intervista del '79, Levi spiega al suo intervistatore che, esaurita l'autonomia dell'afflato creativo, la poesia «cessa. Manca la corrente» (PRIMO LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 524).

¹⁰ AOI 3.

¹¹ ENRICO MATTIODA, *Levi*, Salerno, Roma 2011, p. 175. Cfr. anche ID., *Teorie scientifiche e sapere poetico in Primo Levi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 184, 2009, pp. 17-50.

¹² VALERIA LOPES, *Poesia e cultura scientifica in Primo Levi*, in *Letteratura e scienza*, Atti delle *Rencontres de l'Archet* (Morgex 16-21 settembre 2019), Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus», Torino 2021, p. 175.

¹³ EAD., «*Vizio di forma*», «*Lilit*», in ALBERTO CAVAGLION (a cura di), *Primo Levi*, cit., p. 93.

2. NEL PRINCIPIO

Fratelli umani a cui è lungo un anno,
Un secolo un venerando traguardo,
Affaticati per il vostro pane,
Stanchi, iracondi, illusi, malati, persi;
5 Udite, e vi sia consolazione e scherno:
Venti miliardi d'anni prima d'ora,
Splendido, librato nello spazio e nel tempo,
Era un globo di fiamma, solitario, eterno,
Nostro padre comune e nostro carnefice,
10 Ed esplose, ed ogni mutamento prese inizio.
Ancora, di quest'una catastrofe rovescia
L'eco tenue risuona dagli ultimi confini.
Da quell'unico spasimo tutto è nato:
Lo stesso abisso che ci avvolge e ci sfida,
15 Lo stesso tempo che ci partorisce e travolge,
Ogni cosa che ognuno ha pensato,
Gli occhi di ogni donna che abbiamo amato,
E mille e mille soli, e questa
Mano che scrive.

La lirica, datata in calce 13 agosto 1970, viene pubblicata nel volume OB nel 1975, apparso presso Scheiwiller e in seguito ripubblicata (con una sola variazione) in AOI. È una delle poesie più scientifiche di Levi, ma anche una delle più intertestuali: diversi ipotesi sono in gioco nel meccanismo della lirica, dagli articoli scientifici alle Sacre Scritture. Già soffermandosi al paratesto, si comprende l'ampio respiro culturale del testo e si percepisce la pratica combinatoria utilizzata da Levi: ibrida scienza e religione, e le fa convergere intorno a un tema comune. Con questo particolare sincretismo Levi sembra infatti sottolineare che, se si desidera tornare indietro fino a ciò che sta al di là della comprensione umana, bisogna compiere un atto di fede che trascenda le dimensioni umane e permetta di superare ogni scetticismo o incertezza: che si tratti di scienza o di religione, solo così è possibile ricostruire – o perlomeno immaginare – il momento in cui si originò l'ordine universale.

Si nota da subito il tentativo di ibridazione con la religione: tanto per il titolo di «memoria veterotestamentaria»¹⁴ quanto per il fatto che in questi versi «l'ipotesi astronomica assume forme bibliche»;¹⁵ l'esperimento di Levi punta a far reagire le teorie scientifiche con l'*incipit* della Toràh. Riprendendo la canonica traduzione italiana della *Bibbia*, Levi ne sfrutta la prima parola per descrivere la narrazione delle origini offerta invece

¹⁴ TOMMASO PEPE, «Non credo che sia stato un viaggio inutile». *Il percorso lirico di "Ad ora incerta" di Primo Levi*, Tesi di laurea magistrale, relatrice: Gianfranca Lavezzi, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2011/2012, p. 37.

¹⁵ CESARE SEGRE, *Introduzione*, in PRIMO LEVI, *Opere*, a cura di MARCO BELPOLITI, Einaudi, Torino 1988, vol. II, p. XXVII.

dalla scienza: nella nota esplicativa aggiunta nel 1984, è lui stesso a mettere in relazione le due culture scrivendo che «‘Bereshid’, “nel principio”, è la prima parola della Sacra Scrittura. Sul Big Bang, a cui qui si allude, si veda ad esempio lo “Scientific American” del giugno 1970».¹⁶ In ebraico, «Bereshit»¹⁷ indica infatti il tempo dell’inizio, che comincia con la creazione di Dio ed è per sua natura finito. È il tempo con cui si misura la vita, il tempo di tutto ciò che è vivente e inizia a esistere nel momento in cui viene creato; per usare i termini greci, è il punto da cui si avvia il *chrònos*, mentre Dio è l’*àion* che lo presuppone e ne trascende l’esistenza. Dalla solenne riformulazione della «teoria del Big Bang nel segno di una cosmogonia negativa»,¹⁸ Levi ottiene un’originale interpretazione della misteriosa nascita del cosmo; nella sua visione, se l’atto primigenio non è totalmente conoscibile, resta pure immaginabile, e come tale descrivibile grazie allo strumento-poesia. Levi commuta pertanto la figura del Dio creatore assoluto con un’altra entità, anch’essa artefice dell’universo e anch’essa idolo congetturale astratto, al pari di un’entità divina. Si ricordi, infatti, che al tempo di Levi il fenomeno chimico-fisico del Big Bang era pensabile o calcolabile soltanto su basi ancora ipotetiche, e al pari di una credenza religiosa richiedeva un atto di fede preliminare che gli permettesse di essere pensato come reale.

Oltre alla religione, anche le teorie cosmologiche assumono un ruolo preminente: la lirica è infatti un precipitato poetico intrinsecamente connesso agli articoli di «Scientific American» (e della sua edizione italiana su «Le Scienze») che Levi elabora e rifonde in poesia. Se il riferimento ufficiale fornito in calce rimanda a *The Origin of Galaxies* di Rees e Silk,¹⁹ è anche vero che c’è almeno un altro articolo che vale ancora la pena citare, anch’esso apparso nella stessa sede: si tratta di *The Primeval Fireball* di Peebles e Wilkinson,²⁰ che affronta lo stesso argomento pur avanzando una teoria differente. È dunque verosimile che lo scritto sia stato adottato come ipotesto da Levi, attento lettore della rivista, e che possa avergli suggerito per lo meno una delle immagini centrali (quella del «globo di fiamma»). Mentre il «travaso»²¹ da *The Origin of Galaxies* riguarda l’esistenza di un punto primigenio oltre il quale è impossibile risalire, è probabile che *The Primeval Fireball* abbia invece offerto a Levi un’analisi dell’addensamento primordiale di atomi da cui scaturì in seguito il Big Bang.

¹⁶ AOI 767.

¹⁷ Da notare che «in Piemonte, e in genere in tutti i dialetti giudeo-italiani, il suono “t” scivola in una “d”» (ALBERTO CAVAGLION, PAOLA VALABREGA, “Fioca e un po’ profana”. *La voce del sacro in Primo Levi*, in FABIO LEVI E DOMENICO SCARPA (a cura di), *Lezioni Primo Levi*, Mondadori, Milano 2019, p. 560).

¹⁸ LORENZO MARCHESE, “Ad ora incerta” e altre poesie, cit., p. 206.

¹⁹ MARTIN REES, JOSEPH SILK, *The Origin of Galaxies*, «Scientific American», 222, 6, 1970, pp. 26-35.

²⁰ PHILIP PEEBLES, DAVID WILKINSON, *The Primeval Fireball*, «Scientific American», 216, 6, 1967, pp. 28-37.

²¹ MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Parma 2015, e-book, p. 352.

NOTA METRICA

Una strofa di diciannove versi liberi costruiti sul modello dell'endecasillabo: ne sono esempio le undici sedi dei vv. 1, 2, 3, 6, 17 e 18, a cui si aggiungono i vv. 10 e 11, formati da endecasillabi e incisi tri- o quadrisillabici posti in apertura o chiusura di verso. Si registra un modulo ritmico formato dall'unione di un inciso e un verso lungo, ricorrente ai vv. 5, 7, 10, 11 e 18. Eccedono le undici sedi i vv. 4, 13 e 14 (dodici sillabe), i vv. 5, 7, e 8 (tredici sillabe), i vv. 9, 10, 11 e 12 (quattordici sillabe; i vv. 9 e 14 sono alessandrini). Chiudono la poesia due versi brevi, un settenario + inciso trisillabico al v. 18 e un quinario al v. 19. Non è presente uno schema rimico di fondo, ad eccezione della pseudo-rimalmezzo capovolta ai vv. 14 e 15 (*avvolge* : *travolge*), di una (lontana) rima baciata ai vv. 5-8 (*scherno* : *eterno*) e di una rima baciata ai vv. 16-17 (*pensato* : *amato*). A livello fonico spiccano alcune ripetizioni strategiche: oltre al polisindeto al v. 10, le proposizioni oggettive dei vv. 14, 15, 16 e 17 sono replicate (seppur anisosillabicamente); le anafore di "stesso" ai vv. 14-15 e di "ogni" ai vv. 16-17 generano una funzione strutturante che compatta l'ultima parte della lirica.

COMMENTO

v. 1. *Fratelli umani*: l'apostrofe iniziale designa il pubblico del poeta, i «fratelli umani» della sua specie a cui si appresta a raccontare l'origine del cosmo. Levi costruisce inoltre un incastro intertestuale alludendo alla poesia francese: cita implicitamente la *Ballade des pendus* di François Villon,²² ma anche *Au lecteur* di Baudelaire.²³

vv. 1-2. *a cui... traguardo*: un risvolto dell'essere «umani» emerge dal «paragone tra la vana brevità delle affaticate e smarrite vite e i moti degli astri, che godono di una lunghissima (e lontanissima) esistenza».²⁴ A livello tematico, il parallelismo si accompagna al desiderio del poeta di risalire all'origine del tempo (agli «istanti immediatamente successivi alla prima esplosione generatrice»²⁵) e parlare del suo tentativo in termini umani, pur premettendone la finitudine. Sul piano fonico, l'iterazione infraversale dell'aggettivo «un» genera un ritmo scandito.

v. 3. *Affaticati... pane*: possibile rimando, oltre che alla *Genesi*, ad una delle più famose poesie di Levi, *Shemà* («Considerate se questo è un uomo | [...] | Che lotta per mezzo pane») e all'importanza di una delle più caratteristiche occupazioni umane, il lavoro, che ad Auschwitz disumanizzava i prigionieri annientandone l'identità individuale.

²² VALERIA LOPES, *Dallo «Scientific American» ai versi di Primo Levi*, in ALBERTO CASADEI, FRANCESCA FEDI, ANNALISA NACINOVICH, ANDREA TORRE (a cura di), *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019), ADI editore, Pisa 2021, p. 2.

²³ Cfr. PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, a cura di Alberto Cavaglioni, Einaudi, Torino 2012.

²⁴ VALERIA LOPES, *Dallo «Scientific American» ai versi di Primo Levi*, cit., p. 2.

²⁵ SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia: testi e commento della raccolta «Ad ora incerta»*, Manni, Lecce 2022, p. 181.

v. 4. *Stanchi... persi*: l'asindeto che raggruppa questi cupi aggettivi sincopa il ritmo e descrive le asperità della vita umana. Ritorna forse l'ombra di Auschwitz, che sembra estendersi fino a questo contesto e divenire una condizione generale dell'umanità (analogamente al tetro sogno che chiude T).

v. 5. *Udite*: oltre a *Shemà*, l'utilizzo dell'imperativo di seconda persona plurale sarà tipico delle ultime poesie di Levi, almeno a partire dagli anni Ottanta. Il messaggio è caratterizzato dall'urgenza e dalla perentorietà con cui il poeta comunica con i suoi simili: li esorta a superare la loro modesta dimensione per soddisfare un'importante domanda identitaria, stimolando «la consapevolezza del loro potenziale valore intellettuale».²⁶ Nello stesso verso, un ulteriore congiuntivo esortativo ribatte l'imperativo; a livello fonico e ritmico, la virgola separa il trisillabo iniziale dal resto del verso, inaugurando un modulo che si ritrova anche ai vv. 7, 10, 11 (e, capovolto, nell'*enjambement* del v. 18). *consolazione e scherno*: diversi commentatori hanno osservato che l'ossimoro è una figura retorica fondamentale in Levi.²⁷ È lo stesso anche in *Nel principio*, dove viene impiegato per rappresentare l'ancipite notizia del poeta ai suoi simili: in questa espressione e nei prossimi versi, Levi sfrutta la contrapposizione antitetica per caratterizzare il Big Bang all'insegna della doppiezza, rappresentandolo al contempo come una benedizione foriera di vita e una maledizione mortifera.

v. 6. *Venti*: nel passaggio dalla prima alla seconda versione della lirica, il periodo di tempo muta: come nell'articolo che Levi cita in calce, i miliardi passati dalla grande esplosione erano «dieci» in OB, ma sarebbero poi divenuti «venti» in AOI. Il cambiamento è certamente dovuto alla grande quantità di informazioni reperite dal chimico-scrittore su «Scientific American» e «Le Scienze», che tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta pubblicarono molti scritti sul Big Bang. Prima ancora d'essere bacini di informazione con una vera e propria «funzione catalizzatrice»²⁸ sull'immaginario di Levi, le due riviste erano infatti fonti ideali per aggiornarsi sui più recenti sviluppi della ricerca. ~ *miliardi d'anni*: in questo complemento di tempo si cela uno dei crucci dell'ultimo Levi. Parlare di stelle è difficile quando si impiega il linguaggio dell'uomo poiché, specialmente quando si trattano principi che superano le misure umane, esso è fallibile: rischia di essere inadatto per rappresentare degnamente l'universo, estremamente dilatato sia nello spazio sia nel tempo.²⁹ Inoltre, in collegamento con i vv. 1-2 (dove un «anno» e un «secolo» sono un «venerando traguardo»), si crea un'antitesi a distanza che sottolinea la

²⁶ Ivi, p. 183.

²⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in PRIMO LEVI, *Opere*, a cura di MARCO BÉLPOLITI, vol. III, Einaudi, Torino 1990, p. LXXIV; PIERPAOLO ANTONELLO, *Primo Levi e Charles Darwin*, in ROBERT GORDON, GIANLUCA CINELLI (eds.), *Innesti*, Peter Lang, Bern 2019, p. 225; MARCO BÉLPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 351.

²⁸ TOMMASO PEPE, «Non credo che sia stato un viaggio inutile», cit., p. 31.

²⁹ È quanto sostiene Levi in *Una stella tranquilla*, L 301 (composto nel 1978): per «discorrere di stelle il nostro linguaggio è inadeguato [...] è un linguaggio nato con noi, atto a descrivere oggetti grandi e duraturi press'a poco quanto noi; ha le nostre dimensioni, è umano».

piccolezza e l'infinitesimalità dell'uomo nel cosmo. ~ *prima*: se come sostiene Pampaloni il Big Bang è il «solo inizio, unico e assoluto»,³⁰ allora è possibile rivedere in questo complemento di tempo un legame etimologico con il greco *protòs* (parallelo all'ebraico «*bereshit*») che sottolinea la primordialità dell'atto originario. ~ *ora*: altro indicatore cronologico con duplice valenza: da un lato è unità fondamentale tramite cui l'uomo misura il tempo; dall'altro indica il presente in cui si situa la poesia, all'estremità opposta rispetto all'atto originario.

v. 7. *Splendido*: Nonostante la sua spaventosa e terribile sublimità, l'avvenimento primigenio desta un sentimento di forte ammirazione nel poeta, esterrefatto mentre cerca di indovinarne la magnificenza. Ma l'aggettivo potrebbe intendersi anche in senso etimologico, come sinonimo di «splendente». ~ *librato... tempo*: tentando di eludere la difficoltà di rappresentare i momenti antecedenti alla creazione, il poeta richiama l'attenzione sul carattere assoluto del Big Bang, o meglio delle condizioni che lo precedettero. L'aggettivo «librato» è da riferirsi sia allo spazio sia al tempo, le due dimensioni della percezione umana che l'atto originario trascende. Il poeta offre così un negativo che ritrae lo stato delle cose prima che avvenisse il fenomeno fisico-chimico all'origine dell'universo.

v. 8. *globo di fiamma*: a riprova del fatto che «Scientific American» ebbe un'importanza cruciale per l'elaborazione del suo immaginario cosmico, è probabile che Levi abbia derivato questa espressione dall'articolo *The Primeval Fireball* di Peebles e Wilkinson.³¹ ~ *solitario, eterno*: riprendendo sia la dimensione spaziale sia quella temporale già anticipata al v. 7, questi due aggettivi ritraggono il «globo di fiamma»: è isolato nel nulla cosmico, è geograficamente solo nell'universo non ancora nato, «nel caos primordiale nel quale la materia non ha ancora trovato una facoltà ordinatrice». ³² Contemporaneamente, il «globo» è «eterno» ed esiste in un tempo ancora precluso agli esseri viventi. A livello concettuale, ritornano i binarismi su cui il poeta gioca comparando l'infinitamente piccolo con l'infinitamente grande (uomo/cosmo, finito/infinito, creato/increato).

v. 9. *Nostro padre... carnefice*: si tratta di una «descrizione "parentale" dell'universo»³³ in cui viene ripresa la caratterizzazione ossimorica del Big Bang, che elargisce la vita così come la minaccia: poiché ogni cosa si generò da lui, è proprio per questo che ogni cosa dovrà perire prima o poi. Scrive Pellegrin che, nel binomio «padre/carnefice», è possibile intravedere il binarismo leopardiano «madre/matrigna»;³⁴ ma non bisogna dimenticare che, riprendendo Leopardi, anche Levi personifica l'avvenimento cosmico: quale essere vivente, gli dà il volto di un patriarca che, come tanti padri della Storia, ritraendolo come «carnefice» della sua prole (tale lessema è centrale in molte opere

³⁰ GIOVANNI PAMPALONI, *Cosmogonia*, «Caligrama», 5, 2000, p. 200.

³¹ PHILIP PEEBLES, DAVID WILKINSON, *The Primeval Fireball*, cit.

³² ENRICO MATTIODA, *Levi*, cit., p. 209.

³³ ANNA BALDINI, *Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi)*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 5, 1, 2002, p. 184.

³⁴ SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia*, cit., p. 184.

leviane, specie in relazione ai soprusi nazisti; e non a caso è attribuito della Natura leopardiana nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*). Il poeta si unisce al suo pubblico utilizzando l'aggettivo possessivo di prima persona plurale.³⁵ È inoltre notevole la comunanza con l'universale «grembo del Padre» di cui Levi parla in un'altra poesia (*Via Cigna*, AOI 705, v. 10), in cui il rapporto uomo-firmamento è fondamentale.

v. 10. *esplose*: è il momento centrale della lirica, l'attimo primigenio per eccellenza da cui l'avvenimento stesso prende il nome. Levi poteva vedere lo scatto che ritraeva un momento simile nell'articolo di Rees e Silk, dove compariva la foto di una «exploding galaxy»,³⁶ *diminutio* del Big Bang su cui si basa il modello cosmologico presupposto dai due autori. ~ *ogni mutamento... inizio*: dopo l'esplosione, il tempo inizia a fluire linearmente e diventa misurabile. In questo momento prende avvio anche la metamorfosi della materia che, come in altri versi astrologici di Levi, turbinella nell'universo e viaggia da un corpo all'altro (cfr. ad es. *Plinio*, AOI 708 e *Autobiografia*, AOI 719). Come spiega Lopes, è in corso un innesto di teorie: «il comune denominatore [...] è il principio di perpetua trasformazione della materia sin dal Big Bang e l'adesione alla teoria evoluzionista a scapito del paradigma creazionista».³⁷ Ma questo non è l'unico accostamento, poiché in questo verso al concetto empedocleo di metensomatosi viene giustapposta la lezione aristotelica di atto e potenza: dall'attimo primigenio, il «mutamento» si avvia, segnando lo scorrere del tempo in base alle mutazioni diacroniche della materia universale.

v. 11. *Ancora*: richiamando la chiusura del v. 6, l'indicatore cronologico collega l'atto primigenio con il presente del poeta e unisce i due estremi nel tempo grande dell'universo. ~ *catastrofe rovescia*: un altro ossimoro riferito al Big Bang. Come lo spirito di «consolazione e scherno» e come il «padre/carnefice», anche qui l'atto primordiale è connotato positivamente e negativamente al contempo: da un lato è uno sconvolgimento celeste, un'esplosione atomica di enormi dimensioni; ma dall'altro è una catastrofe «rovescia», dato che ha anche permesso alla vita di svilupparsi.

v. 12. *L'eco... confini*: sono i messaggi dell'universo, i segnali che la specie umana interpreta per scoprire la traccia degli avvenimenti cosmici. Levi, aggiornato sui più recenti ritrovati in campo astrofisico, si riferisce qui alla *Cosmic Microwave Background Radiation* teorizzata da Arno Penzias e Robert Woodrow Wilson a metà degli anni Sessanta, vale a dire la pratica di osservazione tramite le radiazioni cosmiche emesse dalla sostanza universale.

v. 13. *unico spasimo*: è il momento apocalittico che prelude la nascita più importante di tutte, l'accadimento istantaneo e irripetibile («unico») della «catastrofe», durante il quale il «globo di fiamma» esplode originando l'universo. Come al v. 11, l'«unico spasimo» è

³⁵ Questo passaggio avviene secondo una dinamica simile a quella rintracciata da NUNZIO LA FAUCI, LILIANA TRONCI, «Se questo è un uomo»: chimica della quarta e della prima persona, in HEIKE NECKER (a cura di), *Prisma Levi*, ETS, Pisa 2015, pp. 61-94.

³⁶ MARTIN REES, JOSEPH SILK, *The Origin of Galaxies*, cit., p. 35.

³⁷ VALERIA LOPES, «Vizio di forma», «Lilit», cit., pp. 98-99.

caratterizzato negativamente, ora all'insegna del dolore e della convulsione. Si percepisce inoltre una comunanza fonetica con un'altra parola primordiale, il *Chàsma* di cui parla Esiodo nella *Teogonia*: similmente a quanto accadde durante il Big Bang, il poeta greco racconta di come il cosmo sia nato dalla contrazione della voragine spalancata sul vuoto. *tutto è nato*: sempre secondo un modulo ossimorico, all'unicità dell'atto Levi giustappone un aggettivo collettivo, spiegando come ogni cosa che esiste derivi da un solo principio. A ben vedere, «tutto» ha un senso più ampio ancora, letteralmente universale, poiché con il Big Bang non si è originato soltanto ciò che è animato ma anche ciò che non lo è.

v. 14. *Lo stesso... sfida*: in una serie di quattro versi organizzati in distici anaforici, il poeta indica al suo pubblico gli effetti più evidenti del Big Bang. La prima coppia fa riferimento al concetto di spazio e di tempo; nel primo verso, l'immagine del *Chàos* esiodo si cristallizza nell'«abisso», con la sibilante che crea un effetto fonico quasi sinistro, ripreso anche nel verso seguente. Metaforicamente, la voragine è come un infido serpente che cinge gli esseri viventi in una stretta mortale («avvolge») e li «sfida», minacciando la loro esistenza e spingendoli a sopravvivere fin quando li soggiogherà irreversibilmente. In questo e nel prossimo verso, la particella pronominale «ci» riflette il destino che il poeta condivide con il «noi» di cui sente di far parte.

v. 15. *Lo stesso... travolge*: il secondo verso è invece riferito al tempo. Coerentemente al v. 10, l'umanità è nata in seguito allo scoppio del Big Bang: poiché la materia muta fino a creare la Terra, la vita e l'umanità stessa, tale principio è l'entità familiare («padre») che la genera («partorisce»). Ma è anche il «carnefice» che, ossimoricamente, la «travolge» obbligandola a quello che Pellegrin vede come un «destino tragicamente necessario». ³⁸ Inoltre, se si considera l'omoteleuto *avvolge* : *travolge*, è notevole che entrambi i termini si ricolleghino al concetto semantico della convulsione (lo stesso che Levi intravedeva non solo nella nascita delle stelle, ma anche nel loro oscuro destino).

vv. 16-17. *Ogni cosa... amato*: dopo la ripetizione dell'aggettivo «stesso», l'anafora si rinnova con due ulteriori proposizioni oggettive modulate sulla ripetizione del collettivo «ogni» e dei suoi composti. Il ragionamento del poeta lambisce tutto ciò che è esistito, esiste o che può esistere, anche virtualmente: qualsiasi pensiero mai pensato da qualunque creatura vivente, così come il corpo di ognuna di loro (compendiato nella tenera figura di «ogni donna che abbiamo amato» e raffigurato per metonimia dai suoi «occhi»).

v. 18. *E mille e mille soli*: con questa iperbole iterativa, il poeta ritorna sulle dimensioni di spazio e tempo e rinsalda il loro collegamento. Le sue parole si possono dunque interpretare in due modi: da un lato in riferimento al Sole in quanto pianeta, dall'altro pensando all'astro grazie a cui l'umanità misura lo scorrere del tempo. Il «padre comune» Big Bang ha creato i tanti Soli al centro dei vari sistemi galattici (senso di spazio), ma anche ogni raggio di sole che ha sancito l'inizio di un nuovo giorno (senso di tempo): sono questi gli esempi che Levi sceglie per rappresentare una tale vastità. Grazie ad essi,

³⁸ SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia*, cit., p. 186.

il poeta gioca sulla misura umana e sulla portata antropocentrica delle sue parole, ingigantendone il valore per mezzo dell'iperbole. ~ *questa*: come l'«ancora» al v. 11, questo aggettivo dimostrativo è il punto che unisce il tempo grande dell'universo al presente del poeta. Grazie a questo aggettivo la scrittura si fa metascrittura e la poesia parla di se stessa. In quest'ottica metatestuale, *Nel principio* è uno dei migliori esempi di quanto il Big Bang abbia creato, è una testimonianza che da esso «tutto è nato»: ogni pensiero, parola, o gesto del poeta che scrive; tale collegamento è ribadito dall'aggettivo dimostrativo. Inoltre, il verso è l'unico *enjambement* del componimento: come in una sincope, spezza il ritmo versale e la corrispondenza tra metro e lingua (fino ad ora rispettata), preparando il terreno al verso conclusivo.

v. 19. *Mano che scrive*: da leggere tutto d'un fiato insieme all'ultima parola del verso precedente, è il riferimento metatestuale all'atto stesso della scrittura, che si eterna in ogni momento in cui avverrà la lettura della poesia. Si crea così un'illusione di contemporaneità, come se il lettore stesse leggendo la poesia nel momento in cui viene composta. È lampante la relazione con il finale metatestuale di *Carbonio*, che Belpoliti ha definito come «mise en abîme»³⁹ del racconto: anche lì l'argomento è il proteiforme destino della materia, rappresentata dall'atomo che vortica nell'universo e vive in molti corpi, tra cui quello del narratore, quando gli permette di «imprimere sulla carta questo punto: questo» (SP 1032; si noti, anche qui, l'importanza dell'aggettivo dimostrativo). La corrispondenza con *Nel principio* è una prova della forte correlazione tra prosa e poesia nell'opera di Levi, specialmente considerando che lavorò alla poesia e al racconto quasi contemporaneamente, terminandoli nel 1970.

Non risulta particolarmente rilevante lo schema variantistico della lirica: nelle tre redazioni compare una sola differenza, cioè il numero di anni intercorsi tra l'atto primigenio e la data di composizione della poesia. I miliardi di anni al v. 6 di *Nel principio*₁₉₇₅ sono «dieci», ma in *Nel principio*₁₉₈₄ si legge che sono invece «venti».⁴⁰

3. LE STELLE NERE

Nessuno canti più d'amore o di guerra.

L'ordine donde il cosmo traeva nome è sciolto;
Le legioni celesti sono un groviglio di mostri,
L'universo ci assedia cieco, violento e strano.
5 Il sereno è cosperso d'orribili soli morti,
Sedimenti densissimi d'atomi stritolati.
Da loro non emana che disperata gravezza,
Non energia, non messaggi, non particelle, non luce;

³⁹ MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 241.

⁴⁰ Cfr. VALERIA LOPES, *Dallo «Scientific American» ai versi di Primo Levi*, cit.

10 La luce stessa ricade, rotta dal proprio peso,
E tutti noi seme umano viviamo e moriamo per nulla,
E i cieli si coinvolgono perpetuamente invano.

La lirica, datata in calce 30 novembre 1974, viene pubblicata nel volume OB nel 1975, apparso presso Scheiwiller e in seguito ripubblicata con variazioni in AOI, dove sarà retrodatata di un anno.⁴¹ Insieme a *Nel principio* è una delle poesie più scientifiche di Levi: come si comprende chiaramente dal titolo, è dedicata alla dimensione celeste e presenta i fatti secondo una «prospettiva cosmica».⁴² Anche qui il poeta porta un messaggio ai suoi simili: si rivolge a un “noi” collettivo di cui si sente parte integrante e, come nella lirica precedente, desidera mediare ciò che sta al di là della dimensione terrestre, invitando i suoi «fratelli umani» alla riflessione. Se *Nel principio* parlava dell'origine dell'universo, *Le stelle nere* ne racconta invece la fine: è scritta con il «lessico del dolore, della sofferenza, della violenza»⁴³ perché tratta di un'esplosione mortifera (o meglio un'implosione), quella dei pianeti che collassano su se stessi e si convertono nei famigerati “buchi neri”, vere e proprie voragini spaziali in grado di assorbire tutto ciò che gravita nel loro intorno. La lirica si concentra dunque sull'esistenza di questi fenomeni astrofisici e ne problematizza il significato concettuale: in virtù della connessione tra macrocosmo e microcosmo, in questi oscuri vortici Levi vede riflesso il destino di ogni corpo che abita l'universo, da quello più grande a quello più piccolo. Se l'esplosione del Big Bang faceva presagire che il destino della materia puntava al deperimento, di tale sorte i buchi neri sono uno degli esempi più eloquenti. Nell'orizzonte della lirica, il cosmo è invischiato in una complessità di fondo ed è retto dal caos, non risponde più a un modello organico ma sembra essere governato da un principio di disordine, risultando permeabile alla conoscenza umana solo in piccola parte.

A livello compositivo, *Le stelle nere* segue un *modus operandi* comune a molti testi leviani: dimostra il talento del chimico-scrittore nel polimerizzare scienza e letteratura, poiché propone un contenuto scientifico in forma poetica. Un'altra analogia con la lirica *Nel principio* è che anche in questo caso Levi prende ispirazione da un articolo apparso su «Scientific American», proponendone la messa in versi e citando esplicitamente la sua fonte (seppur solo nell'edizione del 1984). Si tratta di *The Search for Black Holes* di Kip Thorne,⁴⁴ una lettura tanto fondamentale da rientrare in RR, la personale antologia di Levi. Inoltre, ancora più che *Nel principio*, la lirica dà una chiara idea della stretta connessione tra prosa e poesia nell'opera di Levi, nonché della sua tendenza all'autotestualità. Inoltre, ancora più che *Nel principio*, la lirica dà una chiara idea della stretta

⁴¹ LORENZO MARCHESE, *La voce sommersa. Sulla poesia di Primo Levi dagli esordi all'“Osteria di Brema”*, «Italianistica», 45, 2, 2016, pp. 157-185.

⁴² SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia*, cit., p. 193.

⁴³ ANNA BALDINI, *Primo Levi e i poeti del dolore*, cit., p. 180.

⁴⁴ KIP THORNE, *The Search for Black Holes*, «Scientific American», 231, 6, 1974, pp. 32-43.

connessione tra prosa e poesia nell'opera di Levi, nonché della sua tendenza all'autotestualità. È vero, come nota Belpoliti, che dopo «il 1970 i parallelismi tra poesia e narrazione s'infittiscono»;⁴⁵ ed è altrettanto vero, considerando i rapporti interni al sistema dei generi leviano, che tali parallelismi si intersecano in una dinamica a innesco e riporto, dacché la poesia anticipa temi o stilemi che la prosa riprende e amplia a distanza di tempo. A ben vedere, considerando i rapporti interni al sistema dei generi leviano, più che di parallelismo si potrebbe parlare di una dinamica a innesco e riporto, dacché la poesia anticipa temi o stilemi che la prosa riprende e amplia a distanza di tempo. Il caso di *Le stelle nere* è prova tangibile della «funambolica intertestualità»⁴⁶ di cui Levi è capace: nata dalla lettura di un articolo scientifico, l'intuizione si condensa in una lirica e dà origine ad altri due testi. Diversi punti dell'articolo di Thorne su «Scientific American» devono aver suscitato l'attenzione leviana: alcuni di questi vengono ripresi e rielaborati dal poeta per dare sfogo alla sua idea, diventando i cuori pulsanti della lirica. Uno dei più rilevanti è forse l'infilata di epiteti con cui si descrive l'universo, «cieco, violento e strano»: l'autotestualità leviana si alimenta di queste parole. Lo confermano i testi in questione: dapprima il cappello introduttivo con cui, in RR, Levi presentava ai propri lettori il saggio di Thorne (l'estratto che chiude l'antologia), spiegando che «l'universo non è fatto per l'uomo, è ostile, violento, strano» (RR 229); in seguito l'articolo *Notizie dal cielo*, apparso su «La Stampa» nel 1983, in cui il tema di *Le stelle nere* veniva approfondito e presentato più dettagliatamente, in un più ampio contesto prosastico, osservando che «il cielo che pende sopra il nostro capo non è più domestico. Si fa sempre più intricato, impreveduto, violento e strano».⁴⁷ C'è dunque un *fil rouge* che lega tali testi, basato sul percorso intertestuale di questi epiteti che attraversano la produzione di Levi e si richiamano anche a distanza di anni. Ma ci sono anche punti di contatto con altri suoi scritti, quelli più cupi del suo ultimo periodo, quale ad esempio il saggio *Il brutto potere*, apparso nel tardo 1983, per il quale è fondamentale l'influenza del pensiero leopardiano. Questo saggio è particolarmente rilevante poiché, similmente a *Le stelle nere*, tenta di inquadrare la misteriosa legge della natura che degrada la vita in morte: la stessa che decreta la nascita dei buchi neri, la cui ombra simbolica assoggetta il pensiero dell'ardito poeta, che in essa vede riflesso anche il destino ultimo della sua specie.

NOTA METRICA

Undici versi lunghi liberi, spesso composti, nessuno dei quali risponde a una misura versale fissa, disposti in due strofe, la prima delle quali è formata da un solo verso isolato. Nessun verso è lungo meno di dodici sillabe; sono alessandrini i vv. 2 e 4, mentre sono

⁴⁵ MARCO BELPOLITI, *Note ai testi. Ad ora incerta*, in PRIMO LEVI, *Opere complete*, cit., vol. II, p. 1810.

⁴⁶ ALBERTO CAVAGLION, *Prefazione*, in MATTIA CRAVERO, *Non ci sono demoni. Primo Levi, il Doktor Pannwitz e due figure mitiche*, Mimesis, Milano 2021, p. 10.

⁴⁷ AM 936.

composti da quindici sillabe i vv. 3, 5, 6, 7, 9 e 11, sia secondo il modulo ottonario + settenario sia secondo quello inverso (settenario + ottonario). Eccedono tale lunghezza i vv. 8 e 10, anomali, con 16 e 17 sedi; il v. 8 è formato da tre quadrisillabi e un trisillabo separati per asindeto, mentre il v. 10 da ottonario + novenario. Metro e lingua corrispondono in tutti i versi; a livello fonico non sono presenti rime pure ma soltanto consonanze (*mostri : morti*) e una pseudo-rimalmezzo capovolta tra i vv. 10 e 11 (*umano : invano*).

COMMENTO

v. 1. *Nessuno canti più*: la lirica si apre con un «incipit apodittico [...] un comando» secondo Belpoliti,⁴⁸ un'«ingiunzione» secondo Pellegrin:⁴⁹ il congiuntivo esortativo ha valenza di imperativo negativo da cui promana un ordine generale che il poeta invia perentoriamente a chi lo legge o ascolta. Il modello segue probabilmente il «nessun dorma» del *Turandot* pucciniano, qui con l'apocope dell'ultima vocale riabilitata (senza la quale il verso sarebbe un perfetto endecasillabo). A livello intertestuale, questo *incipit* riprende i grandi poemi epici della tradizione occidentale, tra cui l'*Iliade*, con l'invocazione alla musa. Come nel verso successivo, il riferimento è alla poesia come canto, al poeta come aedo che intrattiene e informa il suo pubblico su un dato contenuto. *d'amore o di guerra*: «Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori, | le cortesie, l'audaci imprese io canto»; Levi riprende l'*Orlando furioso* con un messaggio di segno inverso: d'ora in avanti nessuno dovrà più frequentare questi temi, poiché ve ne sono di più urgenti e importanti.

v. 2. *ordine*: è la parola-chiave della lirica, una parola che non può più «essere usata impunemente»⁵⁰ in quanto ha perso la sua valenza etimologica, e non coincide più con il *kòsmos* dei Greci. In essa si intravede la lezione di un altro dei padri spirituali leviani, Lucrezio, anch'egli autore di versi cosmologici che affrontano lo stesso argomento. Levi potrebbe verosimilmente aver avuto a mente alcuni di questi, in cui compare la stessa parola-chiave che lui utilizza: «nam certe neque consilio primordia rerum | ordine se suo quaeque sagaci mente locarunt» (*De rerum natura*, I, vv. 1020 ss.; corsivo mio). ~ *donde*: avverbio di moto da luogo non estraneo alla penna di Levi (e significativamente presente anche in *Notizie dal cielo*, AM 937). Il tono classicheggiante è dovuto all'avverbio desueto e arcaizzante, la cui appartenenza al registro letterario crea un effetto di ufficialità araldica. Inoltre, «donde» è stilema leviano già da SQU e ricorre spesso poiché in tali frangenti, osserva Mengaldo, «il termine letterario e raro conferisce alla solennità della riflessione sul male, alla larghezza epica, alla gravità di momenti esistenziali decisivi»,⁵¹ creando un particolare effetto semantico tipico dello stile di Levi. ~ *sciolto*: questa espressione può avere un doppio significato: al pari di un intricato nodo, l'ordine universale si

⁴⁸ MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 350.

⁴⁹ SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia*, cit., p. 191.

⁵⁰ MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 351.

⁵¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, cit., p. XVII.

scioglie, si slega, perde il suo sigillo e inizia a spandere disordine; oppure si liquefà, fuso dalle roventi temperature delle esplosioni siderali da cui nascono le «stelle nere». Il poeta contempla la catastrofe, sostiene Scarpa, «a nervi tesi e con gli occhi spalancati»,⁵² con preoccupazione, indirizzando il suo messaggio a chiunque voglia ascoltare e meditare le sue parole, determinato a portare notizia di quanto ha visto. Levi vuole informare i suoi simili su ciò che accade molto lontano dall'atmosfera terrestre, nell'alto dei cieli: dove si presupponeva regnasse la grazia apollinea, è in realtà all'opera una sconvolgente anarchia. La scoperta dei «buchi neri» segna dunque un punto di svolta nel pensiero leviano: «dovette essere traumatica», commenta Mattioda, portandolo «a pensare all'antimateria, alla vittoria del caos sull'ordine».⁵³ Si inizia a intravedere qui la stretta connessione tra la lirica e l'articolo *Notizie dal cielo*, all'inizio del quale Levi si sarebbe trovato a constatare che l'ordine universale non è affatto il dantesco «cielo "delle stelle fisse", immutabile, incorruttibile; l'antagonista del nostro mondo terrestre, il nobile-perfetto-eterno che abbraccia e avvolge l'ignobile-mutevole-effimero. [...] non ci è più lecito guardare alle stelle così» (AM 936).

v. 3. *Legioni celesti*: si potrebbe usare la definizione di «biblismo»⁵⁴ impiegata da Baldini per riferirsi alla semantica bellica e al contempo celestiale di questa espressione. Con essa, Levi allude alla battaglia siderale in atto al di sopra dei cieli, dove i pianeti entrano in rotta di collisione causando dirimenti esplosioni (paragonabili alle battaglie aeree degli angeli nella *Bibbia*). Levi è forzato a constatare che «l'ordine del cosmo non è più quello degli antichi, ordine immobile e insieme fatale»,⁵⁵ ed è quanto mai notevole che tale presa di coscienza avvenga in versi, dimostrando come questa lirica sia centrale nell'elaborazione del suo pensiero. Emerge inoltre la pregnanza del rapporto tra poesia e prosa in Levi: si ricordi che in RR 225, nel cappello introduttivo dedicato a Thorne, avrebbe scritto che «[n]el cielo non ci sono Campi Elisi, bensì materia e luce distorte, compresse, dilatate, rarefatte in una misura che scavalca i nostri sensi e il nostro linguaggio». E anche due anni più tardi, in *Notizie dal cielo*, seguì la falsariga del breve scritto su Thorne e i buchi neri, tenendo un occhio a *Le stelle nere*, in cui aveva trattato lo stesso argomento. ~ *groviglio*: altra parola-chiave della lirica, opposta rispetto all'«ordine», che assume rilevanza nel pensiero leviano almeno a partire dagli anni Ottanta. In questo decennio, il chimico-scrittore la impiega nei suoi testi con una costanza non trascurabile: in RR 31, quando introduce Darwin e lo presenta come un uomo che «dal groviglio estrae l'ordine, che si rallegra del misterioso parallelismo fra la propria ragione e l'universo»; in *Notizie dal cielo*, dove si chiede se «nascerà mai, il poeta-scienziato capace di estrarre armonia da questo oscuro groviglio, di renderlo compatibile, confrontabile, assimilabile alla nostra cultura tradizionale ed all'esperienza dei nostri poveri

⁵² DOMENICO SCARPA, *Calvino, Levi e la scoperta letteraria dei buchi neri*, cit., p. 299.

⁵³ ENRICO MATTIODA, *Levi*, cit., p. 176.

⁵⁴ ANNA BALDINI, *Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi)*, cit., p. 179.

⁵⁵ MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 351.

cinque sensi fatti per guidarci entro gli orizzonti terrestri» (AM 937). Anche nel saggio *Il brutto potere*, composto alla fine del 1983, dove descrive la «forza, non invincibile ma perversa, che preferisce il disordine all'ordine, il miscuglio alla purezza, il groviglio al parallelismo, la ruggine al ferro, il mucchio al muro e la stupidità alla ragione» (PS 1552). E infine, due anni più tardi, ne *I sommersi e i salvati*, dove scrive che «senza una profonda semplificazione, il mondo intorno a noi sarebbe un groviglio infinito e indefinito» (SES 1164). Con «groviglio» Levi si riferisce a un principio oscuro, indefinito e inestricabile, apparentemente impenetrabile, che forse nemmeno la ragione può sbrogliare. Con Mattioda, si può dire che Levi rileva una «forza distruttrice presente nella natura, forza che porta a una definitiva perdita di energia e alla morte»;⁵⁶ i buchi neri, l'antimateria e le esplosioni cosmiche sono la manifestazione di questa forza, che Levi accetta senza disperazione, in un'amara presa di coscienza. ~ *mostri*: altro punto di connessione con *Notizie dal cielo*, dove compare la stessa parola: «L'anagrafe dei mostri celesti si allunga a dismisura» (AM 937). Levi rovescia l'ideale di perfezione e purezza che l'uomo ha sempre associato alle stelle e paragona gli astri a creature orripilanti, poiché contusi dai loro continui scontri o deturpati dalle alterazioni del loro equilibrio fisico-chimico. Applicando a questa lirica il ragionamento di Scaffai sul latino *monstrum*,⁵⁷ si comprende come Levi riscopra il significato etimologico di “prodigi”, “ammonimenti”.

v. 4. *L'universo ci assedia*: continua la semantica militare e si aggiunge un'altra connotazione negativa dell'universo, che minaccia di morte e sofferenza la vita e il suo proseguimento (come il tempo di *Nel principio*). È insomma una guerra continua in cui la specie umana tenta di colonizzare e addomesticare il piccolo angolo di universo che la ospita, combattendo però una battaglia inutile; sono avverse a lei le regole dei massimi sistemi che decidono il destino degli esseri viventi e del pianeta. Come sottolinea Pellegrin, si tratta di una «non-relazione che nel suo non poter essere pienamente compresa opprime la nostra consapevolezza».⁵⁸ ~ *cieco, violento e strano*: questo insieme di epiteti è modellato sulla base dello scritto di Thorne, dove si spiega «how violent and strange the universe can be»;⁵⁹ questa ripresa dimostra come *Le stelle nere* sia la «messa in versi»⁶⁰ dell'articolo di Thorne. Nell'«arcipelago intertestuale di Levi»⁶¹ questi aggettivi descrivono mirabilmente l'universo: elaborati negli anni Settanta, si ritrovano nel «gruppo di testi leviani sui buchi neri»⁶² del decennio successivo, e preparano il terreno alla teorizzazione del «brutto potere». In RR 31 si legge che «l'universo non è fatto per l'uomo, è ostile, violento, strano»; in *Notizie dal cielo* Levi scrive che lo spazio non è più indovicabile dalla

⁵⁶ ENRICO MATTIODA, *Levi*, cit., p. 209.

⁵⁷ NICCOLÒ SCAFFAI, *Gli animali di Primo Levi. Straniamento, memoria e stereotipo* (Tra “Storie naturali” e “I sommersi e i salvati”), «La modernità letteraria», 10, 2017, p. 97.

⁵⁸ SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia*, cit., p. 194.

⁵⁹ KIP THORNE, *The Search for Black Holes*, cit., p. 36.

⁶⁰ MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 350.

⁶¹ ROBERT GORDON, GIANLUCA CINELLI (eds.), *Innesti*, Peter Lang, Bern 2019, p. 1.

⁶² ANNA BALDINI, *Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi)*, cit., p. 177.

fantasia o dalla ragione, «non è più domestico. Si fa sempre più intricato, imprevisto, violento e strano» (AM 936). Il percorso transtestuale di questi aggettivi è particolarmente rilevante poiché da un lato è riprova della stretta connessione tra poesia e prosa in Levi, dall'altro dimostra quanto l'ispirazione scientifica e la curiosità contemplativa siano fattori determinanti per la sua produzione letteraria.

v. 5. *Sereno*: è la dimensione irenica del cielo stellato per definizione: il momento in cui, dalla Terra, l'uomo guarda in alto, intravede il firmamento e ne apprezza la sublime bellezza, derivandone un'«ispirazione positivamente attiva».⁶³ Ma l'espressione rimanda anche ai «Campi Elisi», cui Levi accennò in RR 225. ~ *orribili soli morti*: una delle immagini centrali della lirica, in cui Belpoliti rintraccia una «veemenza e una disperazione assoluta, ma asciutta».⁶⁴ Parallelamente ai «mille e mille soli» di *Nel principio*, Levi elabora questa immagine per far sì che il lettore possa immaginare cosa e come sono i buchi neri. Per farlo, gioca su una precisa caratterizzazione: li paragona alla stella più luminosa e più grande di tutte agli occhi dell'uomo, il Sole. Da un lato grazie alla metafora, tramite cui fornisce un'immagine dei buchi neri comparandoli alla stella più evidente all'occhio umano, la più luminosa, sulla cui gravità è ancorato il sistema dove orbita anche la Terra. Dall'altro lato grazie all'antonomasia, che insiste sulla dimensione plurale della catastrofe: l'astro alla base del sistema solare passa così a indicare una grande molteplicità di altre stelle altrettanto grandi, sparse in tutto l'universo. Oppure ancora, il paragone può essere di natura prettamente visuale: così come il Sole è una palla infuocata, anche il buco nero appare in forma sferica (specie nelle immagini dell'articolo di Thorne),⁶⁵ con l'orizzonte degli eventi che può ricordare la raggiera infuocata del Sole, però di colore molto più cupo. L'espressione descrive una scena inquietante: nell'universo molte stelle sono sul punto di collassare, non emanano più luce e non riescono più a vivere, spegnendosi e trasformandosi in fenomeni siderali orripilanti (simili agli inquietanti «astri spenti» di T 310).

v. 6. *Sedimenti... stritolati*: dopo la descrizione più retorica, ecco un'immagine dei buchi neri più scientifica e pragmatica: così come Thorne parla della «density of the atomic nucleus»⁶⁶ nelle stelle che esplodono e spiega come «the black hole's gravity becomes irresistible»,⁶⁷ anche Levi riporta informazioni sulla massa dei buchi neri. Non c'è via di scampo per gli atomi che, come le particelle di cui parla Lucrezio nel *De rerum natura*, sono vinti dal loro peso e non riescono più a staccarsi, stretti dalla crescente gravità che attrae e divora sempre più materia. Come si legge in *Notizie dal cielo*, i buchi neri possiedono un «campo gravitazionale [...] così intenso da non lasciarne uscire né materia né radiazione» (AM 937).

⁶³ SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia*, cit., p. 195.

⁶⁴ MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 350.

⁶⁵ KIP THORNE, *The Search for Black Holes*, cit., pp. 35, 37, 41.

⁶⁶ Ivi, p. 35.

⁶⁷ Ivi, p. 40.

v. 7. *Non*: inizia qui e prosegue fino al prossimo verso un modulo ritmico basato sulla negazione: «i buchi neri diventano [...] una nuova *figura* del nulla»,⁶⁸ e Levi li descrive in negativo, sottolineandone la manchevolezza. Questa scelta stilistica riflette forse il suo pensiero riguardo la conoscenza ancora poco approfondita su questo tema, allora «frutto [...] più di speculazione che di osservazione» (*Notizie dal cielo*, AM 937). È rilevante che i versi si concentrino in particolare su ciò che i buchi neri non sono o non fanno: da loro non promana alcunché, bensì «emana» soltanto la negazione della vita e della comunicazione (da notare l'impiego della proposizione eccettuativa «Non... che»). ~ *disperata gravezza*: questo è l'unico apporto che i buchi neri sono in grado di produrre: una «disperata gravezza» che il poeta percepisce mentre li descrive in parole umane, per i suoi simili. A livello semantico si nota la sterile inamovibilità che caratterizza i buchi neri, i quali invischiano pianeti e materia cosmica in una massa che ne annulla ogni libertà. A livello retorico, si rileva la personificazione dei pianeti grazie all'aggettivo «disperata», che li fa sembrare prigionieri sconsolati in balia di una potenza più grande di loro.

v. 8. *Non energia... non luce*: riprendendo l'inesco del verso precedente, la particella negativa viene iterata nei quattro emistichi anisosillabici che compongono questo verso, creando un ritmo sincopato. Qui, scrive Camilli, «iterazioni e anadiplosi concorrono nell'innalzare il tono del verso, nel promuovere un incedere oracolare, nel veicolare gli ammonimenti [...] nel rendere immediato al lettore [...] l'asprezza e l'urgenza del dettato»;⁶⁹ tali formulazioni «non solo rafforzano il senso di oppressione che domina la poesia, ma disegnano finanche un significato che procede per omissioni e negazioni».⁷⁰ Viene così a crearsi un preciso effetto retorico: nessun tipo di informazione può trapelare dagli «inghiottitoi celesti» (AM 937). Sono sottoscritte così le inabilità dei buchi neri, che non producono energia, non emanano onde radio, non espellono alcuna particella nell'universo, non riflettono luce («Communication between the earth and the rest of the universe is permanently ruptured»,⁷¹ scrive Thorne). I versi di Levi assumono toni «davvero desolanti»,⁷² e lo fanno proprio a causa dell'oscura verità che Levi vede riflessa nel significato concettuale delle stelle moriture: il destino dell'intero cosmo che si manifesta nella loro fine gli ricorda l'effimerità della vita, insieme alla condizione di isolamento monadico.

v. 9. *La luce stessa*: prelievo letterale dall'articolo di Thorne il quale, simulando l'ipotetica trasformazione della Terra in un buco nero, spiega che «light itself cannot escape

⁶⁸ SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia*, cit., p. 191.

⁶⁹ SIMONE ANDREA CAMILLI, *Versi dalle faglie: Primo Levi e la poetica della mimesi*, «*unakoinē*», 1, 2020, pp. 18-19.

⁷⁰ Ivi, pp. 28-29.

⁷¹ KIP THORNE, *The Search for Black Holes*, cit., p. 35.

⁷² MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 350.

from earth's surface, nor can anything else». ⁷³ ~ *ricade...* *peso*: Levi ibrida la cronaca scientifica di Thorne con quella poetica di Lucrezio, riprendendo il concetto del peso degli atomi dal *De rerum natura*: «corpora cum deorsum rectum per inane *feruntur* | *ponderibus propriis*» (II, vv. 217-218; corsivo mio); «Namque ita multa modis multis primordialia rerum | ex infinito iam tempore percita plagis | *ponderibusque suis* consuerunt concita ferri» (V, vv. 187-189; corsivo mio). Così come a causa del loro peso le particelle primordiali di Lucrezio precipitavano verso il basso, nel vuoto, così anche la luce è intrappolata nei buchi neri e non riesce a uscirvi, facendo assumere alle masse stellari il colore che assorbe tutti gli altri e li annulla in sé.

v. 10. *tutti noi*: sono il poeta e i suoi simili, i «fratelli umani» a cui si indirizzava *Nel principio*, nel cui pronome di prima persona plurale ora si include di diritto. Nelle due liriche il pubblico non muta, e tale resta anche la funzione del poeta: egli assume il ruolo di araldo che condivide la notizia degli ultimi ritrovati astrofisici e porta la preoccupante notizia della fine dell'universo. ~ *seme umano*: la critica si è concentrata a più riprese sulla chiusa della lirica, «desolante» ⁷⁴ secondo Belpoliti, pervasa da un «deciso leopardismo» ⁷⁵ secondo Baldini. A ben vedere, in «seme umano», che è apposizione del «noi» soggetto, è possibile indovinare una criptocitazione dalla *Ginestra* leopardiana: le due liriche condividono un messaggio comune e svariati temi quali la sorte della specie umana e la sua piccolezza nella grande macchina del cosmo, la visione degli spazi celesti, la potenza della natura. Inoltre, nell'espressione si cela un altro caso di autotestualità, poiché la locuzione viene impiegata da Levi anche altrove (*Ostjuden* AOI 690; *La bambina di Pompei* AOI 709) per indicare l'umanità in senso collettivo e ontologico, unendo metafora (la specie umana come semento che cresce) e metonimia (il seme come allusione al frutto genetico dell'essere umano). ~ *viviamo e moriamo*: sono i verbi che esprimono le tipiche azioni del «noi» soggetto, degli esseri viventi che prima di nascere non erano nulla, e che sono destinati a tornare al nulla dopo la morte. Discutendo principi di «meontologia (astrofisica)», ⁷⁶ Levi crea un finto ossimoro che allude al principio fondamentale dell'esistenza. Il microcosmo rispecchia il macrocosmo: così come i pianeti, anche gli esseri umani vivono e muoiono, transitano per il grande cerchio della vita; come nella *Ginestra*, ciò che nasce riceve in eredità la promessa della sua caducità nel momento stesso in cui inizia a esistere. ~ *per nulla*: altra probabile nota leopardiana, con rimando infratestuale alla chiusura del v. 11. L'antecedente poetico di questa espressione è appunto l'«infinita vanità del tutto» della *Ginestra*, lirica fondamentale da cui Levi mutua l'inconsistenza teleologica della vita, il cui ultimo approdo è l'astenia.

v. 11. *cieli*: metonimia che, nell'immaginario classico di Levi, indica l'universo da una prospettiva antropocentrica e descrive ciò che sta oltre la Terra, cioè gli oscuri misteri

⁷³ KIP THORNE, *The Search for Black Holes*, cit., p. 36.

⁷⁴ MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, cit., p. 351.

⁷⁵ ANNA BALDINI, *Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi)*, cit., p. 179.

⁷⁶ SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia*, cit., p. 191.

siderali che sembrano inaccessibili alla conoscenza umana, nei cui misteri è scritto il destino della materia cosmica. ~ *si convolgono*: ritorna il concetto semantico del groviglio in relazione alla continua convulsione dei corpi celesti, che si intricano e si ritorcono su di sé. Levi rappresenta così la nascita dei buchi neri, segno più evidente della neghittosità che minaccia la vita, vera e propria misura del disordine universale: recuperando un arcaismo e giocando sul significato del verbo latino *volvo* (“volgere”, “avvolgere”, “travolgere”), utilizza il composto *con-volgere* per indicare il ripiegamento su di sé dei pianeti esplosi, che inghiottono se stessi e avvolgono tutto ciò che li circonda, comprimendo la materia cosmica e creando un’invincibile gabbia gravitazionale. L’immagine di un cielo continuamente sconvolto è sintomatica di un universo privo di scopo, in cui ogni gesto è inutile, in cui ogni cosa è costantemente minacciata dalla dissipazione dell’energia e dai cambiamenti di stato della materia. Non soltanto Levi diventa qui «poeta della faglia»,⁷⁷ ma sfida l’indicibilità e descrive il processo di chiusura progressiva che conduce al deperimento, nonché alla distruzione di ciò che esiste: è questo l’esiziale paradigma che, ai suoi occhi, è inscritto nei buchi neri. ~ *perpetuamente invano*: un altro modo di rappresentare la leopardiana «infinita vanità del tutto», qui compattata in due avverbi che sottolineano la succitata mancanza teleologica della vita universale. Se la regola ultima dell’universo è che «l’inizio è la fine, il nulla da cui si è stati originati [...] è il nulla a cui si torna»,⁷⁸ allora il progetto del poeta è tentare di comprendere questo farraginoso, eterno e continuo processo, racchiudendolo in una paradigmatica immagine poetica. Partendo dall’idea di Lopes per cui «Levi sembra sposare tutte le perplessità cosmologiche avanzate da Leopardi»⁷⁹, non è sbagliato sostenere che il suo punto di vista sull’esistenza divenga tragicamente sconclusionato, al termine di questa lirica così come nell’ultimo periodo della sua vita.

Lo schema variantistico della lirica risulta particolarmente rilevante:⁸⁰ *Le stelle nere*₁₉₇₀ si compone di due strofe (la seconda delle quali con rientro tipografico a sinistra) e 14 versi, tre dei quali vengono espunti nel passaggio da OB a AOI. A livello metrico, i tre versi seguono il verso lungo libero degli altri e non presentano rime, se non l’assonanza ai vv. 4-5 (rapporto:sciolto), evidentemente non influente poiché espunta. Riproduciamo di seguito i versi cassati, che si inseriscono dopo il v. 1:

Si celebrino invece gli ingegneri del cielo,
Messaggeri di morte severi e meravigliosi.
Sia ripetuto il loro impietoso rapporto.

⁷⁷ SIMONE ANDREA CAMILLI, *Versi dalle faglie: Primo Levi e la poetica della mimesi*, cit., p. 20.

⁷⁸ SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l’esperienza della poesia*, cit., p. 195.

⁷⁹ VALERIA LOPES, “Vizio di forma”, “Lilit”, cit., p. 108.

⁸⁰ EAD., *Dallo «Scientific American» ai versi di Primo Levi*, cit., p. 175, nota 32.

4. CONCLUSIONE

Sarà chiaro, a questo punto, che le corrispondenze tra le due liriche qui analizzate sono particolarmente significative: scritte a soli cinque anni di distanza l'una dall'altra, dimostrano entrambe il grande interesse di Levi per lo spazio e l'astrofisica; i processi compositivi che portano alla loro stesura ricalcano dinamiche molto simili; i temi che trattano sono inseriti all'interno di una fitta rete di richiami comuni.

Le due liriche sembrano entrambe seguire quella curiosa coincidenza per cui, sostiene Levi in più interviste, «a me i libri vengono gemellati»:⁸¹ pensando ai parallelismi tra *Se questo è un uomo* e *La tregua*, *Storie naturali* e *Vizio di forma*, *Il sistema periodico* e *La chiave a stella*, si comprende meglio la metafora del «parto gemellare»⁸² che Levi impiega per descrivere le sue opere. In questa sede si potrebbe applicare tale definizione anche alla poesia, vedendo nella diade formata da *Nel principio* e *Le stelle nere* un lampante esempio di questa tendenza leviana a “gemellare” le liriche (peraltro ripetuta anche altrove in AOI: basti pensare a *Shemà* e *Alzarsi*, *Plinio* e *Autobiografia*, *Lunedì* e *Un altro lunedì*).

Si discuterebbe così l'apparente contraddizione tra le parole di Levi e la cronologia della sua opera in versi, scoprendo tratti iperbolici e giudizi taglienti nelle dichiarazioni scritte e nelle interviste: convinto sostenitore della poesia come pratica non mediata dai sensi, come venente espressione naturale, il Levi poeta lavora in realtà con oculatezza ed è molto attento non solo ai suoi testi, ma anche a quelli altrui. Il suo fare poetico non sembra seguire un percorso irrazionale, quanto più un determinato metodo di lavoro intertestuale.

Per comprendere meglio la trafila, si potrebbe applicare alle due liriche analizzate il concetto di «intuizione puntiforme»,⁸³ elaborato da Levi nella quarta di copertina di *Storie naturali*. Nei suoi racconti, egli avrebbe tentato «di dare forma narrativa a una intuizione puntiforme, cercando di raccontare in altri termini (se sono simbolici lo sono inconsapevolmente) una intuizione oggi non rara: la percezione di una smagliatura nel mondo in cui viviamo, di una falla piccola o grossa, di un “vizio di forma” che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale».⁸⁴ Sostituendo «racconti» con «poesie» e «forma narrativa» con «forma poetica», viene in mente il processo che porta alla stesura di *Nel principio* e *Le stelle nere*: grazie agli articoli di «Scientific American» e «Le Scienze», Levi rifletté sui “vizi di forma” dell'universo intravedendovi un significato simbolico, sperimentando quei momenti che «[d]urano quanto basta per innescare una poesia, perlopiù [...] un verso o addirittura un frammento di verso».⁸⁵ Da un lato, è vero che la lirica chiama Levi “ad ora incerta”: prima «uno si trova in corpo il

⁸¹ PRIMO LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 114.

⁸² Ivi, p. 83.

⁸³ ID., *Opere complete*, cit., vol. I, p. LXXV.

⁸⁴ MARCO BELPOLITI, *Note ai testi. Storie naturali*, in PRIMO LEVI, *Opere complete*, cit., vol. I, p. 1507.

⁸⁵ PRIMO LEVI, *Opere complete*, cit., vol. III, p. 524.

nocciolo di una poesia, il primo verso o un verso, poi viene fuori il resto»,⁸⁶ aveva spiegato nel '79 ad Alberto Gozzi. Ma, dall'altro lato, è anche vero che quando «poi viene fuori il resto», quando cioè il sentimento poetico viene sbizzato e incanalato in una forma più complessa, l'irrazionalità scende a patti con la razionalità. Levi è uno scrittore che punta alla limpidezza espressiva; per questo raffina la sua comunicazione e mette a punto testi in grado di dialogare tanto con i loro antecedenti (letterari o scientifici), quanto con la sua intera produzione, nel segno di una ricorrente osmosi tematica e stilistica tra poesia e prosa, tra scienza e letteratura. Tale orchestrazione, con i sistematici rimandi intertestuali che Levi intesse nelle trame delle sue poesie, non è soltanto una conseguenza irrazionale ma anche – almeno in parte – una mediazione operata in virtù della razionalità. E sarebbe parimenti interessante, in questa direzione, tentare di comprendere in maniera più sistematica l'interdipendenza tra prosa e poesia nell'opera di Levi, soppesando in quali circostanze e secondo quali modalità l'una anticipi l'altra.

È altresì significativa l'espunzione dei tre versi in *Le stelle nere*¹⁹⁸⁴ in cui Levi invitava a celebrare «gli ingegneri del cielo, | Messaggeri di morte severi e meravigliosi»: nonostante lo sconforto destato dal groviglio in corso nei cieli, nonostante le leopardiane “brutture” che conobbe o di cui sentì notizia, nonostante la stessa «catastrofe rovescia» di *Nel principio*, Levi opta per la chiarezza in favore della conoscenza. «Sia ripetuto il loro impietoso rapporto», intima ai «fratelli umani» che lo ascoltano, riferendosi a quei pochi iniziati in grado di comprendere le leggi del cosmo; per quanto orripilante, la verità merita di essere detta, anzi *deve* essere rivelata. Si stabilizza in queste due poesie la “funzione araldica” di Levi, basata su dinamiche e stilemi comuni a più liriche, particolarmente ricorrente nella sua produzione (ad es. *Dateci*, *Canto dei morti invano*, *Almanacco*). Lungi dal sentirsi un profeta, un guru o un oracolo, il poeta rappresenta e al contempo si rivolge al “noi” in cui si include, dispensando inviti, comandi e moniti. Assume il ruolo del portavoce di notizie scomode, terrificanti, che ritiene comunque giusto divulgare affinché ognuno sappia.

Già nel 1978, nell'articolo *Dello scrivere oscuro*, Levi ragionava infatti così: «Non è vero che il disordine sia necessario per dipingere il disordine; non è vero che il caos della pagina scritta sia il miglior simbolo del caos ultimo a cui siamo votati: crederlo è vizio tipico del nostro secolo insicuro».⁸⁷ La sua opera è sempre stata orientata verso la direzione opposta, verso il trapasso dall'oscuro al chiaro:⁸⁸ che si trattasse dei buchi neri nei cieli che «si convolgono perpetuamente invano» o del «buco nero di Auschwitz»⁸⁹ da cui aveva rischiato di essere inghiottito anche lui, Levi ha sempre creduto nel potere chiarificatore della parola, nella sicurezza della comunicazione cristallina. D'altronde, come

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ AM 843.

⁸⁸ Cfr. DOMENICO SCARPA, *Chiaro/oscuro*, in MARCO BELPOLITI (a cura di), *Riga 13. Primo Levi*, *marcos y marcos*, Milano, pp. 230-253.

⁸⁹ PS 1163-1165.

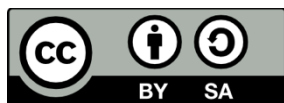
scrisse nella premessa a *Racconti e saggi* del 1986, altro non si considerava che «un uomo normale di buona memoria che è incappato in un vortice, che ne è uscito più per fortuna che per virtù, e che da allora conserva una certa curiosità per i vortici, grandi e piccoli, metaforici e materiali».⁹⁰

BIBLIOGRAFIA

- PIERPAOLO ANTONELLO, *Primo Levi e Charles Darwin*, in ROBERT GORDON, GIANLUCA CINELLI (eds.), *Innesti*, Peter Lang, Bern 2019, pp. 215-235.
- SIMONE ANDREA CAMILLI, *Versi dalle faglie: Primo Levi e la poetica della mimesi*, «unaxoxvñ», 1, 2020, pp. 11-38.
- ANNA BALDINI, *Primo Levi e i poeti del dolore (da Giobbe a Leopardi)*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 5, 1, 2002, pp. 161-203.
- MARCO BELPOLITI, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Guanda, Parma 2015, e-book.
- ID., *Note ai testi. Storie naturali*, in PRIMO LEVI, *Opere complete*, a cura di MARCO BELPOLITI, vol. I, Einaudi, Torino 2016, pp. 1503-1510.
- ID., *Note ai testi. Ad ora incerta*, in PRIMO LEVI, *Opere complete*, a cura di MARCO BELPOLITI, vol. II, Einaudi, Torino 2016, pp. 1808-1819.
- FRANCESCO CASSATA, *Fantascienza?*, in FABIO LEVI E DOMENICO SCARPA (a cura di), *Lezioni Primo Levi*, Mondadori, Milano 2019, pp. 313-413.
- ALBERTO CAVAGLION, *Prefazione*, in MATTIA CRAVERO, *Non ci sono demoni. Primo Levi, il Doktor Pannwitz e due figure mitiche*, Mimesis, Milano 2021, pp. 9-10.
- ALBERTO CAVAGLION, PAOLA VALABREGA, *“Fioca e un po’ profana”. La voce del sacro in Primo Levi*, in FABIO LEVI, DOMENICO SCARPA (a cura di), *Lezioni Primo Levi*, Mondadori, Milano 2019, pp. 497-569.
- ROBERT GORDON, GIANLUCA CINELLI (eds.), *Innesti*, Peter Lang, Bern 2019.
- NUNZIO LA FAUCI, LILIANA TRONCI, *“Se questo è un uomo”: chimica della quarta e della prima persona*, in HEIKE NECKER (a cura di), *Prima Levi*, ETS, Pisa 2015, pp. 61-94.
- PRIMO LEVI, *L’osteria di Brema*, Scheiwiller, Milano 1975.
- ID., *Ad ora incerta*, Garzanti, Milano 1984.
- ID., *Se questo è uomo*, a cura di ALBERTO CAVAGLION, Einaudi, Torino 2012.
- ID., *Opere complete*, a cura di MARCO BELPOLITI, 3 voll., Einaudi, Torino 2016-2018.
- VALERIA LOPES, *Dallo «Scientific American» ai versi di Primo Levi*, in ALBERTO CASADEI, FRANCESCA FEDI, ANNALISA NACINOVICH, ANDREA TORRE (a cura di), *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell’ADI (Pisa, 12-14 settembre 2019), ADI editore, Pisa 2021, pp. 1-12.
- EAD., *Poesia e cultura scientifica in Primo Levi*, in *Letteratura e scienza*, Atti delle *Rencontres de l’Archet* (Morgex, 16-21 settembre 2019), Fondazione “Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - onlus”, Torino 2021, pp. 169-175.
- EAD., *“Vizio di forma”, “Lilit”*, in ALBERTO CAVAGLION (a cura di), *Primo Levi*, Carocci, Roma 2023, pp. 91-111.

⁹⁰ RS 999.

- LORENZO MARCHESE, *La voce sommersa. Sulla poesia di Primo Levi dagli esordi all'“Osteria di Brema”*, «Italianistica», 45, 2, 2016, pp. 157-185.
- ID., “*Ad ora incerta*” e *altre poesie*, in ALBERTO CAVAGLION (a cura di), *Primo Levi*, Carocci, Roma 2024, pp. 197-215.
- ENRICO MATTIODA, *Teorie scientifiche e sapere poetico in Primo Levi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 184, 2009, pp. 17-50.
- ID., *Levi*, Salerno, Roma 2011.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Lingua e scrittura in Levi*, in PRIMO LEVI, *Opere*, a cura di MARCO BELPOLITI, Einaudi, Torino 1990, vol. III, pp. VI-LXXXIII.
- GIOVANNI PAMPALONI, *Cosmogonia*, «Caligrama», 5, 2000, pp. 197-211.
- PHILIP PEEBLES, DAVID WILKINSON, *The Primeval Fireball*, «Scientific American», 216, 6, 1967, pp. 28-37.
- SOFIA PELLEGRIN, *Primo Levi e l'esperienza della poesia: testi e commento della raccolta “Ad ora incerta”*, Manni, Lecce 2022.
- TOMMASO PEPE, «*Non credo che sia stato un viaggio inutile*». *Il percorso lirico di “Ad ora incerta” di Primo Levi*, Tesi di laurea magistrale, relatrice: Gianfranca Lavezzi, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2011/2012.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Gli animali di Primo Levi. Straniamento, memoria e stereotipo (Tra “Storie naturali” e “I sommersi e i salvati”)*, «La modernità letteraria», 10, 2017, pp. 93-104.
- CESARE SEGRE, *Introduzione*, in PRIMO LEVI, *Opere*, a cura di MARCO BELPOLITI, Einaudi, Torino 1988, vol. II, pp. VII-XXXV.
- MARTIN REES, JOSEPH SILK, *The Origin of Galaxies*, «Scientific American», 222, 6, 1970, pp. 26-35.
- DOMENICO SCARPA, *Chiaro/oscuo*, in MARCO BELPOLITI (a cura di), *Riga 13. Primo Levi*, marcos y marcos, Milano 1997, pp. 230-253.
- ID., *Calvino, Levi e la scoperta letteraria dei buchi neri*, «Sinestesie», 4, 1-2, 2006, pp. 297-308.
- ID. (a cura di), *Il segno del chimico. Dialogo con Primo Levi*, Einaudi, Torino 2010.
- KIP THORNE, *The Search for Black Holes*, «Scientific American», 231, 6, 1974, pp. 32-43.



Share alike 4.0 International License

PER UN COMMENTO DI *ENTREBESCAR* (1982) DI ROSSI PRECERUTTI

Davide Belgradi

Università degli Studi di Udine

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1662-9981>

ABSTRACT IT

Il saggio propone un'anticipazione dell'edizione critica commentata di *Entrebesca* (1982) di Roberto Rossi Precerutti, di futura pubblicazione. Dell'edizione sono state selezionate nove poesie tratte dalla prima sezione del libro che possono essere considerate una sorta di micro-sequenza interna, capace di mostrare le peculiarità di questa sezione in cui a essere centrale è il concetto di disseminazione di Derrida. Il commento è corredato di un cappello metrico e dell'apparato con le eventuali varianti, e grazie ad esso si vedrà come le poesie, anche quando il significato è volutamente aperto e indecidibile, possano essere interrogate a partire dallo scavo intorno alla struttura (metrica, prosodica e sintattica).

PAROLE CHIAVE

Rossi Precerutti; *Entrebesca*; Edizione critica; Commento; Poesia contemporanea.

TITLE

For a comment of Rossi Precerutti's *Entrebesca* (1982)

ABSTRACT ENG

This paper previews a commented critical edition of *Entrebesca* (1982) by Roberto Rossi Precerutti. Nine poems from the first section of the book have been selected, and can be considered as an inner micro-series showing the relevance of Derrida's concept of dissemination in the context of the collection. The commentary is accompanied by metric notes and (when present) variants. Thanks to the commentary, the ways in which a reader can deal with this type of poetry starting from its structure (thus, the metrics, prosody and syntax) will be clear, even when the general meaning of the poems should be regarded as open and undecidable.

KEYWORDS

Rossi Precerutti; *Entrebesca*; Critical Edition; Commentary; Contemporary Poetry.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Davide Belgradi ha svolto un dottorato presso gli atenei di Udine-Trieste ed è attualmente assegnista di ricerca per il progetto PRIN 2022 "MeCo. Le forme della poesia italiana contemporanea". Si occupa principalmente di poesia italiana novecentesca e contemporanea (Rossi Precerutti, Giudici, Ceriani). Una seconda linea di ricerca, inoltre, è dedicata alla prosa novecentesca (Calvino, Landolfi, Ortese) e agli approcci critici di tipo psicoanalitico.

Davide Belgradi, *Per un commento di "Entrebesca" (1982) di Rossi Precerutti*,
«inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 174-199.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27711>

1. SULLA RACCOLTA *ENTREBESCAR*: CARATTERISTICHE GENERALI E CONTESTO

Il saggio propone un'anticipazione dell'edizione commentata di *Entrebesca*, libro d'esordio di Roberto Rossi Precerutti pubblicato nel significativo 1982, l'anno simbolico del neometricismo.¹ Sabrina Stroppa ne parla come di «un anno cruciale per la riemersione metrica finenovecentesca», perché è quello di composizione dell'ipersestina di Gabriele Frasca (in *Rame*, del 1984), quello di pubblicazione di *Medicamenta* di Patrizia Valduga e, per l'appunto, quello di *Entrebesca*, «la cui seconda parte è composta da sonetti di lessico provenzaleggiante».² Insomma, pur essendo attualmente la raccolta meno rappresentativa della lunga (e prolifica) carriera dell'autore, si tratta di un libro che per l'emersione neometrica è in qualche modo storico; si trova però fuori commercio ed è pressoché impossibile da reperire anche nel mercato dell'usato. A poco più di quarant'anni dall'uscita, e dopo alcuni approfondimenti critici che hanno tentato di riportare l'attenzione su questo esordio, è nata pertanto la volontà di ripubblicarlo.³

L'idea è stata sin da subito quella di dotare la raccolta di un apparato critico che comprendesse, oltre a un'introduzione generale e orientativa, anche un cappello metrico,⁴ il

¹ ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, *Entrebesca*, Forum Quinta Generazione, Forlì 1982.

² SABRINA STROPPA, DAVIDE BELGRADI, *Microromanzi e microcosmi. La forma sestina nella poesia italiana degli anni Ottanta*, in LUCA BARBIERI, MARION UHLIG (a cura di), *Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace*, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, Firenze 2023, pp. 87-110: 92-93. Ovviamente è sempre da ricordare come tutte queste sperimentazioni traggano impulso dal precedente esperimento zanzottiano dell'Ipersonetto (in ANDREA ZANZOTTO, *Il galateo in bosco*, Mondadori, Milano 1978). Su quest'ultimo cfr. anche LUIGI TASSONI, *Ipersonetto di Andrea Zanzotto. Guida alla lettura*, Carocci, Roma 2001. Per Valduga e Frasca si parla rispettivamente di: PATRIZIA VALDUGA, *Medicamenta*, Guanda, Milano 1982; GABRIELE FRASCA, *Rame*, Corpo 10, Milano 1984.

³ La collocazione «fuori dal canone» di Rossi Precerutti, che non figura in nessuna delle antologie storiche sulla poesia contemporanea, sembra recentemente confermata dalla sua assenza, anche nelle parti dedicate al neometricismo, in PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, JACOPO GALAVOTTI, *Che cos'è la metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2024. L'autore però compare nella più recente antologia critica curata da Sabrina Stroppa: cfr. DAVIDE BELGRADI, «Struttura di separazione»: Roberto Rossi Precerutti da «Entrebesca» a «Falso paesaggio» (1982-1984), in SABRINA STROPPA (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. II, Pensa Multimedia, Lecce 2017, pp. 57-84. Sulla sua opera si segnalano anche: ID., «e ancora»: l'eredità dei trovatori in «Entrebesca» di Roberto Rossi Precerutti (1982), «Per Leggere», XXI, 41, 2021, pp. 135-155; ID., *Le prose poetiche di Roberto Rossi Precerutti: strutture e reversibilità dello sguardo nei «Fatti di Caravaggio»* (2016), «Italian Studies», LXXVIII, 3, 2023, pp. 376-388; SABRINA STROPPA, *I colori del buio. Sabrina Stroppa a colloquio con Roberto Rossi Precerutti*, «Insula europea», 10 gennaio 2022 (disponibile online: <www.insulaeuropea.eu/2022/01/10/i-colori-del-buio-sabrina-stroppa-a-colloquio-con-roberto-rossi-precerutti>; u.c. 07.07.24).

⁴ Nella scansione prosodica si seguono le norme stabilite da MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in MARCO PRALORAN (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Antenor, Roma-Padova 2003, pp. 3-123. Eventuali discostamenti vengono segnalati e motivati. In riferimento alle figure di suono, si precisa che sono state indicate tutte le rime perfette (anche interne); assonanze e consonanze sono state valorizzate quando poste in posizione marcata (ad esempio in punta di verso) e quando la loro funzione è rafforzata da elementi linguistici, sintattici o semantici. Non vengono considerate, in posizione non marcata, assonanze e consonanze di tipo meramente

registro delle varianti (quando presenti) e, soprattutto, un apparato di note puntuali. Infatti, se è vero che – facendo riferimento alla storica distinzione fortiniana tra “oscurità” e “difficoltà” – *Entrebeskar* risponde per lo più alla logica di una poesia oscura, tale oscurità non è totalmente impenetrabile.⁵ La ricerca di Rossi Precerutti in questi anni, anche (ma non soltanto) per l’influenza di una precedente lettura di *Stratagemmi* di Cesare Greppi (1979), tende a unire la predilezione per una parola poetica trobadoricamente *ric* con la lezione di Derrida sulla “disseminazione”.⁶ Con il concetto di disseminazione, da non confondersi con quello di polisemia, si intende uno statuto ontologicamente aperto dei testi letterari: questi testi si pongono come non-finiti e denunciano l’impossibilità sia di affidarsi a una parola che riproponga la supposta verità di un soggetto interiore di tipo cartesiano, sia ad una parola che condivida la fiducia (strutturalista) in un’architettura in grado di dare ordine e senso alla realtà frammentata.⁷ Il testo, quindi, volutamente avviluppato (avviluppare è la traduzione letterale del prov. *entrebeskar*), si presenta anche come derridianamente aperto e indecidibile, impossibile da imbrigliare in una lezione unica.

A dire il vero ciò è valido soprattutto per la prima sezione, mentre per la seconda il testo risponde, più che altro, alla logica dell’enigma. La raccolta presenta una struttura quasi geometrica, essendo composta da 2 sezioni, la prima con lo stesso titolo del libro, *Entrebeskar*, e la seconda dal titolo *Cacce formali*.⁸ Le poesie sono in tutto 34, ma è più corretto parlare di 36 poesie: infatti, se nella sezione *Entrebeskar* ci sono 18 componimenti anisosillabici e pluristrofici, *Cacce formali* è composta da 15 sonetti endecasillabici

desinenziale. Con il termine “assonanza”, oltre alla sua accezione perfetta (del tipo -*acca* : -*atta*), si intende in senso estensivo anche quella che Menichetti (*Metrica italiana*, Antenore, Padova 1993, p. 518) chiama “assonanza tonica”, soprattutto se rafforzata dall’identità della consonante/del gruppo consonantico (ad es.: -*ata* : -*ato*). Il caso opposto, quello che implica una corrispondenza significativa o in posizione marcata di due parole che differiscono per la vocale tonica ma sono identiche da lì in poi (del tipo -*umi* : -*ami*), viene incluso tra le “consonanze” (così Menichetti, che ricorda come la consonanza propriamente detta possa combinarsi con quella che precedentemente aveva definito “assonanza atona”; cfr. *ivi*, p. 519). Infine, si segnalano all’interno della nota metrica anche eventuali figure di suono che coinvolgono globalmente il componimento o un intero verso, come le allitterazioni e, in generale, figure di ripetizione.

⁵ Cfr. FRANCO FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, «L’Asino d’oro», II, 3, 1991, pp. 84-88.

⁶ Cfr. CESARE GREPPI, *Stratagemmi*, Società di poesia-Guanda, Milano 1979.

⁷ Il rimando è a JACQUES DERRIDA, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989 (ed. or. «Critique», 261, février 1969; 262, mars 1969).

⁸ Il titolo è criptocitazione dell’opera tardo cinquecentesca di Valerio di Saluzzo della Manta, il *Libro delle formali caccie*. Si tratta di un’opera ancora mai data alle stampe, ma di cui è possibile visionare il manoscritto all’Archivio Storico di Torino (collocazione: ms. Ja.VIII.1); un secondo (e ultimo) testimone conosciuto dell’opera è inoltre conservato, sempre a Torino, nella Biblioteca Reale, ma si tratta di una più tarda copia ottocentesca (collocazione: ms. Saluzzo 657).

canonici e da un ultimo sonetto, il sedicesimo, con due varianti aggiuntive.⁹ Conteggiando anche le due variazioni, dunque, i componimenti diventano 36: 18 per ogni sezione.

Qui si propone un'anticipazione del commento di nove testi, tutti tratti dalla prima sezione, e la scelta non è casuale. Infatti, i 18 componimenti della sezione *Entrebeskar* rappresentano in qualche modo un caso limite per chi si occupi del commento di poesia contemporanea. Come detto, la natura semanticamente aperta dei componimenti, messa in atto soprattutto attraverso il lavorio sulla sintassi, è una specifica caratteristica di questa prima parte del libro: l'autore non vuole lasciare al lettore nessun appiglio certo, nemmeno quello rappresentato dalla confortante sicurezza di un circuito metrico chiuso. I testi, però, non appartengono alla poetica del *non-sense* e, pur negli elementi di costitutiva (e non parafrasabile) oscurità, possono essere parzialmente chiariti e interrogati. Chi legge, tuttavia, deve accettare di ricercare i brandelli di senso lì dove l'autore li nasconde intenzionalmente: nella struttura. È da lì che i componimenti si mostrano accessibili e, talvolta, vertiginosi, intendendo "vertigine" come un duplice effetto di godimento e terrore dato da quei giochi che Roger Caillois raccoglie nella definizione di *ilinx*.¹⁰ I componimenti di *Entrebeskar* sembrano infatti dei dispositivi vertiginosi, capaci di innescare nel lettore (o nel commentatore) un doppio effetto di terrore e di godimento, un sentimento di caduta di fronte all'impenetrabilità del significato, e uno di esaltazione quando al contrario l'ingegno riesce a superarla e ad accedere a un possibile senso.

Il commento, pertanto, non vuole garantire un accesso definitivo ai versi, che rimarranno parzialmente oscuri, ma intende, da una parte, rivendicarne la leggibilità e, dall'altra, proporre un'indicazione di metodo.

2. SUI MOTIVI DELLA SELEZIONE: IL FANTASMA DELLA "SESTINA"

La prima sezione, come detto, non presenta poesie in metrica chiusa. Tuttavia, si deve sottolineare che tutta la raccolta – compresa questa prima metà – può suscitare nel lettore un "presentimento della sestina" su cui è utile ragionare. È bene chiarirlo: non ci sono delle vere e proprie sestine liriche, ma non sembra inopportuno parlare di un presentimento quasi fantasmatico della forma. In parte, probabilmente, questo è un vizio da imputare al lettore contemporaneo, che avendo preso dimestichezza con l'ampissimo uso della sestina fatto da Rossi Precerutti negli ultimi trent'anni, tende a cercare nelle origini

⁹ Si tratta di due quartine aggiunte al sonetto e numerate separatamente in numeri romani; il titolo è appunto *Tre variazioni sulla neve*, a rimarcare la volontà di considerare tripartita l'ultima poesia.

¹⁰ Cfr. ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Giampaolo Dossena, Bompiani, Milano 1995, pp. 40-43 (ed. or. Gallimard, Paris 1958).

i segni e i sintomi di ciò che si vedrà accadere negli sviluppi.¹¹ Però, una volta eliminato dalla lettura questo pregiudizio retrospettivo, si possono osservare due innegabili punti complementari: 1) nella prima sezione è possibile individuare diversi componimenti monostrofici di 6 versi che paiono evocare quello che Sabrina Stroppa definisce un «andamento da sestina» (relativamente a un esempio novecentesco molto distante anche nel funzionamento ma significativo come quello di Beppe Salvia);¹² 2) i sonetti della seconda sezione, che paiono formarsi con la ricombinazione di un numero relativamente basso ed incredibilmente ricorsivo di tasselli lessicali, replicano in qualche modo l'effetto ossessivo del «cerchio incantato» generato dal meccanismo della *retrogradatio cruciata*.¹³

Relativamente al primo punto, nella sezione *Entrebesca* ci sono cinque testi costituiti esattamente da 6 versi, ed è particolarmente significativa la triplice sequenza di [4]-[6] (gli altri due sono [11] e [18], ma quest'ultimo vede una ripartizione in due terzine ed è il meno coerente con gli altri, tutti monostrofici). Se però consideriamo anche il titolo di [1] (*Conja*), che, come si evince dal commento, è parte centrale del significato complessivo, il conteggio sale a sei componimenti; se invece escludiamo le citazioni interne esplicite di [7] 1, [9] 1 e [12] 4-5, che sono incastonate nel tessuto poetico ma che conservano un'aura di alterità rispetto agli altri versi, il conteggio sale addirittura a nove componimenti totali: appunto i componimenti di cui qui si propone la lettura.

In ogni caso, si può parlare di un numero percentualmente significativo di testi che insinuano il sospetto di una stanza di sestina. A rafforzare questo sospetto, come detto, è un particolare andamento che qui è garantito dalla sintassi. Infatti, se ciò che è distintivo della sestina lirica è la ferrea successione metrica delle parole rima, una successione che in questa sezione non si può in alcun modo scorgere, è altresì vero che proprio in virtù del meccanismo della *retrogradatio cruciata* la sintassi della forma-sestina tende a risultare fortemente riconoscibile. Infatti, per piegare il componimento al rispetto delle parole-rima in un numero prestabilito di sillabe per verso, è chiaro che la sintassi dovrà essere estremamente elaborata e in grado di creare quello «spazio «tutto-legato» in cui le parole-rima acquistano un peso, innanzitutto semantico, altrimenti impensabile». ¹⁴ A crollare per primi sono, evidentemente, i termini sincategorematici, soprattutto i connettivi linguistici, mentre lo stile denso tenderà a far prevalere l'alta frequenza di

¹¹ Si vedano, a titolo meramente esemplificativo, tre raccolte più recenti come *Un sogno di Borromini* (Puntoacapo, Alessandria 2018), *Verità irraggiungibile di Caravaggio* (Neos Edizioni, Torino 2020) o, ancora, l'ultima raccolta dal titolo *Lungo fiumi di luce* (MC Edizioni, Milano 2024), dove vi sono, rispettivamente, 10, 9 e 6 sestine liriche canoniche.

¹² Cfr. SABRINA STROPPA, DAVIDE BELGRADI, *Microromanzi e microcosmi*, cit., p. 103.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 89-92. La sestina come «cerchio quasi incantato» è definizione di GIOSUÈ CARDUCCI, *Nota alla «Notte di maggio»*, «La Domenica del Fracassa», 17 maggio 1885 (sestina accolta poi in *ID., Rime nuove*, Zanichelli, Bologna 1887, lib. V, p. LXXIII). Su questo si veda anche la ricostruzione di CARLO PULSONI, *Carducci, Canello e «Notte di maggio»*, in SAVERIO GUIDA (a cura di), *Studi provenzali* 98/99, Japadre, L'Aquila-Roma 2000, pp. 281-295.

¹⁴ GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992, p. 395.

sostantivi, verbi e aggettivi. Tra i tratti linguistici oggettivi si segnalano in particolare: 1) frequenti e strutturali ambiguità sintattiche (secondo un progetto, ancora di matrice derridiana, per il quale all'ambiguità della sintassi tende a corrispondere una conoscitiva); 2) tendenza a prediligere la paratassi sull'ipotassi, o subordinazioni usate in modo frammentario o ambiguo (come nel caso delle frasi introdotte da 'se' il cui valore è generico e oscilla tra il concessivo e l'ipotetico);¹⁵ 3) alle subordinazioni implicite sono largamente preferite quelle esplicite; 4) tendenza all'iteratività di costruzioni sintattiche semplici (cfr. la concatenazione di principali in [5], e nota n. 1-6); 5) la raccolta è in generale costituita da un numero abbastanza ristretto di lessemi, che infatti si ripetono di poesia in poesia con variazione minima o sostituiti da altri appartenenti allo stesso campo semantico, tuttavia non accade mai che questi lessemi divengano rimanti perfetti in punta di verso, coerentemente con le regole della sestina.¹⁶

Poiché, come detto, il contesto grammaticale è per lo più indecidibile, non è possibile valutare con certezza i fenomeni sintattici legati all'*ordo verborum* e compararli con le caratteristiche generali delle sestine della tradizione. Ad esempio, in due versi come «così le due metà abita svelta | quest'ora che rimane» ([4] vv. 3-4), il termine «svelta» è volutamente ambiguo semanticamente, oscillando tra un valore avverbiale (e dunque con il significato di 'velocemente'), ad uno aggettivale riferito al sostantivo 'ora'; nel primo caso la disposizione sintattica sarebbe lineare, mentre nel secondo caso, al contrario, avremmo un fenomeno di inversione sintattica che anticipa la posizione dell'aggettivo e, soprattutto, ne determina la collocazione marcata in punta di verso.

Si può, tuttavia, guardare alla struttura interna delle poesie. Secondo uno studio di Galavotti dedicato alle sestine cinquecentesche, infatti, all'interno delle stanze di sestina si possono riscontrare dei «*pattern* ricorrenti nella disposizione della sintassi».¹⁷ Dalla ricognizione di Galavotti emerge che il 30,37% dei testi predilige una struttura dei periodi in 3+3, ovvero in due periodi che dividono idealmente la stanza in due terzine; le altre tipologie più sfruttate sono, nell'ordine, quella delle stanze monoperiodali (o costituite da 6 versi-frase; il 26,66%), e quelle organizzate come 4+2 (l'11,11%).¹⁸ Per quanto questa corrispondenza costituisca una prova debole (in quanto la sintassi preceruttiana non consente di considerare "periodi" in senso stretto), è comunque significativo che i

¹⁵ A questo proposito, è interessante segnalare che Gabriele Frasca (ivi, p. 312) nota per le sestine di Petrarca un «progressivo trionfo delle stanze di tipo paratattico», fornendo un possibile appoggio a questa rilevata tendenza in Rossi Precerutti.

¹⁶ In altre parole, ogni verso ha sempre degli ipotetici rimanti perfetti da A ad F. Ci sono rime interne con rimanti in punta di verso, così come ci sono assonanze e consonanze (in questo caso anche tra due elementi in punta di verso), ma non vi sono mai due rimanti perfetti in punta di verso. L'unica eccezione è costituita da [18] che, come detto, pur essendo qui inclusa, non sembra perfettamente coerente con la casistica che si tenta di illustrare.

¹⁷ JACOPO GALAVOTTI, *Esperimenti sulla sestina nel secondo Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», XVIII, 2018, p. 110.

¹⁸ Ivi, p. 112 (le percentuali sono ricavate dal sottoscritto).

componenti di *Entrebesca* confermino queste proporzioni: su 9 testi, infatti, 5 si organizzano secondo un – elastico – modello 3+3 ([7], [9], [11], [12], [18]),¹⁹ 3 sono del tipo monoperiodale/6 versi-frase ([1], [5], [6]), mentre l'ultimo caso è un 4+2 ([4]).

Infine, sembra utile segnalare che alcune di queste peculiarità strutturali sembrano coerenti con un modello specificamente petrarchesco, in particolare per quanto concerne la paratassi e la preferita bipartizione delle stanze (in Rossi Precerutti solo virtuali). Infatti, Gabriele Frasca nota nelle sestine di Petrarca un «progressivo trionfo delle stanze di tipo paratattico»,²⁰ mentre da un punto di vista macrostrutturale segnala la tendenza «delle stanze a bipartirsi, e a congegnarsi dunque in due periodi».²¹

Se, alla luce di queste precisazioni sulla struttura sintattica della sestina, si rileggono i componenti incriminati della prima sezione, ecco che forse si potrà convenire sul fatto che l'andamento ritmico-sintattico delle strofe in questione sembra quantomeno coerente con quello tipico della forma-sestina. Ciò detto, si potrà al massimo parlare di “strofe assolute”, poiché tra queste poesie non ci sono rapporti ed è come se ognuna fosse la prima strofa di una sestina lirica che non viene continuata.

Questa impressione di un “andamento da sestina” sembra confermata, come detto, soprattutto dalla seconda sezione, dove la ripetizione di pochi e pregnanti elementi lessicali, che non solo tornano internamente in ogni componimento ma tendono a legare con fitte trame di rimandi i diversi sonetti, rievoca proprio gli effetti del meccanismo della *retrogradatio cruciata*.²²

Chissà se questa presenza fantasmatica della sestina, qualora accettata, non possa anch'essa essere ricondotta a quell'effetto di “vertigine” di cui si è parlato a inizio paragrafo: nulla più del circuito chiuso della sestina lirica, d'altronde, sembra produrre a un tempo un vertiginoso spaesamento in chi legge e, dall'altra parte, confortare con la sua perfetta e magica circolarità.

Al di là della proposta di lettura, infine, si possono senza dubbio interpretare queste caratteristiche dei testi di *Entrebesca* come il primo banco di prova per le successive costruzioni delle sestine liriche: un primo avvicinamento a un modo di orchestrare la parola che può essere significativo isolare.

¹⁹ Non vanno ovviamente considerati i versi-citazione; in [9], 4 il termine in punta di verso costituisce unità ritmica con il verso successivo (ricomponendo un endecasillabo), e si comporta quindi come quei segmenti versali che Galavotti contempla tra le possibilità delle varie composizioni, senza iniziare in questo caso il 3+3.

²⁰ GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., p. 312. Si tratta di una di quelle che vengono considerate le principali innovazioni petrarchesche alla forma, per cui cfr. in generale il §4.3. Da segnalare che la preferenza paratattica oppone il modello petrarchesco a quello dantesco, che al contrario si distingue per una tendenza ipotattica (cfr. ivi, p. 15 e §3.1).

²¹ Ivi, p. 205. A questa considerazione dà riscontro positivo lo studio di Leonardo Bellomo (*Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Libreriauniversitaria, Padova 2016, p. 445), che calcola per Petrarca una predilezione delle strutture bipartite 3+3 che si attesta al 51,66%.

²² Non essendo testi inclusi nella selezione, però, si rimanda il discorso all'edizione completa.

Nei successivi paragrafi vengono pertanto presentati i componimenti in questione, corredati di tutti gli apparati dell'edizione di prossima pubblicazione. Il corpo del commento presenta delle leggere modifiche rispetto alla versione completa, in quanto – in assenza degli altri testi del libro – vengono adattati o eliminati alcuni rimandi intertestuali.

3. *ENTREBESCAR* [1]

CONJA
centrata: e il resto la nuova
covata fioccando o con gusto
ai colpi iterati del gelo
risale il clivo se poi
5 sfibbiando s'inoltra

NOTA METRICA

Componimento di 5 versi: due ottonari (vv. 1, 4), due novenari (vv. 2-3) e un senario (v. 5). La cesura del verso incipitario porta la lettura a considerare il primo ottonario come un trisillabo più un senario. Questa frattura fa sì che il componimento acquisti una circolarità prosodica, perché il senario ricavato dal v. 1 corrisponde a quello del v. 5, e l'*enjambement* tra i vv. 4-5 induce inoltre a legare la lettura al «se poi» del v. 4, che a sua volta si costituisce idealmente come un ternario.

Rime interne tra i vv. 1-2 (*centrata* : *covata*) e i vv. 2, 5 (*fioccando* : *sfibbiando*). Assonanza nei vv. 1, 5 (*nuova* : *inoltra*). Consonanza nei vv. 1-2 (*resto* : *gusto*). Intensa allitterazione nei vv. 2-3 (COvata fiOCCandO COon gusto | ai COlpi [...]), proprio nei versi centrali della “sestina fantasma” ma, significativamente, anticipata dallo stesso titolo (COnja).

COMMENTO

Titolo: significa ‘amabile’/‘graziosa’. È appellativo riferito alla donna a cui Rossi Preterutti sembra arrivare grazie al v. 19 di *Farai chansoneta nueva*, attribuita a Guglielmo IX («Qual pro i aures, dompna conja, | si vostr’amors mi deslonja?») (leggi: ‘che vantaggio ne trarrete, amabile signora, se il vostro amore mi allontana?’).²³

vv. 1-2. *nuova* | *covata fioccando*: i primi due versi instaurano una preziosa associazione analogica tra l’immagine di una covata e quella di una copiosa nevicata (la neve appare anche in [7]).

²³ Cfr. ‘conge, conje’ in FRANÇOIS JUST MARIE RAYNOUARD, *Lexique Roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours. Comparée avec les autres langues de l’Europe latine*, vol. 1 (A-C), Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1928, p. 465.

v. 1. *centrata*: il riferimento è alla donna amata implicata in modo allusivo dal titolo e che, pertanto, è il soggetto implicito che regge il verbo. La poesia (e la raccolta) apre con un paradosso: la donna amata, che viene dichiaratamente posta al centro, è in realtà una figura assente e si presenta sotto il segno della mancanza.²⁴ Il verbo che apre il componimento, inoltre, rende esplicito un valore figurativo dell'immagine inaugurale: quasi fotografico. Il soggetto è scotomizzato dalla poesia, ma la composizione figurativa allude a una messa al centro che rievoca quella di un dispositivo fotografico. ~ *resto*: soggetto dei verbi successivi. Con il "resto" si indica la residualità dell'esperienza che, come la donna amata qui soltanto allusa, la poesia ha il compito di mettere al centro nonostante la realtà la ponga ai margini.

v. 2. *covata*: la covata, oltre a essere una metafora per la neve che cade a fiocchi, ha anche la funzione di delineare un'immagine di incubazione in cui è la neve stessa, depositata sul suolo, a permettere la crescita e la nascita di nuova vita: si tratta della natura germogliante pronta a spuntare con il disciogliersi del ghiaccio e della coltre innevata invernale.

v. 4. *clivo*: così scritta, la parola emenda un refuso della prima edizione.²⁵ Clivo come metafora di difficoltà conoscitiva, che dev'essere appunto "risalita" e superata da tutta quella realtà che, come la donna-*conja*, è marginalizzata.

v. 5. *sfiabiando*: da 'sfiabiare', 'liberare, sciogliere la fibbia'. Superata la marginalizzazione e risalito il clivo, la poesia presenta un'immagine liberatoria: il senso può liberarsi e inoltrarsi (v. 5: «s'inoltra»). La liberazione è anche quella dei germogli della vegetazione che spuntano dalla coltre di neve.

4. *ENTREBESCAR* [4]

la piega che si forma nel riflesso
splende l'unghia se caldo la rode
così le due metà abita svelta
quest'ora che rimane!
5 salda nell'ossicino quasi spegne
l'affinità sonora

NOTA METRICA

6 versi con baricentro endecasillabico: endecasillabi il v. 1 (*ictus* di 2^a-6^a-10^a), il v. 3 (2^a-6^a-7^a-10^a) e il v. 5 (1^a-6^a-8^a-10^a), a cui vanno aggiunti i due settenari, parte *a maggiore*, dei vv. 4, 6 e un decasillabo, il v. 2 (1^a-3^a-6^a-9^a). Nel computare mi discosto da Praloran-

²⁴ Cfr. in questo senso DAVIDE BELGRADI, «e ancora», cit., pp. 145-146.

²⁵ Cfr. ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, *Entrebesca*, cit., p. 9, v. 6: «clivio»; cfr. il regesto delle varianti.

Soldani²⁶ per l'aggettivo numerale monosillabico «due» (v. 3), che dovrebbe essere tonico ma è considerato atono per due motivi contestuali e uno ritmico-sillabico (probabilmente il più determinante). Relativamente ai motivi contestuali, il primo è che gli altri endecasillabi evitano l'accento di quarta (così come tutti gli altri versi, con eccezione dell'ultimo settenario), influenzando la lettura; il secondo è che, in questo specifico componimento, tutti gli endecasillabi sembrano strutturati su quattro accenti tonici, non cinque, e la lettura risulterebbe eccessivamente marcata. Infine, da un punto di vista linguistico «due» è una parola monosillabica circondata da due parole tronche il cui accento pesa di più e, pertanto, il suo accento si indebolisce.

Rima interna, che salda anche il legame tra i due settenari, tra il v. 4 (*ora*) e il rimante del v. 6 (*sonora*); rima interna anche tra il v. 3 (*metà*) e il v. 6 (*affinità*). Assonanze nei vv. 2, 5 (*splende*; interno verso : *spagne*; in punta di verso) e nei vv. 1, 3 (*piega*; interno verso : *svelta*; in punta di verso). Allitterazione generale della "s", che raggiunge il massimo di intensità al v. 5 (Salda nell'oSSicino quaSi Spegne).

COMMENTO

v. 1. *la piega che si forma nel riflesso*: la «piega» è quella dello sguardo, che nel «riflesso» di uno specchio mette a confronto l'io con l'Altro.²⁷

v. 2. *splende*: il verbo, in questo caso, è usato transitivamente. *unghia*: allusione e omaggio all'*ongla* arnaldiana, una delle parole rima de *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*. L'ipotesi si rafforza guardando al componimento [2] 9, in cui già si alludeva a un'altra parola rima dalla stessa poesia di Arnaut (*n.d.c.*: 'cambra'), e a ciò si aggiunga anche l'aspetto strutturale, essendo quella arnaldiana una sestina lirica, di cui i sei versi possono in questo caso sembrare una rievocazione decostruita e frammentata. L'idea dell'*ongla* è inoltre un rimando alla corporeità, da intendersi però non come sineddoche del corpo della donna, ma come riferimento a una dimensione corporea e concreta della realtà a cui si oppone una dimensione "altra", interiore, che lo sguardo permette di connettere con il piano del reale (vv. 1-2: «la piega [...] splende l'unghia»). I riferimenti astratti agli elementi corporei sono trasfigurati da una raffigurazione mentale e interiore che, in questa divisione tra parti, suggerisce i debiti con le concezioni di un dualismo di tipo gnostico.

v. 3. *le due metà*: dell'esistenza in senso dualistico (corporeità/spiritualità) ma anche dell'individualità soggiacente all'immagine riflessa (io/Altro).

v. 4. *quest'ora che rimane*: dove il "rimanere" è da intendersi in opposizione allo "scorrere", più che all'idea di una temporalità residua. Continuando a seguire una logica

²⁶ In MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, cit., p. 38.

²⁷ Per i rapporti di identificazione e alterità con l'immagine riflessa, cfr. JACQUES LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in ID., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 87-94 (ed. or. Seuil, Paris 1966).

dualistica, credo che l'ora «che rimane» rimandi al tempo come *kairos* (καῖρός), il tempo propizio e immobile della rivelazione divina, a cui si oppone un tempo come *chronos* (χρόνος), che è il tempo fuggevole e sequenziale che domina l'azione umana.

v. 5. *ossicino*: come «l'unghia» (v. 2) rappresenta un rimando alla fisicità e alla carnalità.

v. 6. *l'affinità sonora*: forse la sonorità è quella della parola (poetica?), la cui insufficienza nel descrivere totalmente l'essenza delle cose rischia di condurre al silenzio (v. 5: «quasi spegne»).

5. *ENTREBESCAR* [5]

mente lume d'aprile lo ripassa
splende nel nodo lecca la compita
che appare verde tutta la sprigiona
scheggia nel fianco chiama il mese nuovo
5 in largo lo ripone cola atteso
quando per foglia pulsa in ogni poro

NOTA METRICA

Componimento di 6 versi endecasillabici con dorsale in sesta sede e una strutturazione ritmica quasi alternata.²⁸ Tutti i versi pari presentano *ictus* in entrambe le sedi di quarta e sesta, mentre i versi dispari più esterni hanno solo il perno in sesta sede. Infine, il v. 3 funge da cerniera metrica con il v. 4, presentando gli *ictus* in entrambe le sedi, come i versi pari, ma anche l'accento in seconda sede, che lo accomuna al solo v. 5.

Forte assonanza nei vv. 1-2 tra i due verbi che aprono i rispettivi versi (*mente*: *splende*), e nei vv. 4, 6 (*nuovo*: *poro*); assonanze più deboli, vista la differenza della vocale atona, nei vv. 3, 5 (*sprigiona*; in punta di verso: *ripone*; interno verso), e nei vv. 4-5 (*mese*; interno verso: *atteso*; in punta di verso).

COMMENTO

vv. 1-6. *mente... pulsa*: il lume, soggetto grammaticale, è un lume che oltre a mentire «splende», «lecca», «sprigiona», «chiama», «cola» e «pulsa»: la sequenza verbale è fit-tissima e rievoca una dimensione di potenza vitalistica che sembra anche liminalmente erotica. La poesia evoca il vitalismo primaverile ma ne connota immediatamente una natura parziale: ogni slancio è smorzato da un'idea di insufficienza.

v. 1. *mente lume d'aprile*: verso ambiguo grammaticalmente.²⁹ Per sciogliere parzialmente tale ambiguità si deve individuare in «mente» il verbo della frase, sorretto dal soggetto «lume d'aprile». Il contesto stagionale è in richiamo al *topos* dell'esordio

²⁸ Cfr. anche DAVIDE BELGRADI, «e ancora», cit., pp. 142-143.

²⁹ Per le possibilità esegetiche e le ragioni dell'interpretazione presente cfr. ivi, p. 142

primaverile (*début printanier*), qui però rovesciato semanticamente in quanto etichettato come menzognero.

v. 2. *splende*: il soggetto è ancora il «lume d'aprile» del v. 1. Tutta la poesia è in continuità e dialogo con la poesia [4], a questa precedente, e la spia più evidente è proprio il verbo «splende» che introduce in entrambi i componimenti il v. 2. ~ *nel nodo*: di una complessità da dipanare: forse da intendere come un punto in cui il senso si avviluppa. Il lume che «splende nel nodo», pertanto, potrebbe essere quello di un senso che si nutre della complessità. *compita*: 'piena, totale'. La totalità qui rievocata è sempre, a mio parere, quella del reale, che non può che essere vagheggiata, in quanto irraggiungibile.

v. 3. *che appare verde*: il verbo 'apparire' fa convivere 'mostrarsi improvvisamente' e 'sembrare', un'accezione che rimanda a un'immediata evidenza e una che invece prospetta il dubbio. Il «verde», invece, rimanda alla vitalità stagionale dell'avvenuta primavera, ma è anche un aggettivo che coincide con 'acerbo'. La totalità (v. 2: «la compita»), dunque, «appare verde» doppiamente: da una parte si mostra come vitale, e dall'altra sembra invece acerba e intempestiva.

v. 4. *scheggia nel fianco*: altro segnale di una parzialità percettiva: l'io non è nel mondo, è il mondo ad entrare nell'io attraverso una ferita.³⁰ ~ *chiama il mese nuovo*: è l'aprile già evocato (v. 1).

v. 6. *foglia*: altra spia di connessione con la poesia precedente (per l'immagine della linfa vitale che scorre in ogni poro della foglia, cfr. anche il componimento [3], 4). ~ *pulsa in ogni poro*: l'immagine è dinamica e traduce figurativamente l'immediatezza dell'apparire. C'è un progressivo insinuarsi, nelle nervature della foglia, di una linfa vitale che si spande.

6. *ENTREBESCAR* [6]

5 come pare gelata in questa scorza
 tanto che nel vapore più ne scema
 brucando come può l'erba risale
 se intende rade volte non l'aspetta
 sulla pedata cera in traccia stende
 al pruno che ci slabbra l'altro danno

³⁰ Emerge un'eco con la concezione merleau-pontiana di percezione, per cui cfr. MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003 (ed. or. Gallimard, Paris 1945); ipotesi già avanzata in DAVIDE BELGRADI, «e ancora», cit., p. 143, nota 20.

NOTA METRICA

Componimento di sei versi endecasillabici. Terza sestina di un ideale nucleo iniziato con [4] e che evolve, anche metricamente (cfr. anche [7], che continua la serie).³¹ In [4] il baricentro era endecasillabico ma con variazioni misurate; in [5] gli endecasillabi hanno accenti in entrambe le sedi canoniche e disposti secondo una simmetria interna; qui tutti gli endecasillabi sono *a maggiore* (il v. 5 ha anche accento di quarta: 4^a-6^a-8^a-10^a). Aumentano così, rispetto ai componimenti precedenti, le valli accentuali nel primo emistichio, diventando per contro quasi strutturale (fa eccezione il solo v. 4 con *ictus* di 2^a-6^a-10^a) l'*ictus* in ottava sede.

Rime interne tra i vv. 1, 5 (*gelata : pedata*); 1, 3 (*come : come*); 4-5 (*intende : stende*). Due gruppi di assonanze percorrono verticalmente il componimento, tra di loro incrociandosi: infatti, nei vv. 2-3 i primi elementi dei versi si richiamano in assonanza tra di loro e con l'ultima parola del v. 6 (*tanto : brucando : danno*), mentre gli elementi in punta di verso (v. 2) o quasi (v. 3) sono in assonanza tra di loro e con la parola centrale del v. 5 (*scema : erba : cera*).

COMMENTO

vv. 1-2. *come pare [...] ne scema*: la neve, al centro di questi versi, «pare gelata» (v. 1), ma in seguito evapora (v. 2: «nel vapore più ne scema»), evidentemente a causa del sole primaverile.

v. 1. *gelata: incipit* invernale che contrasta il *topos* del *début printanier*. L'ambientazione invernale era già in [1], e il modello è ancora quello del Guglielmo IX di *Farai chansoneta nueva* (v. 2: «ans que vent ni gel ni plueva»; leggi: 'prima che arrivino il vento, il gelo o la pioggia').³² Il componimento ostacola una totale parafrasabilità, ma si possono riconoscere per frammenti immagini e discorsi ricorsivi. Il contesto invernale è infatti accompagnato da immagini di una vegetazione che tenta di vincere le resistenze del ghiaccio, così come viene insistentemente sviluppato soprattutto nella seconda sezione (*n.d.c.*: legame con il sonetto [34]).

v. 2. *più*: la struttura è particolarmente marcata. Anche se con diverse valenze, cfr. [20], 5 («Mitemente provolta più s'accende»); [30], 1 («fra nembi e scuri più lo rende spesso»); [34], 14 («tra tagli ed elazioni più la cova»). Qui vale come 'per la maggior parte'.

v. 3. *brucando come può l'erba risale*: L'erba si fa strada tra le zolle gelate «come può», nei limiti delle proprie potenzialità. *erba*: spicca per essere una delle parole-rima della celebre sestina dantesca, sempre di ambientazione invernale, *Al poco giorno e al gran*

³¹ Ancora da studiare gli eventuali rapporti tra questi testi e le sestine liriche dei volumi successivi, per cui cfr. SABRINA STROPPA, *I colori del buio*, cit.; SABRINA STROPPA, DAVIDE BELGRADI, *Microromanzi e microcosmi*, cit.

³² Per le questioni generali legate al *début printanier* cfr. la discussione e i rimandi bibliografici in DAVIDE BELGRADI, «e ancora», cit.

cerchio d'ombra. Interessante notare come *Al poco giorno* si regga su *ictus* di quarta sede: l'opposta soluzione prosodica di Rossi Precerutti, contrariamente a quanto si potrebbe supporre, è a mio avviso un segnale del debito con Dante che l'autore intende, a un tempo, dissimulare ed enfatizzare, ricorrendo a un contrasto così marcato e intenzionale.

v. 4. *rade volte*: locuzione avverbiale che sta per 'raramente, di rado'. Tessera dantesca, da *Pur.* VII, 121 («Rade volte risurge per li rami»).

v. 5. *pedata cera*: c'è una forte presenza di lessico che semanticamente rimanda a immagini di coltivazione e, genericamente, arboree. Qui, allora, forse «pedata» è da *pedō*, verbo che in latino era usato proprio per le piante coltivate con il significato di 'reggere su con un palo' o, figurativamente 'mettere in verticale', mentre la «cera» può essere quella che viene usata come cicatrizzante sui tronchi delle piante (qui l'idea di una cicatrice sovviene anche per il «danno» a cui allude il v. 6). La «cera» potrebbe tuttavia anche alludere alla linfa di una pianta che fuoriesce da un taglio. Propongo di leggere come 'sulla cera cicatrizzante spalmata verticalmente'.

v. 6. *pruno*: forse eco del dantesco *Degno fa voi trovare ogni tesoro* (vv. 5-6: «Io che trafitto sono in ogni poro | del prun che con sospir si medicina»). Come in Dante, qui il pruno, arbusto spinoso, è legato metaforicamente alla ferita d'amore («che ci slabbra») e, in questo senso, richiama l'*albespi*, il 'biancospino' di *Ab la dolchor del temps novel* di Guglielmo IX (la cui menzione sembra opportuna anche perché si tratta ancora di un'ambientazione invernale: cfr. vv. 13-16: «La nostr'amor va enaissi | com la branca de l'albespi, | qu'esta sobre l'arbr'en creman, | la nuoit, ab la ploï'ex al gel»; leggi 'il nostro amore fa come il ramo del biancospino, che intirizzisce sull'albero di notte, per la pioggia e per il gelo'). Il pruno, anche nella forma plurale, è l'unico arbusto che viene insistentemente nominato senza ricorrere alla denominazione generica. Oltre a questa, le altre occorrenze sono tutte nella seconda sezione: cfr. [24], 2 («questi pruni»), [25], 11 («d'amante pruno»), [28], 2 («umile pruno»), [29], 2 («cardi e pruni»), [32], 8 («pruni»), [34], 12 («pruno»). ~ *altro danno*: "altro" rispetto a un piano fisico. Il danno a cui qui si fa riferimento è una ferita d'amore, un danno interiore.

7. *ENTREBESCAR* [7]

Er resplan la flors enversa
in code e aure spunta nel mattino
ma la nuca abbigliata copre tutto:
treccia che verde a tridui la misura!
5 squittii ronzii ditini – già tramonta
lampa indolente lama più faretra
lingua per astri e piuma fianco d'erba

NOTA METRICA

Componimento di 6 versi endecasillabici (nel v. 2 in «code e aure» con dialefe tra la congiunzione e il nesso tonico ascendente iniziale) introdotti dall'*heptasyllabe* (con rimanente femminile) tratto dalla *Canço* di Raimbaut d'Aurenga. Se si esclude il v. 1, dunque, continua la progressione delle sestine. La sequenza presenta una marcata densità prosodica: la tendenza è a un sistema a quattro accenti che lega la maggior parte dei versi: fanno eccezione i vv. 5 e 7, che ne hanno cinque (rispettivamente: 2^a-4^a-6^a-8^a-10^a e 1^a-4^a-6^a-8^a-10^a). Strutturante la dorsale in sesta sede, che accomuna tutti gli endecasillabi, ma è anche presente l'*ictus* in quarta sede in tutti i versi tranne il v. 3 con attacco anapestico (3^a-6^a-8^a-10^a). I vv. 4, 6 e 7 hanno accento in prima sede (di 1^a-4^a-6^a-10^a i primi due, e di 1^a-4^a-6^a-8^a-10^a l'ultimo), ma è significativa soprattutto l'alternanza perfetta con cui viene pensata la variazione dei secondi emistichi tra versi pari e versi dispari (senza contare la citazione del v. 1). Infatti, nei versi pari l'ultima tonica prima della decima sillaba cade sempre sulla sesta sede (di 2^a-4^a-6^a-10^a il v. 2, di 1^a-4^a-6^a-10^a i vv. 4, 6; nel v. 6 «più» è atono, in accordo con la prassi riscontrata da Praloran e Soldani³³ nei casi in cui precede un sostantivo); al contrario, invece, tutti i versi dispari interrompono la sequenza di atone con un *ictus* in ottava (da precisare che il «già» del v. 5 lo considero tonico, discostandomi dalla norma di Praloran e Soldani,³⁴ che vogliono sia atono quando, oltre ad essere seguito da una sillaba atona, non sia preceduto da un proclitico; la scelta, chiaramente discutibile, è motivata dalla presenza di una forte cesura precedente, rilevata dal segno interpuntivo del trattino alto, che pone l'avverbio in posizione marcata).

Assonanza forte, vista la sede testuale, tra i vv. 5-6 (*erba : faretra*; con iterazione anche della «r»). Si avverte anche un'assonanza che percorre verticalmente il testo passando tra termini posti all'incirca a centro verso (vv. 2-3, 6), e un altro (v. 4) in punta di verso (*spunta : nuca : misura : piuma*). Allitterante il v. 4 («TREccia che veRde e TRidui la misuRa»). Omoteleuto nel v. 5 («squittII, ronzII»), e generale allitterazione della «i» («dItInI»); quasi paronomastici i due termini del v. 6 (*lampa : lama*).

COMMENTO

vv. 1-4. *Er resplan* [...] *misura*: l'ambientazione naturale, così com'è prassi della raccolta, è simbolizzata araldicamente: il paesaggio tende ad essere sempre descritto in modo astratto ed emblematico.

v. 1. *Er resplan la flors enversa*: leggi 'ora risplende il fiore rovesciato'; la *flors enversa* è la neve.³⁵ La citazione da Raimbaut avvicina molto questa poesia con il sonetto [32], uno degli ultimi della seconda sezione (cfr. [32], 2: «s'inarca e brucia il fiore della neve»)

³³ MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teorie e modelli di scansione*, cit., p. 83

³⁴ Ivi, p. 72.

³⁵ Cfr. COSTANZO DI GIROLAMO, *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, *ad locum*; cfr. anche, per approfondimenti, il recente lavoro di FRANCESCO ZAMBON, *Il fiore inverso. I poeti del "trobar clus"*, Luni, Milano 2021.

vv. 2-4. in code e aure [...] *misura!*: l'immagine è quella di un paesaggio araldico cristallizzato, screziato da lingue di neve (v. 2: «code e aure») che spuntano illuminate (*resplan* è 'risplendere') dalla luce del mattino. L'immagine però, per quanto cristallizzata e immobile, è anche quella di un inverno in disgelo, se la «nuca abbigliata» (v. 3) che con la sua «treccia [...] verde» (v.4) ricopre il paesaggio, è quella di una natura primaverile.

v. 3. nuca abbigliata: la naturalità primaverile è descritta con l'immagine di una nuca «abbigliata», ingemmata di fiori, e ordinata in un'acconciatura composta (la «treccia» del v. 3; per l'immagine della nuca cfr. anche [2], 6 e [8], 4, e note *ad locum*). Tuttavia, l'aggettivo abbigliata sembra anche essere un riferimento al rito dell'*adoubement*, cerimonia per mezzo della quale, nel secolo XII, un giovane veniva promosso a *miles*.³⁶ Da notare che il colpo simbolico inferto con la spada durante l'*adoubement* doveva toccare, per l'appunto, la guancia o la nuca del giovane.

v. 4. tridui: da 'triduo', ciclo di preghiere e di cerimoniali della durata di tre giorni. Il linguaggio religioso si sovrappone all'immagine cerimoniale dell'*adoubement* (v. 3).

v. 5. squittii ronzzii ditini: sono i rumori naturali, le «voci» della natura vera e propria. C'è anche in questo caso una palpabile simmetria con la descrizione di [32], 1 («flutti ossicini braccia irrigidite»).

v. 6. lampa: 'luce, fiamma'. A ulteriore conferma della vicinanza tra le due poesie, cfr. anche la doppia occorrenza di [32], 9, 14. È soprattutto la seconda di queste due occorrenze a saldare, a questo punto inequivocabilmente, le due poesie, come conferma la lettura dell'intero verso di [32], 14: «lampa abolita e lama quando chiude». A spiccare, infatti, non è soltanto la co-occorrenza di «lama» (in entrambi i casi nella stessa posizione versale che sorregge l'*ictus* in sesta sede), ma anche la prossimità prosodica dei due versi.

v. 7. lingua per astri: è la parola poetica, che viene definita «lampa» ma «indolente» (v. 6), capace di far breccia nel senso profondo della realtà squadernandola come una lama o come una freccia (v. 7: «lama più faretra»), ma che si scopre anche insufficiente (cfr. il «tramonta» del v. 6). ~ *piuma fianco d'erba*: se la «lingua per astri» è un rimando alla parola che tende all'indicibile, all'essenza impalpabile delle cose, questa «piuma fianco d'erba» rimanda invece, ancora una volta, a degli elementi di terrena materialità e carnalità che sono percepiti come il limite dell'esperienza e della parola.

8. *ENTREBESCAR* [9]

*Disperdando gli risonanti sospiri
sul filo delle ore chi sa che cosa
mi trattenne al di qua del bordo
nel luogo della metafisica. Forse*

³⁶ Cfr. RENATO BORDONE, GIUSEPPE SERGI, *Dieci secoli di medioevo*, Einaudi, Torino 2009, p. 283.

5 perché lei aprì piano il pugno
 e mi osservò cautamente ricucendo
 paziente una piccola differenza

NOTA METRICA

Componimento di 7 versi giocati su meccanismi di volute ipermetrie o irregolarità intorno alle due misure standard dell'endecasillabo e del novenario (sempre non pascoliano). Partendo con ordine, l'unico endecasillabo propriamente detto (ma marcato, visto l'accento di quinta: 2^a-5^a-10^a) è quello del v. 7. Il v. 3 è un novenario (atipico: il ritmo di 3^a-6^a-8^a ha un passo endecasillabico). Più problematico il v. 5, che ha lettura ancipite dal momento che è possibile sia computarlo come un ottonario con sinalefe (raro nella raccolta ma più naturale per la trattazione degli incontri vocalici), sia come un marcato novenario (sempre non pascoliano) con dialefe tra «lei» e «aprì». L'impressione è che la volontà dell'autore, che pare consapevole di questa lettura ancipite, sia però quella di ammicciare al novenario che viene qui preferito (anche per via del suo rapporto con il v. 4, per cui v. infra); a ciò si può aggiungere un motivo ritmico-sillabico che corrobora la scelta: la dialefe cade dopo un dittongo discendente, ovvero il secondo caso per frequenza in cui è accettabile o ricorrente una dialefe.³⁷ Sono ben quattro i versi di dodici sillabe (a partire dalla citazione di Colonna), cioè i vv. 1-2, 4 e 6: nessuno con l'accentazione canonica del dodecasillabo e ognuno in sospetto di endecasillabo eccedente. I vv. 1 e 6 rientrano nella casistica segnalata da Pier Vincenzo Mengaldo³⁸ di versi che «partono con l'andatura dell'endecasillabo, poi la complicano con l'inserzione di una sillaba idealmente scorporabile» (rispettivamente *(ri)sonanti* : *(ri)cucendo*). Il v. 2 (con dialefe tra «delle» e «ore») è scomponibile in due emistichi, settenario più quinario, e può essere letto come un endecasillabo con ipermetria in cesura, come conferma la consonanza con il v. 1 (*sospiri* : *ore*). Infine, il v. 4 ha all'interno la sdrucchiola «metafisica»,³⁹ ma è soprattutto forte l'inarcatura con il v. 5 che cadenza diversamente la lettura. Infatti, il v. 4 può essere letto come un novenario sdrucchiolo (sempre atipico: *ictus* di 2^a-8^a) seguito da un bisillabo che, inarcando verso il successivo "novenario" del v. 5 (dunque con dialefe tra «lei» e «aprì»), può ricostituire una misura endecasillabica (ma atipica per il perno in quinta sede: 1^a- / 5^a-7^a-8^a-10^a; qui l'accento di quinta, e non di quarta, sarebbe motivato dall'indubbio peso semantico di «lei»).

Rima interna tra i vv. 6-7 (*cautamente* : *paziente*); consonanza tra i vv. 1 e 2 (*sospiri* : *ore*).

³⁷ Cfr. PIETRO BELTRAMI, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011, p. 175.

³⁸ PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza Serie*, Einaudi, Torino 1991, p. 44.

³⁹ *Ibidem*.

COMMENTO

vv. 1-7. *Disperdando* [...] *differenza*: tra quelli della prima sezione è tra i componenti più interrogabili da un punto di vista semantico, perché esplicita i referenti. L'intera poesia mette in scena la connessione tra l'io e il tu (femminile: cfr. n. 5): un rapporto in parte impossibile sia per il differente legame con la realtà, sia per un'intima e incolmabile distanza che separa soggetto e Altro. La descrizione è astratta e mentale, ma al contempo la gestualità è fortemente marcata e rimanda a movimenti precisi e lenti, delicati.

v. 1. *Disperdando*: citazione dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna.⁴⁰ La citazione è iper-letteraria, nonostante l'opera di Colonna goda di una riscoperta, durante gli anni '80, grazie alla già citata ed. critica e alla contemporanea monografia di Maurizio Calvesi.⁴¹ Il topos, in questo recupero dall'*Hypnerotomachia*, è quello della disperazione del poeta a causa della pena d'amore suscitata dalla donna amata.

vv. 3-4. *al di qua* [...] *metafisica*: il "dove" della poesia è onirico e paradossale, in quanto è allo stesso tempo «al di qua» e «nel luogo della metafisica», cioè letteralmente 'al di là della fisica'.

v. 4. *Forse*: dubitativo che, dopo il «chi sa che cosa» del v. 2, accentua il carattere di incertezza e impalpabilità di cui la poesia si sostanzia.

vv. 5-7. *perché lei aprì* [...] *differenza*: I gesti della donna sono pochi, lenti e misurati. La scena si svolge tra concretezza e paesaggio mentale, astratto. Il tu evocato sembra etereo. I verbi 'aprire' e 'ricucire' marcano un contrasto tra movimenti di segno opposto: l'aprire del pugno dell'io lirico, in senso di distensione (e dispersione, in richiamo con il v. 1: «*Disperdando*»), e l'immagine di sutura evocata dal verbo 'ricucire'.

v. 7. *piccola differenza*: vero e proprio nucleo per l'accesso alla significazione complessiva della poesia. La differenza di cui si parla è, *in primis*, la frattura incolmabile che separa l'io dall'Altro e dal mondo.⁴² In questa concezione di frattura sembra esserci un'eco delle riflessioni intorno al chiasma tra continuità e discontinuità di George Bataille: «[...] ci sforziamo di accedere alla prospettiva della continuità, che presuppone il superamento del limite, senza uscire dai limiti di questa vita discontinua. Noi vogliamo accedere all'*aldilà* senza oltrepassare la soglia, tenendoci saggiamente *al di qua*».⁴³ A livello di pura suggestione, questa idea di una dimensione di bordo e di confine, che subisce una trasformazione quasi circolare e che torna al punto di partenza mostrando soltanto una «piccola differenza», ricorda la categoria dell'*infra-mince* abbozzata da Marcel Duchamp nelle sue *Notes*, di cui un'edizione esce significativamente nel 1980.⁴⁴

⁴⁰ Cfr. FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Giovanni Pozzi e Lucia Ciapponi, Antenore, Padova 1980, p. 7.

⁴¹ MAURIZIO CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980.

⁴² Cfr. anche DAVIDE BELGRADI, «e ancora», cit.

⁴³ GEORGE BATAILLE, *L'erotismo*, SE, Milano 2017, p. 136 (ed. or. Minuit, Paris 1957).

⁴⁴ Mi riferisco a MARCEL DUCHAMP, *Notes*, a cura di Paul Matisse, Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Paris 1980.

9. *ENTREBESCAR* [11]

profumo che sul nascere l'esclude
dove slaccia piano alla caviglia
l'ossessiva insistenza del giardino:
en autres ronds qui tra lini e vini
5 declina percepibile sul bordo
nei ricami della nobile voliera

NOTA METRICA

Componimento di 6 versi: due decasillabi (vv. 2, 4; entrambi con perno in quinta sede), tre endecasillabi (vv. 1, 3, 5), e un dodecasillabo (v. 6; atipico e con una sdrucchiola interna, può insinuare il sospetto di un endecasillabo irregolare con una sillaba eccedente). Percepibile, rispetto ai componimenti precedenti, la costruzione su tre accenti tonici. I tre endecasillabi *a maggiore*, disposti in ogni verso dispari, strutturano prosodicamente il componimento, tra effetti di risonanza e minime variazioni. Il primo e l'ultimo di essi, infatti, condividono lo stesso *pattern* prosodico (2^a-6^a-10^a), mentre il v. 3 differisce per il primo *ictus* (3^a-6^a-10^a). Tutti i versi pari, invece, evitano accuratamente l'accento in sesta sede, sia che questo venga anticipato di una sillaba (v. 2), sia che al contrario venga posticipato sulla settima (vv. 4, 6).

Assonanza tra i vv. 3, 4 e 5 (*giardino : vini : declina*), con il rimante del v. 4 che è anche in rima interna con il sostantivo precedente allo stesso verso (*lini : vini*); consonanza anche tra i vv. 5-6 (*percepibile : nobile*).

COMMENTO

vv. 1-3. *profumo* [...] *giardino*: l'immagine è astratta ma dà l'idea del fiorire di un giardino profumato che ricorda l'ambientazione di [2], soprattutto per un movimento dall'alto verso il basso che qui si può intuire per la menzione della «caviglia» (v. 2).

v. 1. *profumo*: richiama, per contrasto con [12], 4 e la lettura di Perugi (cfr. nota *ad locum*), l'aria 'profumata' della poesia di Arnaut *Ab gai so coinde <e> leri*, v. 26. La connessione evidente, però, è anche con [2].

v. 2. *l'esclude*: non è possibile individuare univocamente il referente, che rimane pertanto sospeso.

v. 3. *l'ossessiva insistenza del giardino*: sia prosodicamente che nella disposizione grammaticale, nonché per la ripetizione della parola «insistenza» al centro dell'endecasillabo, questo verso è pressoché identico a quello di [14], 2: «la segreta insistenza dell'azzurro». Sia dal presente verso che dalla corrispondenza con [14], 2 è possibile desumere l'idea di una volontà anti-idillica. Viene apertamente osteggiata l'immagine di pacifica conciliazione che si può tradizionalmente associare alla fioritura primaverile e a immaginari topici come quello del *locus amœnus* o dell'*hortus conclusus*.

v. 4. *en autres ronds*: la citazione è da Stéphane Mallarmé, *Toute l'âme résumée* (v. 4; leggi 'in altri anelli').⁴⁵ In margine, a ulteriore indizio del legame con [14], cfr. anche la citazione baudelairiana di [14], 3 (e nota *ad locum*): entrambe le poesie si organizzano intorno a memorie della tradizione simbolista francese che, insieme alla poesia trobadorica, è una delle grandi influenze dell'autore (cfr. l'emblematico, e ancora mallarmeano, *Falso paesaggio* di Rossi Precerutti, pubblicato nel 1984). ~ *ronds*: cfr. anche [18], 6. A proposito di questo volteggio del fumo di cui parla nella sua poesia Mallarmé, bisogna precisare che per l'autore l'atto di fumare il sigaro ha un valore chiaramente simbolico, e non è soltanto un gesto che rimanderebbe all'*otium* del letterato. L'idea è quella che il reale sia escluso perché vile (cfr. Mallarmé, *Toute l'âme résumée*, vv. 13-14: «Le sens trop précis rature | Ta vague littérature», leggi 'il senso troppo esatto cancella | la tua vaga letteratura'; cfr. anche [18], 6). Il reale che non è raffigurabile nella sua interezza, il reale vile, non può essere descritto se non per via araldica.

v. 5. *bordo*: questo bordo rievoca quello, tra un mondo fisico e uno metafisico, che costituiva il posizionamento del soggetto in [9], 3.

v. 6. *ricami*: anche questo sostantivo sembra ricollegare il componimento al [9], nel quale il tu femminile è descritto proprio nell'atto omologo di ricucire (cfr. [9], 6: «ricucendo»). ~ *voliera*: insieme alla sequenza «caviglia» (v. 2), «giardino» (v. 3) e «lini e vini» (v. 4), rimanda alla consueta descrizione del paesaggio in senso araldizzato.

10. *ENTREBESCAR* [12]

appare diramata nell'incavo
traspare come sorridente a scorrere
nell'accumulo ammiccante che risplende:
L'aur'amara fa'ls bruels brancutz
5 *Clarzir, que'ls dous'espeys'ab fuelhs*
se in vari modi poi tra guance e pelo
sul fioco margine accigliata
blandamente enumera in quel folto

NOTA METRICA

Componimento di 8 versi disposti secondo una circolarità strutturale e sintattica. Testo segmentabile in due terzine distinte, imperniate intorno al distico tratto dall'opera di Arnaut Daniel. Il componimento è incorniciato da due "falsi" decasillabi: il v. 1, infatti, è un endecasillabo (2^a-6^a-10^a) ma, per via della comune, per quanto erronea, pronuncia sdrucchiola di «incavo», può mantenere un'ambiguità ritmica; al contempo, il v. 8 è invece un decasillabo (atipico: *ictus* di 3^a-5^a-9^a), che con dialefe possibile tra «blandamente» ed

⁴⁵ La poesia è tradotta dall'autore in STÉPHANE MALLARMÉ, *Le più belle poesie di Stéphane Mallarmé*, trad. italiana di Roberto Rossi Precerutti, Crocetti, Milano 1994, pp. 78-79.

«enumera» può essere letto come un endecasillabo anapestico (la diafe tra due vocali atone identiche, articolabili in un'unica emissione, sarebbe però molto marcata). In ognuna delle due ideali terzine c'è un altro verso indubitabilmente endecasillabico, anche in questo caso uno sdruciollo e uno piano (rispettivamente vv. 2, 6; il v. 2 è anche atipico, vista l'ampia valle accentuale tra 2^a e 8^a sede). I vv. 3, 7, infine, apparentemente un dodecasillabo e un novenario (ma entrambi atipici nell'accentazione), sono pensati per garantire una *variatio* tonale con un caso di ipermetria e ipometria. Il v. 3, infatti, costruito secondo una successione di tre quaternari (di cui il primo sdruciollo: «nell'accumulo | ammiccante | che risplende») è endecasillabo irregolare con sillaba eccedente,⁴⁶ mentre il novenario tradisce l'accentazione canonica e replica fino all'*ictus* di ottava quella dell'endecasillabo precedente (2^a-4^a-8^a).⁴⁷ A ulteriore simmetria tra le due parti del componimento, sono marcati gli unici due *enjambements* tra i vv. 2-3 e i vv. 7-8: a legare, quindi, gli ultimi due versi delle due ideali terzine. È bene specificare che si tratta qui di due inarcature sintattiche, e dunque sono nessi più deboli rispetto alla casistica propria dell'*enjambement*.⁴⁸

Rima interna tra i vv. 1-2 (*appare* : *traspare*); vv. 1-7 (*diramata* : *accigliata*); vv. 2-8 (*sorridente* : *blandamente*). Consonanza tra i vv. 2-3 (*sorridente* : *ammiccante*); forte assonanza nei vv. 2-3 (*sorridente* : *risplende*). I vv. 2-3 sono significativi anche per le allitterazioni (v. 2: «tRaSpaRe come SoRRidente a ScoRRereRe»; v. 3: «aCCuMulo aMMiC-Cante»); in misura minore, anche il v. 8 («blaNdaMeNte eNuMera»).

COMMENTO

vv. 1-2. *appare diramata* [...]: come in [1], il cui legame è rinsaldato anche dalla citazione trobadorica, il componimento sembra presupporre un tu femminile.⁴⁹ Questo tu è, come in *Conja*, indefinito e impalpabile, etereo (cfr. la sequenza verbale «appare» : «traspare» : «correre»).

v. 3. *nell'accumulo ammiccante che risplende*: la donna è investita di proprietà luminose: come se avesse le proprietà della luce, infatti, il suo “apparire” e “trasparire” avviene tra il forame di quei rami che, sfrondati dall’«aur’amara» (v. 4), lasciano cadere sul suolo il fogliame. Questo «accumulo ammiccante» è, infatti, proprio l’immagine del fogliame sul terreno, il cui risplendere dipende dal fatto che è colpito dai raggi della luce.⁵⁰ ~ *risplende*: è un rimando, ancora, al *resplan* di Raimbaut d’Aurenga, e all’ambientazione di [7], 1.

⁴⁶ Cfr. ancora PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, cit., p. 44; forse qui, più precisamente, è una versione scalare dell’endecasillabo di 2^a e 6^a, che potrebbe ritornare anche in alcuni versi come [11], 6.

⁴⁷ Correggo, qui, un’imprecisione di DAVIDE BELGRADI, «e ancora», cit., p. 144.

⁴⁸ Cfr. ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 478-481.

⁴⁹ È teoria sviluppata in DAVIDE BELGRADI, «e ancora», cit., pp. 144-147.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 146.

vv. 4-5. L'aur'amara [...] *fuelhs*: leggi: 'l'aura amara rende spogli i rami fronzuti che quella dolce riveste di uno spesso manto di foglie'; citazione estesa del componimento di Arnaut Daniel.⁵¹ Secondo l'ed. di Perugi⁵² l'«aur'amara» di cui parla Arnaut è qui l'aria di tempesta, l'esatto contrario del 'vento profumato' di cui lo stesso autore parla in *Ab gai so coinde <e> leri*, v. 26: «e si tot venta·l freig'aura» (leggi 'e per quanto soffi il vento gelido'; per suggestione, vista la prossimità tra i componimenti, richiama l'aura profumata di [11], 1).

v. 6. tra guance e pelo: la figura femminile, che già vedeva la sovrapposizione con agenti atmosferici e climatici (il vento, la luce, ecc.), vede qui una trasfigurazione a metà tra l'umano e l'animale, se la descrizione avvicina le «guance» al «pelo».

v. 7. sul fioco margine: a confermare il posizionamento tra fisico e metafisico di questa donna-natura, il cui stare al mondo implica uno stare in disparte, in una situazione di liminarietà (cfr. la figura femminile di [9]). La figura è anche quella di un'alterità inassimilabile, che è sia l'alterità del tu, sia l'alterità del reale. Così come accade anche in [1] e in [9], ciò che viene messo al centro è un tu mai direttamente menzionato, circoscritto, rappresentazione di una realtà che la soggettività non può mai completamente abitare, ma che entra in relazione con l'io attraverso le parzialità percettive.

v. 8. blandamente: cfr. la gestualità di [9], 6-7, ma cfr. anche quella di [13], 7. L'Altro non è mai parlante, dialoga soltanto con una gestualità rarefatta. ~ *in quel folto*: forse da mettere in relazione con quel «disordine» che «s'aggruma» di [8], 3, 7 (cfr. note *ad locum*). È quel coagulo caotico che compone la realtà materiale, e rispetto al quale la parola poetica come la natura intima dell'individuo (anche l'individuo allo specchio che restituisce una possibile immagine dell'Altro da sé) si scoprono inadatti a coincidere perfettamente.

11. *ENTREBESCAR* [18]

diceva Kant che il riso è un'affezione
che deriva da una tesa aspettativa
che poi d'un tratto si risolve in nulla

5 per noi invece il riso è vocazione
a un certo oscuro fare imperativo
dell'io-fantasma: l'anello nell'anello

⁵¹ Per cui cfr. il commento, *ad locum*, di Perugi in ARNAUT DANIEL, *Canzoni*, a cura di Maurizio Perugi, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015; per la ricostruzione della biblioteca provenzale di Rossi Precerutti a quest'altezza cronologica cfr. DAVIDE BELGRADI, «e ancora», cit., pp. 136-141.

⁵² ARNAUT DANIEL, *Canzoni*, cit., p. 120.

NOTA METRICA

Due terzine di versi su base endecasillabica (vv. 1, 3-5; i vv. 2, 6 si devono considerare endecasillabi eccedenti), disposte secondo lo schema rimico ABC-ABC. La particolare cadenza sonora del componimento non si deve solo alle rime e alle assonanze, ma è ottenuta anche grazie all'orchestrazione prosodica. Con l'eccezione del v. 2, peraltro l'unico elemento di reale variazione accentuativa con il suo schema a tre accenti tutti in sedi dispari (3^a-7^a-11^a), gli altri versi poggiano su quattro *ictus*. Più nello specifico, tre degli endecasillabi (vv. 1, 4-5) sono prosodicamente identici (2^a-4^a-6^a-10^a). Il v. 4 rispetta questa scansione in virtù di una dialefe tra «noi» e «invece» che permette la totale specularità con il v. 1 (confermata anche dai rimanti). Il quarto endecasillabo (v. 3) non ha l'accento in sesta sede ma in ottava (2^a-4^a-8^a-10^a). L'ultimo verso è ancora strutturato su quattro accenti ed è composto da due emistichi nettamente divisi che replicano le due possibili parti dell'endecasillabo (e dunque un quinario più un settenario, con *ictus* di 2^a-4^a-7^a-11^a). Da notare infine che tutti i versi sono tra loro legati da *enjambements*, con l'eccezione del passaggio tra i vv. 3-4, che dunque demarca l'indipendenza delle due terzine, nonostante l'assenza di segni interpuntivi. Si deve però sottolineare come gli *enjambements* dei vv. 4-5 siano più intensi, con l'enfasi posta su termini filosofici, mentre quelli tra i vv. 1-2 e 2-3 sono semplici aggiunte di relative e, pertanto, costituiscono un nesso molto debole e il termine è quindi utilizzato in senso estensivo.⁵³

Rima ricca ai vv. 1, 4 (*affezione* : *vocazione*); assonanze nei vv. 2, 5 (*aspettativa* : *imperativo*). Consonanza nei vv. 3, 6 (*nulla* : *anello*). Rima interna nel v. 2 (*deriva* : *aspettativa*); vv. 3, 4 (*poi* : *noi*); ripetizione al v. 6 (*anello*). Rima interna identica ai vv. 1, 4 (*riso*).

COMMENTO

v. 1. *affezione*: da leggersi, appunto, nel senso in cui la intende Kant, per il quale la capacità di essere affetti sostiene quelle che sono le “intuizioni” (che egli oppone ai “concetti”), ed è una capacità che rappresenta il tratto distintivo della conoscenza sensoriale.

vv. 2-3. *che deriva* [...] *nulla*: il riso, dunque, è da intendersi come un momento “affettivo” in cui c'è lo scioglimento nel nulla di una tensione (conoscitiva) che aveva creato un'aspettativa sulla realtà.

v. 4. *noi*: è una prima persona plurale che è simile a quella di certi poeti primonovecenteschi, che parlando di sé parlano al contempo di una generazione (cfr. il “noi” montaliano in *Non chiederci la parola*). È un pronome che è segno di un'orfanezza, traccia generazionale ma anche indizio di una perdita di un'identità specifica, segno del camuffamento dell'io (il rimando è all'«io-Fantasma» del v. 6). ~ *il riso è vocazione*: la ripetizione, con la variazione del termine in rima, contribuisce non soltanto a sottolineare il concetto con valore avversativo, ma anche a creare una simmetria nella strutturazione

⁵³ In base anche alle raccomandazioni di cautela e alle precisazioni di ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana*, cit., pp. 478-481, in particolare p. 480.

della poesia (e del pensiero). ~ *vocazione*: da intendersi nel senso di un comandamento all'«oscuro fare» (v. 5).

v. 5. *fare imperativo*: ancora nel senso della filosofia kantiana.⁵⁴ Per Kant un imperativo categorico è un principio d'azione oggettivo, un principio di “dovere” categorico e incondizionato che obbliga il soggetto a una necessaria azione. Il senso di questo «fare imperativo», però, rimane «oscuro», incomprensibile, e apre strade che rimangono inconcluse (cfr. v. 6). Tuttavia, è questa oscurità dell'azione a investire il soggetto, il cui riso non sarà più «affezione» (v. 1) ma «vocazione» (v. 4) proprio perché implica l'accettazione di un destino. La vocazione a ridere di fronte all'oscurità dell'azione e alla finitudine dell'esperienza è anche la vocazione a ridere di fronte alla morte.

v. 6. *Io-fantasma*: sembra quasi un'ammissione di poetica che arriva proprio nell'ultimo verso dell'ultima poesia della prima sezione. L'io è fantasmatico perché ha subito, come il tu lirico, lo stesso destino di abrasione e cancellazione, di messa ai margini, rispetto al centro dell'esperienza. L'io, enfaticizzato come mancante, è proprio quel soggetto che non può più fare esperienza del mondo con la certezza di un soggetto cartesiano, guardando la realtà in sorvolo, e che dunque nella resa poetica fatta di assenze e di nascondimenti trova l'unico spazio di abitabilità possibile. A margine, questo concetto di mancanza sembra conservare ancora in filigrana l'ombra di Heidegger:⁵⁵ 1) l'Esserci porta con sé, fin che è, un “non ancora” che sarà, cioè una mancanza costante; 2) il giungere alla fine da parte di un ente che è sempre un non-ancora-essente-alla-fine (il venir meno della mancanza propria dell'Esserci) ha il carattere del non-esserci-più». *l'anello nell'anello*: cfr. [11], 4, ripartendo dal testo di Mallarmé, *Toute l'âme résumée*, vv. 3-4: «Dans plusieurs ronds de fumée | Abolis en autres ronds», tradotto dallo stesso Rossi Precerutti⁵⁶: «In diversi anelli di fumo | Aboliti poi in altri anelli». Nella poesia di Mallarmé, l'anello di fumo allude a qualcosa di impalpabile, che contrasta con ciò che, nella chiusa, viene definito come «le sens trop précis», e cioè la realtà nella sua concretezza (cfr. Mallarmé, *Toute l'âme résumée*, vv. 13-14: «Le sens trop précis rature | Ta vague littérature»; leggi ‘il senso troppo preciso cancella | la tua vaga letteratura’). Allo stesso tempo, però, l'immagine dell'anello nell'anello richiama una circolarità quasi labirintica, da cui non si esce e non si recupera un punto di inizio e uno di fine: è il simbolo di un «oscuro fare imperativo» (v. 5) che non può essere spiegato da una ‘parola troppo precisa’, che è destinato a rimanere oscuro e perdersi nei labirinti di senso della parola.

⁵⁴ Cfr. IMMANUEL KANT, *Fondazione della metafisica dei costumi*, Laterza, Roma 1997 (ed. or. Johann Friedrich Hartknoch, Riga 1785).

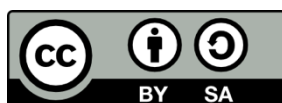
⁵⁵ Cfr. MARTIN HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1976, p. 296 (ed. or. Max Niemeyer, Halle 1927).

⁵⁶ In STÉPHANE MALLARMÉ, *Le più belle poesie di Stéphane Mallarmé*, cit., p. 79.

BIBLIOGRAFIA

- GEORGE BATAILLE, *L'erotismo*, SE, Milano 2017 (ed. or. Minuit, Paris 1957).
- LEONARDO BELLOMO, *Ritmo, metro e sintassi nella lirica di Lorenzo de' Medici*, Libreriauniversitaria, Padova 2016.
- DAVIDE BELGRADI, «Struttura di separazione»: Roberto Rossi Precerutti da "Entrebesca" a "Falso paesaggio" (1982-1984), in SABRINA STROPPA (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme*, vol. II, Pensa Multimedia, Lecce 2017, pp. 57-84.
- ID., «e ancora»: l'eredità dei trovatori in "Entrebesca" di Roberto Rossi Precerutti (1982), «Per Leggere», XXI, 41, 2021, pp. 135-155.
- ID., *Le prose poetiche di Roberto Rossi Precerutti: strutture e reversibilità dello sguardo nei "Fatti di Caravaggio" (2016)*, «Italian Studies», LXXVIII, 3, 2023 pp. 376-388.
- PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 2011.
- RENATO BORDONE, GIUSEPPE SERGI, *Dieci secoli di medioevo*, Einaudi, Torino 2009.
- ROGER CAILLOIS, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, a cura di Pier Aldo Rovatti, Giampaolo Dossena, Bompiani, Milano 1995 (ed. or. Gallimard, Paris 1958).
- MAURIZIO CALVESI, *Il sogno di Polifilo prenestino*, Officina, Roma 1980.
- GIOSUÈ CARDUCCI, *Nota alla "Notte di maggio"*, «La Domenica del Fracassa», 17 maggio 1885.
- FRANCESCO COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Giovanni Pozzi e Lucia Ciapponi, Antenore, Padova 1980.
- ARNAUT DANIEL, *Canzoni*, a cura di Maurizio Perugi, SISMELE/Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015.
- JACQUES DERRIDA, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989 (ed. or. ed. or. «Critique», 261, février 1969; 262, mars 1969).
- COSTANZO DI GIROLAMO, *I trovatori*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.
- MARCEL DUCHAMP, *Notes*, a cura di Paul Matisse, Centre National d'Art et de Culture George Pompidou, Paris 1980.
- FRANCO FORTINI, *Oscurità e difficoltà*, «L'Asino d'oro», II, 3, 1991, pp. 84-88.
- GABRIELE FRASCA, *Rame*, Corpo 10, Milano 1984.
- ID., *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Bibliopolis, Napoli 1992.
- JACOPO GALAVOTTI, *Esperimenti sulla sestina nel secondo Cinquecento*, «Stilistica e metrica italiana», XVIII, 2018, pp. 105-134.
- PAOLO GIOVANNETTI, GIANFRANCA LAVEZZI, JACOPO GALAVOTTI, *Che cos'è la metrica italiana contemporanea*, Carocci, Roma 2024.
- CESARE GREPPI, *Stratagemmi*, Società di poesia/Guanda, Milano 1979.
- MARTIN HEIDEGGER, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 1976 (ed. or. Max Niemeyer, Halle 1927).
- IMMANUEL KANT, *Fondazione della metafisica dei costumi*, Laterza, Roma 1997 (ed. or. Johann Friedrich Hartknoch, Riga 1785).
- JACQUES LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in ID., *Scritti*, Einaudi, Torino 1974, vol. I, pp. 87-94 (ed. or. Seuil, Paris 1966).
- STÉPHANE MALLARMÉ, *Le più belle poesie di Stéphane Mallarmé*, trad. italiana di Roberto Rossi Precerutti, Crocetti, Milano 1994.

- PIER VINCENZO MENGALDO, *Questioni metriche novecentesche*, in ID., *La tradizione del Novecento. Terza Serie*, Einaudi, Torino 1991, pp. 27-74.
- ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- MAURICE MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003 (ed. or. Gallimard, Paris 1945).
- CARLO PULSONI, *Carducci, Canello e «Notte di maggio»*, in SAVERIO GUIDA (a cura di), *Studi provinciali* 98/99, Japadre, L'Aquila-Roma 2000, pp. 281-295.
- MARCO PRALORAN, ARNALDO SOLDANI, *Teoria e modelli di scansione*, in MARCO PRALORAN (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 3-123.
- FRANÇOIS JUST MARIE RAYNOUARD, *Lexique Roman ou Dictionnaire de la langue des troubadours. Comparée avec les autres langues de l'Europe latine*, vol. 1 (A-C), Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg 1982.
- ROBERTO ROSSI PRECERUTTI, *Entrebeskar*, Forum Quinta Generazione, Forlì 1982.
- ID., *Falso paesaggio*, Books&Video, Torino 1984.
- ID., *Un sogno di Borromini*, Puntoacapo, Alessandria 2018.
- ID., *Verità irraggiungibile di Caravaggio*, Neos Edizioni, Torino 2020.
- ID., *Lungo fiumi di luce*, MC Edizioni, Milano 2024.
- SABRINA STROPPA, *I colori del buio. Sabrina Stroppa a colloquio con Roberto Rossi Precerutti*, «Insula europea», 10 gennaio 2022 (disponibile online: <www.insulaeuropea.eu/2022/01/10/i-colori-del-buio-sabrina-stroppa-a-colloquio-con-roberto-rossi-precerutti>; u.c. 07.07.24).
- SABRINA STROPPA, DAVIDE BELGRADI, *Microromanzi e microcosmi. La forma sestina nella poesia italiana degli anni Ottanta*, in LUCA BARBIERI, MARION UHLIG (a cura di), *Contrainte créatrice. La fortune littéraire de la sextine dans le temps et dans l'espace*, SISMEL/Edizioni del Galluzzo, Firenze 2023, pp. 87-110.
- LUIGI TASSONI, *Ipersonetto di Andrea Zanzotto. Guida alla lettura*, Carocci, Roma 2001.
- PATRIZIA VALDUGA, *Medicamenta*, Guanda, Milano 1982.
- FRANCESCO ZAMBON, *Il fiore inverso. I poeti del "trobar clus"*, Luni, Milano 2021.
- ANDREA ZANZOTTO, *Il galateo in bosco*, Mondadori, Milano 1978.



Share alike 4.0 International License

UN COMMENTO A *GHIRLANDETTA* DI GIOVANNI GIUDICI:
DUE STRATEGIE NARRATIVE

Margherita Coccolo

Università degli Studi di Udine

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-6581-3957>

ABSTRACT IT

Il saggio propone un commento a *Ghirlandetta* – sezione centrale di *Lume dei tuoi misteri* di Giovanni Giudici – a partire dallo studio di due strategie narrative adottate dal poeta: 1) l'intenzionale depistaggio del lettore per avvicinarlo empaticamente ai personaggi; 2) la manipolazione del racconto dei fatti da parte del personaggio femminile a fini apologetici. In virtù del focus adottato, vengono selezionati solo alcuni testi della sezione. Dopo un'introduzione generale di *Ghirlandetta*, si enucleano le due tecniche narrative alle quali segue il commento ai testi, che è strutturato in: cappello introduttivo e note puntuali. Dove necessario si fa riferimento alle carte inedite del laboratorio autoriale appartenenti all'archivio di Rodolfo Zucco.

PAROLE CHIAVE

Commento; Strategie narrative; Varianti; *Lume dei tuoi misteri*; Giudici.

TITLE

A commentary on *Ghirlandetta*: two narrative strategies

ABSTRACT ENG

The paper offers a close reading of *Ghirlandetta* – the central section of Giovanni Giudici's *Lume dei tuoi misteri* – focusing on two narrative strategies adopted by the poet: 1) the intentional misdirection of the reader, with the goal of bringing him closer to the characters; 2) the female character's rewriting of events in her favour. Because of the chosen focus, only some poems are selected for this analysis. After a brief contextualization of *Ghirlandetta* between the other sections, the two narrative techniques are clarified and illustrated through the commentary of the singular texts. The author's unpublished textual variations belonging to Rodolfo Zucco's archive are mentioned when needed.

KEYWORDS

Commentary; Narrative Strategies; Textual Variations; *Lume dei tuoi misteri*; Giudici.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Margherita Coccolo è laureata con lode in Italianistica presso l'Università degli Studi di Udine, oggetto di tesi è l'edizione critica commentata di *Lume dei tuoi misteri* di Giovanni Giudici. Contestualmente ha ottenuto con il massimo dei voti il diploma della Scuola Superiore Universitaria "Di Toppo Wassermann", accreditato a master di II livello. Collabora con alcune realtà di poesia, tra cui il collettivo Scart, la casa editrice Industria&Letteratura e la rivista "Stilistica e Metrica Italiana".

Margherita Coccolo, *Un commento a "Ghirlandetta" di Giovanni Giudici: due strategie narrative*, «inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 200-221.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27719>

1. CAPPELLO INTRODUTTIVO

Ghirlandetta è la sezione centrale di *Lume dei tuoi misteri* (1984),¹ preceduta da *Accordi* – una serie di bozzetti e ricordi che anticipa molte figure e temi trattati più approfonditamente in seguito – e seguita da *Akt*, dove la polifonia e il gioco di maschere di *Ghirlandetta* vengono innalzati a un nuovo grado di oscurità. Indubbiamente diverse e apparentemente indipendenti, le tre sezioni sono in realtà profondamente interconnesse da una fitta rete di allusioni, rimandi, anticipazioni e caratterizzate dal moltiplicarsi delle voci. Per comprendere la natura di *Ghirlandetta* è utile partire dal sottotitolo – dove l'autore la definisce «fabula in versi»² – e dall'epigrafe, tratta da *Cuore di tenebra*:

Mi sembra di sforzarmi a raccontarvi un sogno – vano tentativo, poiché non v'è descrizione d'un sogno che possa comunicare... quella sensazione di essere preda dell'incredibile che costituisce la vera essenza dei sogni...

Il primo introduce il carattere narrativo e polifonico dei testi; la seconda prefigura il tono della sezione, avvertendo che la dimensione onirica dovrà essere sempre tenuta a mente dal lettore e che alla sua luce andrà intesa la frammentarietà misteriosa della sezione, e solleva inoltre la questione sulle possibilità e sui limiti della lingua, ossia quanto questa possa effettivamente essere informativa, quando i narratori sono reticenti e non attendibili, i punti di vista sono divergenti e i fatti non vengono narrati secondo un ordine logico o cronologico. Il titolo, *Ghirlandetta*, è lessema dantesco,³ e richiama la ballata *Per una ghirlandetta*,⁴ esplicitamente citata nel testo omonimo; il rimando, però, può essere fuorviante, poiché la ghirlanda di LM non è la gentile corona di fiori di Dante, ma la corona di spine della passione di Cristo, come testimoniano i testi stessi: *Notti e giorni*, vv. 7-8 «Festinando alla tua fine | Ghirlandetta di spine» e *Ghirlandetta*, vv. 15-6 «Rendici puri con dolore | Ghirlandetta». Si evoca così la dimensione dolorosa dell'amore tormentato e quella sacra (molti sono i riferimenti alla religione cattolica), che verrà ripresa in *Akt* in chiave mistica. Pontiggia, sul modello rovesciato di Dante, afferma: «se per una ghirlandetta Dante aveva confessato che lo faceva “sospirare ogni fiore”, qui i sospiri sembrano nascere da un amore fugace di “lei”; una storia che alterna ai dettagli di un realismo indimenticabile i vuoti della memoria e le intermittenze, oltre che del cuore, della

¹ D'ora in avanti nel testo LM.

² L'indicazione è fuorviante e problematica: seguendo la distinzione narratologica tra fabula e intreccio – dove la prima è «la disposizione in ordine cronologico dei nuclei narrativi funzionali» e il secondo è «la forma che essi assumono nella libera dinamica del racconto, con le sfasature temporali» (cfr. ANGELO MARCHESE, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano 1990, p. 84) – è piuttosto l'intreccio a rappresentare *Ghirlandetta*, poiché non c'è una coerenza temporale e i fatti non vengono narrati rispettando il susseguirsi cronologico dei fatti.

³ Si inaugura qui una serie di richiami e allusioni danteschi, evidenziati di volta in volta nel commento.

⁴ *Rime* LVI.

malizia».⁵ Le caratteristiche principali della sezione sono: la marcata narratività; l'intenzionale frammentarietà della storia, che, ad aumentare la quota di oscurità, non segue l'ordine cronologico; le già citate oniricità⁶ e polifonia. Tecnica già sperimentata in precedenza – ne *Il ristorante dei morti*, ad esempio – e accennata in *Accordi*, qui esplode in un insieme di voci e punti di vista, i quali non sono mai resi espliciti e possono essere soltanto dedotti dalle situazioni narrative. È il trionfo della maschera.⁷ Raboni ha osservato che:

non basta più [...] a Giudici (anzi alla sua poesia) insinuarsi in sosia e alter ego, in portavoce fittizi e fraterni; nei suoi “racconti”, adesso, tutti chiedono e prendono parola: “io”, certo, ma anche lui e lei, l'altra e l'altro, e poi un altro, e un altro ancora, in un intreccio comico e disperato, euforico e dolente di “personae” che non sanno, che non si sanno, che non vedono più in là della propria pena e che tuttavia, e intanto, non rinunciano a inverarsi o inventarsi nella nuvola del proprio fiato.⁸

Si tratta di meccanismi di sdoppiamento e di allontanamento da sé, di fuga, non più celamento dietro l'altro, ma assenza di sé per lasciare posto all'altro: è

sempre più forte la tensione verso una scrittura poetica che, transitando per la cancellazione della “forma interna” della confessione o del diario, idealisticamente coincidente “col particolar diario di ciascun lettore”,⁹ coinvolge nel suo gioco testuale, accanto a un'esile controfigura dell'*io* “altre persone interposte e magari (forse è una necessità) contrastanti e perfino contraddittorie”.¹⁰

⁵ Cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 2000, p. 1561.

⁶ Sul ruolo vitale della sfera onirica nella scrittura di Giudici e la sua somiglianza e vicinanza all'ispirazione poetica si veda FERDINANDO CAMON, *Il mestiere del poeta*, Garzanti, Milano 1982, p. 158: «Le zone oniriche che ci sono nella mia poesia sono estremamente realistiche. Si tratta sempre di sogni che ho fatto: voglio dire che spesso le trascrizioni pure e semplici di sogni si son rivelate poesie. Il sogno è una condizione abbastanza simile a quella che una volta si diceva ispirazione».

⁷ Trionfo che trova la sua più completa realizzazione in *Akt*, dove il gioco delle identità si complica: non solo gli uomini sono coinvolti, ma anche gli animali, si veda ad esempio la figura del dobermann (cfr. *Altre spiegazioni*; *Sottocane*). In merito alla maschera d'animale notevole GIAN CARLO FERRETTI, *La poesia di Giovanni Giudici*, «Studi novecenteschi», I, 2, 1972, pp. 211-218.

⁸ Cfr. *ibidem*.

⁹ Della stessa opinione è Ottavio Cecchi, che in una lettera del 1984 sottolinea il ruolo di Giudici per la loro generazione, essendo stato capace di mettere in versi la vita, non solo la sua ma quella di tutti loro. Cfr. Archivio Giovanni Giudici - Centro Apice.

¹⁰ ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999, p. 18.

in continua tensione tra il voler essere un altro e non voler esserci proprio.¹¹ Nell'intreccio di volti si possono riconoscere: due uomini, uno tradito (U_1) e "l'altro" (U_2); una donna (D); un narratore onnisciente e un coro. Per quanto riguarda il metro si nota l'utilizzo di quartine con rima strutturante, fanno poi la comparsa testi eterometrici, di egual misura, rimati liberamente e testi di strofe libere; per un'analisi più puntuale si rimanda alle annotazioni di Zucco.¹²

Per ragioni di chiarezza espositiva il commento¹³ sarà incentrato su una selezione di testi accomunati dal prevalere di due particolari strategie narrative¹⁴ di cui il poeta si serve: 1) lo sviamento intenzionale del lettore ai fini di un suo avvicinamento empatico alla figura di U_1 e 2) la manipolazione della trasposizione dei fatti per bocca di D a fini apologetici. Questa scelta ha evidentemente dei limiti: molti testi della sezione vengono esclusi, condannando il commento a essere immancabilmente mutilo;¹⁵ si richiede al

¹¹ Cfr. GIOVANNI RABONI, *Giudici sosia di sé stesso* (1972), in ID., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 2006, p. 446-450.

¹² Cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1562.

¹³ In merito alla pratica del commento, fondamentali sono stati i seguenti testi: ANDREA AFRIBO, *Poesia del Novecento e poesia contemporanea tra continuità e differenza. Qualche caso esemplare*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 115-126; STEFANO AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 133-151; DOMENICO DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in OTTAVIO BESOMI, CARLO CARUSO, *Il commento ai testi*, Atti del Seminario (Ascona 2-9 ottobre 1989), Birkhäuser, Basel 1992, pp. 169-213; PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma 2017; MARCELLO PAGNINI, *Le voci dell'ermeneutica e il silenzio dei testi*, in ID., *Letteratura e ermeneutica*, Olschki, Firenze 2002, pp. 207-30; CESARE SEGRE, *La natura del testo e la prassi ecdotica*, in ENRICO MALATO, ANDREA MAZZUCCHI (a cura di) *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Salerno, Roma 1985, pp. 25-44; ID., *Comunicazione e oscurità*, in LORETTA INNOCENTI et al. (a cura di), *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, il Mulino, Bologna 1994; SABRINA STROPPA, LAURA GATTI, *Perché commentare la poesia contemporanea? L'esperienza del commento a "Ora serrata retinae" di Valerio Magrelli*, in DANIELA BROGI (a cura di), *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2015, pp. 221-238; RODOLFO ZUCCO, *Commento e autocommento: esperienze editoriali*, in MASSIMO GEZZI, THOMAST STEIN (a cura di), *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*, Pacini, Pisa 2010, pp. 107-122; LUCA ZULIANI, *Il commento attraverso l'edizione critica: il caso di Giorgio Caproni*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, in pp. 47-74; RAFFAELE DONNARUMMA, *Zanzotto nei Meridiani. Poeti a Segrate*, «allegoria», XII, 36, settembre-dicembre 2000, pp. 165-175.

¹⁴ Cito brevemente alcuni dei testi chiave per l'approccio narrativo adottato. Si tratta di un elenco incompleto, ma essenziale: DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, New Jersey 1978; GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. Seuil, Paris 1972); ID., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. Seuil, Paris 1983); CONCETTA MARIA PAGLIUCA, FILIPPO PENNACCHIO (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Biblion, Milano 2021; GERALD PRINCE, *Narratologia*, Pratiche, Parma 1984 (ed. or. De Gruyter, Berlin 1982); HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Principato, Milano 1985; ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985; PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, Roma, Carocci 2012.

¹⁵ *Studio; Contrappasso; Intermezzo; Meantime; Prospettiva; Birth Control; Se fosse qui; Radianze; Stella.*

lettore elasticità e pazienza, presentando i testi in un ordine diverso da quello originale, e dunque anticipando e richiamando temi e situazioni.¹⁶

Dopo una brevissima parentesi sulla strategia narrativa in esame verranno presentati i testi più significativi, seguiti da un commento generale e da note puntuali. Ove necessario si citeranno testi non presenti nella selezione, sia appartenenti a *Ghirlandetta* sia ad altre sezioni; verranno inoltre fatti rimandi o allusione a temi e simboli che esulano parzialmente dal *focus* di questo commento. Infine, quando strettamente necessario, verranno citati estratti e situazioni delle carte dattiloscritte preparatorie a LM dell'archivio di Rodolfo Zucco, senza però fornire un apparato e dare conto con precisione della successione delle stesure: compito futuro di un'edizione critica genetica.

Come già affermato, la narrazione degli eventi è marcatamente non lineare, ambigua e lacunosa, rendendo la ricostruzione dei fatti difficile e incerta. La successione caotica degli avvenimenti, la mancanza di particolari essenziali, l'inaffidabilità dei punti di vista adottati sono precisi strumenti nelle mani del poeta al fine di disarmare il lettore. In questo modo la confusione e l'ossessione di U_1 non vengono soltanto *mostrate* – rappresentando il suo smarrimento e il suo desiderio di ordine nell'indagine – ma vengono *sentite e condivise* dal lettore, che si trova a provare i medesimi sentimenti ed è costretto ad abbandonare la sua posizione privilegiata di spettatore esterno per occupare quella di personaggio e complice. Al bisogno di U_1 di ritornare sui medesimi dettagli corrisponde la necessità del lettore di muoversi orizzontalmente lungo la sezione per cogliere i riferimenti e le anticipazioni, e per dare nuovi significati ai fatti.

2. COMMENTO

I) SOPRALLUOGO

- Però ci sono
Dei vuoti – e in primis
Supposta e non ammessa l'esattezza
Del nome della via –
5 Farfugliato per vaghezza o prudenza –
Stabilire lo stabile se sia
Sulla destra o sinistra
E in auto come vi si acceda e ancora
Se un senso vietato non sussista –
10 Benché figurarsi a quell'ora

La sezione si apre su un momento centrale, ovvero la ricerca della casa della donna, senza però introdurlo nel contesto narrativo e senza fare riferimento al vero principio della vicenda – ossia l'incontro di D con l'uomo del treno (U_2), che diventerà suo amante. La

¹⁶ In realtà il commento amplifica soltanto quando già accade nella sezione in virtù della sua stessa natura complessa.

scelta di iniziare *in medias res* non dipende da una preferenza stilistica o dalla volontà di un incipit a effetto, quanto piuttosto dal punto di vista adottato e dalla volontà di instaurare un legame empatico: il lettore prova lo stesso smarrimento di U₁ nel tentativo di ricostruzione dei fatti. All'interno di tutta la sezione rimane costante l'alterità del narratore alla vicenda (narratore eterodiegetico); ma diverso è il discorso per quanto concerne il sistema dei punti di vista, considerando che la formula di focalizzazione riguarda singoli segmenti narrativi. Nel caso di questo primo testo mi sembra di poter affermare che il primo verso e mezzo («Però ci sono | Dei vuoti») riporti le perplessità di U₁; da qui l'interesse a iniziare l'inquisizione poco prima dell'atto (vero cuore della vicenda) e non dal principio, mentre il resto della poesia, eccezion fatta per l'incidentale tra lineette («Farfugliato per vaghezza o pruderia») traspone il punto di vista dell'altro uomo, ossia U₂: U₁ conosce bene la casa di D e il narratore, in quanto onnisciente,¹⁷ ne è ovviamente a conoscenza, dunque la focalizzazione adottata deve essere necessariamente dell'altro uomo.

v. 5: «pruderia» è calco dal francese *pruderie* e rientra nei consueti meccanismi di formazione neologistica: nel caso delle parole straniere, queste vengono adattate «secondo un processo assimilabile a quello di neologismi coniatì sulla base di un calco omonimico».¹⁸ I neologismi e i forestierismi, di cui il caso in oggetto è una sorta di ibrido, concorrono insieme al polistilismo, alla mimesi del parlato, all'inserzioni di elementi da lessici specialistici (burocratico, medico, giuridico, liturgico, etc.), e di forme antichizzate e dotte – che si presentano, peraltro, in poche occorrenze – alla formazione di un variegato mosaico, in cui le tessere “rare” sopraccitate sono bilanciate da una certa costanza tematica, per cui «il connubio tra familiarità tematica e straniamento lessicale (un certo sentimento di *Unheimlichkeit*) [costituisce] la forza attrattiva della scrittura di Giudici».¹⁹

v. 6: sul nome della via, o quantomeno sulla zona adiacente a essa, informano le prime stesure di *Altre tecniche* nelle quali si legge «Poi Solferino e Micca» e «Imboccando Pietro Micca».

III) OUT OF LONELINESS

Out of loneliness compulsa
Egli la mappa cittadina
La mente alle di lei
Ricordate parole:

¹⁷ In merito alla differenza tra focalizzazione zero e focalizzazioni variabili multiple si veda HERMANN GROSSER, *Narrativa*, cit., pp. 96-97; in ogni caso il risultato finale è quello di un narratore che non soltanto conosce tutta la vicenda, ma anche i sentimenti e i pensieri dei vari personaggi, per questo si è deciso di utilizzare l'ormai universalmente nota formula di “narratore onnisciente”.

¹⁸ ENRICO TESTA, *Parole prese a prestito*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, p. 214.

¹⁹ ENRICO TESTA, *Per interposta persona*, cit., p. 121.

la stazione
5 Non lungi – una mansarda
Casa senza portiere precauzione
Dell'uomo che si guarda
Data l'alta posizione –
Nell'alba infame l'infame scanfarda...

Prende la parola il narratore onnisciente, riportando per i primi quattro versi le azioni di U_2 – come se le descrivesse da una posizione privilegiata nel momento esatto in cui accadono –, poi i pensieri, introdotti dalla menzione del ricordo delle istruzioni di lei, poi nuovamente e senza alcuna indicazione (non un segno di interpunzione, non la cesura dell'a-capo) le azioni o, meglio, l'atteggiamento di U_2 : il timore di essere scoperto e così di vedere infangata la propria posizione sociale. Volendo indicare il momento esatto del cambio dalla citazione delle indicazioni di D alla diegesi del comportamento di lui, si deve considerare il settimo verso: «casa senza portiere» = racconto di pensieri; «precauzione | Dell'uomo che si guarda» = racconto di azioni. Problematico è l'ultimo verso. Non sembra plausibile ipotizzare che sia, coerentemente con il resto del testo, il punto di vista di U_2 , il quale non avrebbe motivo di un giudizio tanto duro nei confronti di D, allo stesso modo non si giustificerebbe una simile opinione da parte del narratore, in quanto esterno. Ritengo che la soluzione più convincente sia ipotizzare la presenza del coro popolare. Questo punto di vista estraneo al triangolo amoroso verrà talvolta trasposto dal narratore, più o meno letteralmente – qui, ad esempio, il malevolo giudizio viene sublimato in un chiasmo ricercato – e più o meno estesamente.²⁰

Titolo: l'espressione inglese, da tradursi letteralmente con “dalla solitudine”, ritengo assuma qui accezione causale, ossia “in virtù/a causa della solitudine”.²¹

v. 2: è qui opportuno fare un rimando alla lezione dattiloscritta, poi cassata, delle carte inedite appartenenti all'archivio di Rodolfo Zucco: al posto di “egli” si legge “Lui/Quell'altro”, esplicitando quindi l'identità del personaggio maschile (U_2). In questo caso ritengo che la decisione di sostituire la lezione originale con il più ambiguo “egli”²² sia mossa dalla volontà di confondere il lettore, mescolando le voci e sfumando i contorni tra le diverse identità: esattamente come accade nei sogni, dove una persona può essere contemporaneamente sé stessa e un'altra.

²⁰ Un esempio in cui il coro prende parola senza filtri è *Prospettiva*: più marcata è la mimesi del parlato, grazie anche all'inserzione del dialogo e di coloriture disfemiche.

²¹ Il *Cambridge Dictionary* recita: «used to show the reason why someone does something: “I took the job out of necessity because we had no money left”; “You might like to come and see what are we doing out of interest (= because I think you might be interested)”».

²² Nel processo correttivo di LM si preferisce alle menzioni e ai riferimenti precisi soluzioni meno definite, così anche in *Cina (Accordi)*, dove il nome di Fortini, esplicito in una stesura non definitiva, viene nascosto dietro a un più indistinto “lui” (cfr. FRANCO FORTINI, GIOVANNI GIUDICI, *Carteggio 1959-1993*, a cura di Riccardo Corcione, Olschki, Firenze 2018, p. 158). Mi sembra, però, che in questo caso la scelta sia dipesa più dal pudore che da una ricerca di vaghezza.

v. 9: «scanfarda», «termine antico per ‘puttana’, ‘sgualdrina’, cfr. Montale, *Quaderno di traduzioni*, da Pound, *Hugh Selwyn Mauberley* V 3: “Per una scanfarda spremuta”». ²³ Anche qui è opportuno richiamare le lezioni delle prime due stesure del dattiloscritto, poi cassate in favore di “alba” (che introduce l’indicazione temporale poi esplicitata in *Storia*), ²⁴ ossia “covo” e “nido”. Le due lezioni precedenti si collocano come una sorta di controcanto negativo dell’*ampáro* di *Accordi*: non più la tana rassicurante del grembo materno, ma il covo della “puttana”.

IV) I FORNICANTI

E là i furtivi fornicanti
Ascesi dall’ascensore
L’ultima rampa a piedi sospiranti
Speranzosi chissà se mai l’amore –
5 Lui discreto ma pimpante
Architetto del grande piano
Lei col cuore già alle gambe
Lui sussurrante ecco ci siamo.

Il lettore viene tenuto all’oscuro di quanto accade tra il momento della ricerca della casa di D e quanto avviene in questo testo, incerto sul luogo (non si sa di chi sia la casa) e sul tempo (non si sa quanto ne sia passato); soltanto procedendo nella lettura della sezione egli potrà rispondere alle domande e provare a ricostruire la successione dei fatti (in parte verranno narrati, in parte no). Si sottolinea nuovamente come la scelta di dosare e mescolare le informazioni avvicini il lettore all’uomo tradito: entrambi si ritrovano a dover fare delle supposizioni e delle ipotesi; anche il lettore sarebbe tentato di obiettare “Però ci sono dei vuoti”.

v. 1: l’avverbio di luogo non indica, come sembra suggerire il narratore (il fine, di nuovo, è quello di disorientare), la mansarda del testo precedente, ma la casa di U₂. L’informazione è ricostruibile soltanto in seguito grazie a *Storia*, vv. 18-21: «*Ti piacerebbe un giretto d’oblìo?* | Non dirmi cosa avresti risposto tu | Perché a rispondere c’ero io – | Alles Gute, mi vesto e sono giù» e *Altri particolari*, vv. 3-10: «Salimmo per un caffè | Tutto è chiuso a quell’ora | La casa aveva i muri | Tinti di fresco bianchi | Arredo da arrivato | I ricchi mobili pesanti | E con la tua la confrontavo | Dimessa e quasi mesta».

v. 2: figura etimologica, costante stilistica nella poesia di Giudici. ²⁵

²³ GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1563.

²⁴ *Storia*, v. 17: «Alle cinque nel buio graffiata da uno squillo».

²⁵ Cfr. RODOLFO ZUCCO, «*Beatrice dal verbo beare*»: su una costante stilistica di Giovanni Giudici, «Il lettore di provincia», XXV, 88, dicembre 1993, pp. 3-17.

v. 6: nuovamente si sottolinea lo status sociale di U₂. Numerosi sono i riferimenti a riguardo in LM: «Dell'uomo che si guarda | Data l'alta posizione»,²⁶ «fu per ragioni di status»,²⁷ «Arredo da arrivato»,²⁸ l'intero testo di *Prospettiva*.

v. 7: il cuore, elemento frequente in LM,²⁹ qui va inteso come simbolo della trepidazione di D: il cuore – ossia le emozioni contrastanti che anticipano l'atto – ha effetto sul corpo, in particolare sulle gambe che, raggiunte metaforicamente, tremano.

VI) GOOD FRIDAY

Vicino a Pasqua alba d'un venerdì –
Però come sapeva che eri lì –
La soave mezzana l'aveva avvisato?
Lui ti aveva pedinato?
5 Dici – puntò sull'effetto sorpresa
Perché a quell'ora nessuno
Va a spasso e nemmeno in chiesa
Oppure – fu per ragioni di status
Come Boterus ci ha insegnato
10 O te lo sei sognata tu –
And we call this Friday good

Good Friday si pone in aperto dialogo con *Storia*, che nell'ordine della sezione lo precede, mimando un dialogo a “botta e risposta”. In questo caso è U₁ a prendere la parola. Egli sembra rispondere alla ricostruzione di D, donando al lettore nuove informazioni ancor più puntuali e sollevando dubbi a cui inizialmente cercano di rispondere le sue supposizioni; poi intervengono le repliche trasposte di D, le quali non sono citate letteralmente, ma riportate e “completate” dall'ironica³⁰ menzione di Botero.

v. 1: evidente è il richiamo al tradimento di Cristo e alla sua passione, in virtù del quale si colora di toni sacri la vicenda e si condanna a peccato grave l'infedeltà.

v. 3: rimane un mistero su chi sia la “mezzana” citata che, si noti, è l'unico personaggio a esulare dal triangolo amoroso.

vv. 8-9: si fa ironicamente riferimento a *Della Ragione di Stato* di Botero, ma si gioca anche sulla compresenza di rimalmezzo per l'occhio (*status* : *Boterus*) e una rima imperfetta (*status* : *insegnato*) che sarebbe stata a piena identità fonica se il processo correttivo si fosse fermato alla terza variante.³¹

²⁶ *Out of loneliness*, vv. 7-8.

²⁷ *Good Friday*, v. 8.

²⁸ *Altri particolari*, v.7.

²⁹ Cfr. *Luna e Il cuore*.

³⁰ In merito all'ironia giudiciana si rimanda a MARIO BOSELLI, *La gestione dell'ironia in “La vita in versi”*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 283-290.

³¹ Originariamente il testo leggeva: «insegnatus».

v. 10: oltre a essere una provocazione da parte di U₁, è un promemoria per il lettore: la narrazione si colloca all'interno di una dimensione onirica, dove non tutto può ricevere spiegazione (si ricordi la citazione in apertura da *Cuore di tenebra*).

v. 11: l'ultimo verso è una citazione da Eliot, *Four quartets*, *East Coker* IV 25: «Again, in spite of that, we call this Friday good», ma è anche una ripresa, in una struttura ad anello, del primo verso: l'allusione al Venerdì Santo viene qui esplicitata, infatti, come chiarisce la *Nota* d'autore: «Good Friday è per gli inglesi il Venerdì santo».³²

XIV) ALTRE TECNICITÀ

Bisogno di precisione –
Come stavate sul sofà?
Io di qua lui di là
Poi lui sopra e io sotto –
5 L'arnese alquanto barzotto
Poi via – sbattuta e dritta
E in apparenza la stessa –
Anima essendo la vela
Che vola alla minima brezza

Interviene il narratore, che riporta i dialoghi dei due personaggi (vv. 1-2 U₁, vv. 3-5 D) e il punto di vista corale, mediato però ed elevato stilisticamente (la metafora dell'anima volubile come la vela preda del vento, l'iperbato), che nuovamente riafferma la riprovazione della donna. A corroborare l'ipotesi di un intervento del coro negli ultimi versi, oltre all'espressione di carattere popolare «sbattuta e dritta», concorrono i versi poi casati delle stesure di prova: in questi si legge un giudizio negativo nei confronti di D: «Di una che si fa | Con sorriso di gelo | Frugar dov'è più calda»,³³ e quello favorevole esPLICITATO dall'appellativo di U₂: «l'uomo in gamba».

v. 5: «*barzotto*: variante toscana e romanesca di *bazzotto*, propriamente “non interamente cotto”, quindi “che sta in una condizione incerta”, “alquanto incerto”»,³⁴ da intendersi come “non totalmente eretto”.

vv. 8-9: una simile immagine, da interpretare nello stesso modo, è quella di *Moventi*, v. 18: «A un vento stupida festuca –».

XVI) NOTTI E GIORNI

.....
Notti e giorni ritessendo
La ragnatela nel cui centro

³² Si noti, significativamente, che il Venerdì Santo è anche il giorno dell'incontro tra Petrarca e Laura. L'effetto sconcertante della coincidenza dei due eventi – l'inizio della storia d'amore per eccellenza e il tradimento – è evidente.

³³ D'ora in avanti per economia non verranno menzionate, in questa sede, le minime divergenze testuali tra le diverse stesure.

³⁴ Cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1565.

Giacque il cuore dell'evento
.....
Il racconto non fa una grinza
5 Musa che stringi il Vate
Nella tua pinza
.....
Festinando alla tua fine
Ghirlandetta di spine

Il narratore onnisciente prende la parola ricapitolando la ricostruzione di U₁. Le file di puntini di sospensione danno conto di un *non detto*,³⁵ della reticenza del narratore, che concede al lettore solo pochi enigmatici versi.

v. 2: l'immagine della ragnatela/tela comunica l'idea di un intreccio da sbrogliare per risalire al «cuore dell'evento», che però – coerentemente con l'immagine della ragnatela – si porrebbe come negativo/esiziale (la presenza del ragno) per U₁, che cerca di raggiungerlo. Il campo semantico della tessitura prefigura il verbo *to concoct* di *Concocting*, unendo le sezioni *Ghirlandetta* e *Akt*.

v. 4: si tratta di una ripresa dal v. 5 della stesura manoscritta di *Tecnicalità*: «il racconto non fa una». Il verso, parziale e cassato, viene qui recuperato e completato («il racconto non fa una grinza»).

v. 5: si allude alla natura doppia della donna, contemporaneamente personaggio dell'amante e figura della poesia. Questa duplicità trova la sua piena realizzazione in *Akt*.³⁶

vv. 7-8: in aggiunta a *ghirlandetta*, anche *festinare*, ossia “affrettarsi”, è lessema dantesco: *Purg.*, XXXIII, vv. 88-90: «e veggì via da la divina | distar cotanto quanto si discorda | da terra il ciel più alto festina» e *Par.*, XXXII, vv. 58-60: «e però questa festinata gente | a vera vita non è sine causa | in tra sé più e meno eccellente»;³⁷ utilizzato già in *O.K.*, v. 3-4: «Festinando alle sue | Alte sfere». ³⁸

v. 8: come accennato, si richiama qui il dolore della Passione di Cristo e la natura sacrilega del “peccato” di D. Si noti inoltre il contrasto tra la leggerezza originaria del

³⁵ Riguardo alla scelta dei puntini di sospensione per non-raccontare cosa accade nel frattempo si veda GIOVANNI GIUDICI, *Frau Doktor*, Mondadori, Milano 1989, pp. 138-139.

³⁶ Per una più completa spiegazione della duplice natura della donna in LM si veda SIMONA MORANDO, *Prime apparizioni della dama: “Il ristorante dei morti” e “Lume dei tuoi misteri”*, in EAD., *Vita con le parole*, Campanotto, Pasian di Prato 2001, pp. 75-96. Sulla mutabilità dei personaggi Tynjanov, in *Il problema del linguaggio poetico* che Giudici tradusse, afferma: «l'unità statica del personaggio (come in generale ogni unità statica in un'opera letteraria) risulta straordinariamente instabile: essa è infatti del tutto condizionata dal principio della costruzione, e può vacillare nell'intero contesto in quanto, in ogni caso particolare, si determina in base alla dinamica generale dell'opera», JURIJ TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. italiana di Giovanni Giudici, Ljudmila Kortikova, Il Saggiatore, Milano 1968 (ed. or. Academia, Leningrad, 1924), p. XX.

³⁷ Cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1502.

³⁸ Ivi, p. 408.

dantesco “ghirlandetta” e la durezza delle “spine”, unita e potenziata dalla minacciosa e incombente fine prospettata dagli ultimi due versi.

XIX) GHIRLANDETTA

Musica e fiore
Mia viola e violetta
Che mi fai disperare
Con la tua ghirlandetta
5 Per il niente che è stato
E il buio che verrà
Del tutto che fu amato
Il tutto che resterà
Perché di tanta pena
10 L'amore sia narrato
La quasi santità
Del nostro unico peccato
Specchio del rotto cuore
Mia viola e violetta
15 Rendici puri con dolore
Ghirlandetta

Metricamente, si recupera qui l'anacreontica vittorelliana. Spostando l'attenzione all'interno della strofa si nota l'uso strutturante della misura versale: la prima strofa è ascendente (5, 6, 7, 7), la seconda e la terza si mantengono stabilmente, con qualche eccezione, sulla misura del settenario, l'ultima strofa, specularmente alla prima, è – seppur non perfettamente – discendente (7, 6, 9, 4). Si crea, dunque, una costruzione ad anello, che rappresenta figurativamente la ghirlanda. Avviandosi verso la fine della sezione, la matassa di voci che prendono la parola si infittisce, e risulta poco chiaro capire di chi sia il punto di vista adottato: se inizialmente sembrerebbe trattarsi di U_1 , che farebbe riferimento al dolore del tradimento («Che mi fai disperare»), all'amore tra i due («Del tutto che fu amato | il tutto che resterà») e all'irrelevanza del tradimento («Per il niente che è stato»); i versi «La quasi santità | Del nostro unico peccato | Specchio del rotto cuore» farebbero forse pensare alla presenza di U_2 , dove l'unico peccato sarebbe il rapporto frutto del dolore amoroso di lei; ma forse si tratta sempre di U_1 , che prenderebbe su di sé il dolore di tutti gli amanti sofferenti e, partendo dalla propria situazione, parlerebbe in realtà di una condizione generale. Per la comprensione del testo è necessario tener presente *Scena terza. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, di *Il Paradiso*, che si svolge nel cielo di Venere:

La scena si apre con la lettura da parte del Chierico dei primi tre versi della ballata LVI, interrotta bruscamente dall'intervento del Letterato moderno:
“No, non è questo il tema, | anche se un poco trema | la mente e forse il cuore
| all'Attore e all'Autore, | dal dubbio travagliato o dal timore | che forse non
ci sia | uno sbaglio, un abbaglio, | un qualche errore di filosofia... | Pensando

alla sorte funesta | che il nostro immenso Poeta | assegnò a Paolo e Francesca... | pensando a ogni dannato o destinato | al crudo inferno o al foco che li affina | forse per molto o per poco | di uno stesso consimile difetto: | qual fu del primo Guido e di Messer Brunetto... | Benché ci sia ragione di sorriso | e sperata clemenza avere adesso | come presto vedrete | beate due signore | che pur non si negarono alla sete | di ciò che in terra chiamano l'amore | e che spesso è una trappola, una rete".³⁹

Titolo: il senso della ghirlandetta, di eco dantesca – *Per una ghirlandetta* – è qui arricchito dall'interpretazione della prima occorrenza del lessema, in *Notti e giorni*, dove non è la ghirlanda fiorita della ballata, ma una corona di spine.

v. 2: «viola e violetta» sono un chiaro riferimento alla ballata *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*, dove Violetta, così come Fioretta, sono il *senhal* della donna amata (dalla bibliografia sulla ballata non si ricava risolutivamente se dietro ai due *senhal* si celi la stessa donna).⁴⁰

v. 13: Si sottolinea nuovamente l'importanza del "cuore" come elemento ricorrente in LM.

vv. 15-16: si riprende il tema della Passione, anticipato dalla già citata «ghirlandetta di spine». Allo stesso modo di quanto fa un credente con Dio, l'uomo offre il proprio dolore a D, in cambio della Grazia.

v. 16: allo stesso modo di Violetta e Fioretta, si può ipotizzare che anche Ghirlandetta sia un *senhal* per la donna amata. Il poeta si serve sapientemente della posizione di inizio verso per un aumentare in modo raffinato il mistero e l'ambiguità della pratica del nome-schermo: se è vero che la seconda occorrenza del termine è ben distinta dalla prima al v. 4 grazie all'uso della maiuscola, si potrebbe obiettare che ciò dipenda semplicemente dalla sua posizione all'interno del verso.

A differenza di U₁ e U₂, che sono entità *narrate*, D è quasi sempre *narrante*: rispetto ai personaggi maschili lo squilibrio di potere è enorme, giacché D ha la possibilità di manipolare i fatti e rinarrare quanto accaduto in proprio favore: omissione e rilettura di particolari, attenuazione della propria colpa, tutto raccontato con enorme precisione e ricchezza di dettagli, a rendere più credibile la narrazione e quindi più efficace la manipolazione.

V) STORIA

Ho avuto sì una storia – quel tale del treno
Mais sans jouir e una volta soltanto
E sul sofà – e nemmeno
Proprio nudi benché l'atto fu quello –
5 Macché giovane e bello: basso, grasso
Pieno di boria tra il furbo e lo scemo

³⁹ Dal commento di Zucco, cfr. GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1567.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*.

- Quando racconta che ha molto vissuto
Però era stato gentile una sera di neve
Io tutta lieve e te lontano un abisso
10 Da tanti pianti che mi avevi fatto fare –
Volevo cancellare le mie pene
Volerti non troppo bene:
Anche se intanto tu eri tornato esemplare
Mio solo tutto amore al mio servizio
15 Ma il ricordo mordeva come un vizio
Quando è successo a marzo una mattina
Alle cinque nel buio graffiata da uno squillo:
Ti piacerebbe un giretto d'oblio?
Non dirmi cosa avresti risposto tu
20 Perché a rispondere c'ero io –
Alles Gute, mi vesto e sono giù.

Nella quinta poesia della sezione prende la parola per la prima volta D, la quale è anche la prima a definire un narratario, ossia U₁ (l'identità si palesa nella seconda strofa). Qui si colmano alcune lacune del tessuto narrativo e si dà una panoramica della vicenda: lei racconta quanto ha preceduto il rapporto sessuale, con i tre momenti della vicenda scanditi nella strutturazione in tre strofe. La poesia si apre con una confessione, che sembrerebbe essere fatta al narratario (egli appare sì esplicitamente solo nella seconda strofa, ma retroattivamente si comprende essere lui l'interlocutore anche nella prima) e che rafforza il tono inquisitorio (come se si trattasse di una raccolta di deposizioni) della sezione. Da notare la volontà di sminuire l'importanza del tradimento: quello che in altre poesie viene appellato come “dottore”,⁴¹ “architetto del grande piano”⁴², “uomo influente”⁴³ qui è declassato a “quel tale del treno”. La specificazione dell'assenza del letto, che ritorna anche in *Domina non sum digna*, è di fondamentale importanza nella strategia narrativa di D, quasi che la scelta di non consumare il rapporto nel luogo tradizionalmente adibito all'atto sessuale attenui la gravità del tradimento, che in questo senso – ossia in virtù del mancato rispetto delle usanze tipiche – sarebbe spogliato del suo significato fino a diventare (almeno nelle speranze e nella ricostruzione di D) un tradimento a metà, parziale, e per questo insignificante. Si notino le raffinate tecniche manipolatorie di D: gli stessi elementi che caratterizzano un rapporto passionale – i vestiti non vengono tolti del tutto e non si raggiunge il letto perché si è vinti dalla voglia – sono qui riletti in favore di un indebolimento del valore dell'atto.

Nella seconda strofa, come detto, si esplicita l'identità del narratario e si racconta, con gran guadagno del lettore, di ciò che anticipò l'atto: il momento dell'incontro dei due⁴⁴ e il movente che spinse la donna all'infedeltà, ossia la delusione e il dolore per il rapporto

⁴¹ *Prospettiva*, v. 4.

⁴² *I fornicanti*, v. 6.

⁴³ *Moventi*, v. 5.

⁴⁴ In *Moventi* si ripete e specifica il luogo del primo incontro (minuetto).

non felice con U_1 . Si noti come attribuendo all'infelicità di coppia una natura causale D si spoglia di parte della colpa, assegnandola implicitamente a U_1 e quindi attenuando la gravità del tradimento. La terza strofa rappresenta l'istante in cui si manifesta l'imminenza del tradimento, in contrasto con l'apparente ritrovata pace e serenità di coppia – «Anche se intanto tu eri tornato esemplare | Mio solo tutto amore al mio servizio»; la cesura strofica e l'apertura con il “ma” avversativo sottolineano questo scarto, tanto da far apparire la decisione di lei sorprendente (in realtà non veramente inattesa, poiché si conosce bene quello che sta per succedere, ma inaspettata rispetto a quanto si attenderebbe normalmente in seguito alla riconciliazione amorosa). La natura della narrazione di D – estremamente informativa sullo svolgersi degli eventi –⁴⁵ rafforza ulteriormente l'impressione che si tratti di una sorta di “deposizione” a fronte di insistenti domande da parte di U_1 .

v. 1: si dà per nota l'informazione sull'identità di U_2 , come se il testo fosse un lacerto di conversazione tra D e U_1 , facente riferimento a qualcosa che rimane ignoto al lettore, qualcosa che si svolge al di là dei confini del testo.

v. 7: la stesura dattiloscritta precedente, poi cassata, reca «si vanta», informando ancora più chiaramente dell'intento autoriale di rappresentare la manipolazione di D, esacerbando la descrizione impietosa di U_2 .

v. 15: nuovamente è interessante osservare le varianti dattiloscritte, in cui si legge «già mi credevo senza vizio/malefizio»: queste prevedevano la dimostrazione di un disinteresse ancora maggiore da parte di D nei confronti di U_2 , accentuando il disprezzo (almeno il disprezzo *narrato*).

v. 18: l'unica intrusione nella narrazione di D è la citazione delle parole di U_2 , pronunciate, si intuisce, al citofono, qui introdotte dai due punti e delimitate dall'uso del corsivo. È interessante notare che, in questo caso, c'è una demarcazione grafica del discorso riportato – delimitazione solitamente assente – con l'intenzione di sottintendere una maggiore precisione ricostruttiva da parte di D, con le già menzionate conseguenze.

v. 21: la locuzione tedesca, di squisito gusto ironico⁴⁶, si inserisce nel più ampio sistema di riferimenti all'identità linguistica tedesca della donna, presente in tutta la raccolta.

VII) ALTRI PARTICOLARI

Però ci sono dei vuoti
Ed egli indaga ancora –
Salimmo per un caffè
Tutto è chiuso a quell'ora

⁴⁵ Grazie a *Storia* si viene a conoscere l'ora esatta, il periodo, il luogo (dalla casa di D si passa alla casa di U_2), le modalità di comunicazione (lo squillo del citofono da parte di lui sotto casa), e, come detto, il momento del primo incontro.

⁴⁶ GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1563: «*Alles Gute*: espressione augurale tedesca, qui evidentemente in senso ironico».

- 5 La casa aveva i muri
 Tinti di fresco bianchi
 Arredo da arrivato
 I ricchi mobili pesanti
 E con la tua la confrontavo
10 Dimessa e quasi mesta
 Ma forse lo penso adesso
 Chissà cos'avevo in testa
 Parlammo di solitudini
 Poi di teatro poi di niente
15 Gli dissi – tu che non mi piaci
 Tu così poco intelligente
 È stato lì precisamente
 Che mi ha stretta e baciata
 Mi ha presa come se dormissi
20 Non chiesto né rifiutato
 E cosa altro aggiungere –
 Fingevo un'aria divertita
 Lui si appartò un istante
 E di soppiatto sono uscita
25 Mattiniere salivano
 Voci su dalle scale –
 Fui per brevi attimi incerta
 Se andare avanti o tornare

Nuovamente è il narratore onnisciente a introdurre le parole di un personaggio, in questo caso D: U₁ non è ancora appagato del quadro fornito e incalza ancora una volta la donna, che ritorna sull'accaduto. La ricostruzione, piuttosto precisa – si spiega il motivo della scelta di salire in casa, si descrive l'ambiente, si dà notizia degli argomenti del discorso, dell'atteggiamento di lei, del momento del bacio e poi del rapporto e infine della fuga – non è comunque soddisfacente per l'uomo-inquisitore, che nuovamente e ossessivamente chiederà delucidazioni sul momento preciso dell'atto, che qui viene sorvolato e taciuto («E cosa altro aggiungere»). Considerando l'identità del narratario, è naturale dubitare dell'affidabilità della narratrice:⁴⁷ i numerosi giudizi negativi nei confronti di U₂, la sua ritrosia, sono artifici per discolparsi e attenuare la gravità dell'atto.

v. 7: si noti il giudizio negativo dell'implicita ostentazione dello status di U₂, inizialmente assente nelle prime varianti del verso: “ben curato”, “disegnato”, “molto studiato” non presuppongono la stessa critica di snobismo che sottintende l'espressione “da arrivato”. Si richiamano i vv. 6-8 di *Out of loneliness*: «precauzione | Dell'uomo che si guarda | Data l'alta posizione –».

v. 13: è un ottimo esempio della pratica di ricerca della *parola giusta*: accanto al testo dattiloscritto Giudici annota una lista di possibili varianti, tra le quali sceglie –

⁴⁷ E non è un caso se nelle stesure dattiloscritte di *Altre tecniche* sia appellata “bugiarda”.

cerchiandola – quella che poi, con una minima modifica, entrerà a testo, spodestando la lezione primaria, evidenziata da un riquadro. La lista elenca: “del suo lavoro”, “di vanità”, “di socialismo”, “di carriera”, “di solitudine” (cerchiata), “di alienazione”. È uso del poeta rilevare le lezioni che non lo soddisfano; i riquadri – spesso parentesi quadre – servono da *memento*. Non sempre alla scelta di mettere in evidenza una parola corrisponde un cambio effettivo della variante.

vv. 19-20: si noti che anche qui D sottolinea la propria indifferenza e inerzia. L'intenzione d'autore è resa ancor più chiara prendendo in considerazione la storia evolutiva del testo: si passa da una quota, seppur minima, di presenza attiva nel processo di scelta – «Ma non del tutto scoraggiato» e «Ma non lo avevo scoraggiato» – a una situazione intermedia dubbia – «Non saprei se incoraggiato» – infine all'estraneità della donna dalla decisione, passiva e preda delle scelte di U₂: «Non respinto né aiutato» e, infine «Non chiesto né rifiutato».

X) DOMINE, NON SUM DIGNA

Basta con questo elucubrare – benché lo so
 Quanto ci può confortare
 Un minimo di governata follia
 Affinché non soltanto non si dia
 5 Ma sia non esser stato
 Quel che straparla il tuo senno alienato
 O.K. ripeterò – Signore, non sono degna
 Che vieni sotto il mio tetto:
 Ma cosa vuoi che sia una volta sola
 10 E senza l'agio di un letto

Il titolo, forse il più esplicito rimando religioso della raccolta, e i vv. 7-8 sono citazioni da Mt 8, 7-8: «Et ai tilli: Ego veniam et curabo eum. Et respondens centurio ait: Domine, non sum dignus, ut intres sub tectum meum, sed tantum dic verbo, et sanabitur puer meus», ovviamente qui richiamati con intento ironico e dissacrante. Il testo – è D a prendere la parola e il narratario è, come consuetudine, U₁ – si pone come risposta a una nuova assillante richiesta di chiarimento.

vv. 1-2: sul ruolo della rimalmezzo si veda RODOLFO ZUCCO, *Rima, rima interna, “enjambement”: sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 229-246. Si noti soltanto che qui è impiegata la successione anomala. Per un esempio di rimalmezzo tipica si veda *Rospo*.⁴⁸

⁴⁸ Cfr. vv. 8-12 (corsivi miei): «Quello in casacca nera | Che gli toccò il braccio | Con accento lombardo – | È un quarto d'ora che *ti guardo* il prossimo | Che fai scappare sparò».

v. 6: l'affermazione di D è un tentativo di manipolare U₁: lei cerca di minare la validità dei dubbi e delle richieste, le liquida come ossessioni prive di senso, insistendo nello sforzo di sminuire la gravità del tradimento.

v. 8a: si noti che le stesure dattiloscritte contano un verso in più tra l'ottavo e il nono, un verso in cui la citazione dal vangelo di Matteo continua con effetto estremamente dissacrante:

O.K. ripeterò – Signore, non sono degna
Che vieni sotto il mio tetto:
Ma dimmi appena una parola
Ma cosa vuoi che sia una volta sola
E senza l'agio di un letto.

Si interrompe bruscamente la formula biblica inserendo la menzione del rapporto sessuale. Nel punto in cui il lettore si attenderebbe l'affermazione della salvezza in Dio («io sarò salvata») si fa rimare *parola* (divina) a *sola*.⁴⁹

vv. 9-10: si evidenzia l'eccezionalità del gesto, la mancanza del letto e, di conseguenza, l'irrilevanza dell'atto: come accennato precedentemente, il rapporto sessuale tradizionalmente inteso prevede il rispetto di *luoghi comuni*: innanzitutto la spogliazione, la collocazione nel luogo principale deputato alla consumazione dell'amore – il letto; sottolineare l'inadempienza di questi passaggi è un modo per depotenziare e invalidare l'atto.

XI) TECNICITÀ

Però ci sono dei vuoti – i vestiti
Che avevi... Bruciali!
E poi
Le necessarie tecnicità –
L'esatta successione
5 Della parziale sia pur spoliatura –
Vuole il minuto vero –
A cosa fosse intento
Essere nell'inerte suo frattempo –
Vuole la proiezione
10 Della penetrazione –
Buio schiuderti ferita
Selva e tana di sua vita

Grazie alle carte dattiloscritte si intuisce che nella mente dell'autore in origine esisteva un solo testo, *Tecnicità*, che riportava contemporaneamente le informazioni ora contenute in *Tecnicità* e *Altre tecnicità*, separati in un secondo momento (il rapporto tra i

⁴⁹ Si comprende a pieno la potenzialità sorprendente della coppia *parola* : *sola* considerando che il legame semantico istituito dalla rima non riguarda soltanto le parole omofone, ma tutta la misura del verso in cui sono inserite, in merito cfr. BENOÎT DE CORNULIER, *La rime n'est pas une marque de fin de verse*, «Poétique», 46, 1981, pp. 247-256.

due titoli è lo stesso che concorre tra *Spiegazioni* e *Altre spiegazioni* di *Akt*). La prima trascrizione dattiloscritta è una traccia di questo ur-testo: i primi due versi appartengono a *Tecnicalità*; ci sono poi i vv. 2-3,⁵⁰ scomparsi dalle stesure finali dei due testi, i vv. 4-5 e 7-8 confluiti poi in *Altre technicalità*, il v. 6 ripreso (compresa l'iniziale variante cassata) – seppur riscritto e dislocato – da *Tecnicalità* e infine il v. 9 cassato.

Interviene il narratore onnisciente sul bisogno ossessivo di esattezza di U₁, sui particolari, sui tecnicismi appunto: la successione esatta degli eventi (non sono sufficienti il giorno e l'ora, «Vuole il minuto vero») e ancora, con formulazione geometrica, la «proiezione della penetrazione». Probabilmente il secondo verso e metà del primo sono una citazione delle parole di U₁.

Titolo: calco dall'inglese *technicality*. Per simili processi si veda quanto detto per “prudenza” in *Sopralluogo*.

vv. 4-5: i particolari del rapporto vengono, con effetto straniante, isolati dal contesto generale al fine di essere analizzati, fino diventare dei “procedimenti” spersonalizzati.

vv. 7-8: nella volontà di U₁ di conoscere il momento preciso per sapere dove lui fosse impegnato nel “frattempo” – la scelta lessicale prefigura il successivo *Meantime* – si richiama *Contrappasso*.

v. 12: la metafora del sesso femminile come elemento vegetale e alcova sicura è una costante stilistica di LM: si vedano *Ampáro* e *Luna* in *Accordi* e *Savana* in *Akt*.⁵¹

XVII) MOVENTI

Tu che arzigogoli quali dovettero
Essere le mie misurazioni
Le volte che precedettero
La maledetta mattina
5 Nel minuetto con l'uomo influente
Al quale avevo detto in garanzia
Che a dameggiarlo mio solo movente
Era uno scambio di compagnia –
Niente vi fu di meditato – niente
10 Se non la triste spina
Dell'anima spersa e clandestina:
Contro te contro me sbrecciare il muro

⁵⁰ È possibile collocare questi versi nel solco di quanto accade in *Domine non sum digna*: esattamente come nel caso dell'eliminato v. 8a, anche questi due versi contengono un'associazione dissacrante: il sesso femminile adorato dall'uomo come l'altare di una chiesa: «o foro di delizia | O giardino da me chiamato altare...».

⁵¹ In *Ampáro* il grembo della donna è sia elemento terrestre, in quanto paesaggio collinare: «Carezza delle mie mani che non è movimento | Delle mie mani sul tuo corpo ma il tuo corpo | Pieno che lungo il confine le esclude | Fra il suo vallivo profilo e l'aria»; sia alcova, luogo sicuro, ampáro per l'appunto. In *Luna* è elemento vegetale «Bella luna di penombra | Quando voltata alla finestra | Tendi la tenda che nasconda | Un batticuore di foresta»; e così anche in *Savana*: «E cane che punta il muso | Tendo il collo voluttuario | Insinuandomi al dischiuso | Orto del santuario». Al riguardo si veda anche *Giovanni Giudici – Agenda 1960 e altri inediti*, «istmi», 23-24, 2009.

Della mia fedeltà solo quel poco –
Non sapevo che c'era all'aldilà
15 Il colpo di pugnale al noi di prima
Questo sangue del dopo
Senza allegria piuttosto con viltà
A un vento stupida festuca –
Forse così un ragazzo per una volta
20 Si buca.

Questa è l'ultima poesia in cui D prende la parola e come sempre U₁ è narratario che si interroga sulle «misurazioni», da intendersi con “valutazioni”. Il pentimento e il rimorso per il tradimento divengono più espliciti e assumono connotazioni sacre: innanzitutto la mattina del rapporto, che si sa essere il Venerdì Santo, è «maledetta»; il movente, che si afferma non essere premeditato, è la «spina» del dolore provato dall'essere ignorata dall'amato; l'anima è «spersa e clandestina», come quella dei dannati; e infine, eloquentemente, la menzione del *poi* – “al di là” unverbato – è menzione dell'inferno. Al rimorso si accompagna, ancor più chiaramente che nei testi precedenti, la volontà di convincere U₁ a credere nella trascurabilità dell'atto: si rimarca la sua aleatorietà (un incontro casuale in treno) e il suo squallore («Senza allegria piuttosto con viltà»). D, nel suo rimorso, arriva a umiliarsi, paragonandosi a un fuscello in balia del vento, priva di volontà e di vigore, in parallelismo evidente con il giudizio negativo del coro di *Altre technicalità*.

v. 5: si richiamano i dettagli di *Storia*.

v. 7: «dameggiarlo: dameggiare è attestato nel significato di “corteggiare (una donna)”»; qui invece “accompagnare nella parte di dama”, o “blandire”». ⁵²

v. 10: evidente eco del v. 8 della subito precedente, nella successione della sezione, *Notti e giorni*.

v. 18: «festuca», ossia “pagliuzza”, “fucellino di paglia”, è lessema dantesco: cfr. *Inf.*, XXXIV, v. 12: «e trasparien come festuca in vetro». Volendo convincere U₁ del suo pentimento, D condanna la propria volubilità richiamando il giudizio del coro espresso ai vv. 8-9 di *Altre technicalità*: «Anima essendo la vela | Che vola alla minima brezza». L'immagine della donna preda del vento, ossia, metaforicamente, in balia del proprio desiderio e il lessema dantesco evocano la condizione delle anime nel quinto canto dell'*Inferno*.

Sarebbe proficuo che future prospettive di ricerca comprendessero l'ampliamento dell'analisi alla totalità di *Lume dei tuoi misteri*, indagando le diverse tecniche narrative adottata da Giudici e prestando particolare attenzione ad *Akt*, in virtù della sua frammentarietà e oscurità. Volendo espandere la ricerca ad altre opere di Giudici, sarebbe interessante operare un “carotaggio” all'interno della sua produzione, abbracciando senz'altro la polifonica *Il ristorante dei morti*, al fine di esaminare la diversa prospettiva e, come con una cartina tornasole, osservare lo scarto costituito dal salto di *Lume dei tuoi misteri* rispetto alla produzione precedente:

⁵² GIOVANNI GIUDICI, *I versi della vita*, cit., p. 1565.

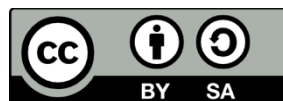
[...] è con questo nuovo libro che Giudici misura i passi decisivi della nuova “svolta” poetica, consistente, in sostanza, nell’assumere a soggetto della poesia la poesia stessa (la lingua stessa), dentro la quale non attraverso la quale percepire la referenzialità del mondo e di sé.⁵³

BIBLIOGRAFIA

- ANDREA AFRIBO, *Poesia del Novecento e poesia contemporanea tra continuità e differenza. Qualche caso esemplare*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia italiana del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 115-126.
- STEFANO AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, pp. 133-151.
- MARIO BOSELLI, *La gestione dell’ironia in “La vita in versi”*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 283-290.
- FERDINANDO CAMON, *Il mestiere del poeta*, Garzanti, Milano 1982, pp. 151-167.
- DORRIT COHN, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, New Jersey 1978.
- RAFFAELE DONNARUMMA, *Zanzotto nei Meridiani. Poeti a Segrate*, «allegoria», XII, 36, settembre-dicembre 2000, pp. 165-175.
- DOMENICO DE ROBERTIS, *Commentare la poesia, commentare la prosa*, in OTTAVIO BESOMI, CARLO CARUSO (a cura di), *Il commento ai testi*, Atti del Seminario (Ascona 2-9 ottobre 1989), Birkhäuser, Basel 1992, pp. 169-213.
- GIAN CARLO FERRETTI, *La poesia di Giovanni Giudici*, «Studi novecenteschi», I, 2, 1972, pp. 211-218.
- FRANCO FORTINI, GIOVANNI GIUDICI, *Carteggio 1959-1993*, a cura di Riccardo Corcione, Olshki, Firenze 2018.
- GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976 (ed. or. Seuil, Paris 1972).
- ID., *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1987 (ed. or. Seuil, Paris 1983).
- PAOLO GIOVANNETTI, *Il racconto*, Carocci, Roma 2012.
- GIOVANNI GIUDICI, *Lume dei tuoi misteri*, Mondadori, Milano 1984.
- ID., *La dama non cercata*, Mondadori, Milano 1985.
- ID., *Frau Doktor*, Mondadori, Milano 1989.
- ID., *Poesie (1953-1990)*, vol. II, Garzanti, Milano 1991.
- ID., *I versi della vita*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 2000.
- Giovanni Giudici – Agenda 1960 e altri inediti*, «istmi», n. 23-24, 2009.
- HERMANN GROSSER, *Narrativa*, Principato, Milano 1985.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Quinta serie*, Carocci, Roma 2017.

⁵³ SIMONA MORANDO, *Prime apparizioni della dama*, cit., p. 89.

- SIMONA MORANDO, *Prime apparizioni della dama: "Il ristorante dei morti" e "Lume dei tuoi misteri"*, in EAD., *Vita con le parole*, Campanotto, Pesian di Prato 2001, pp. 75-96.
- CONCETTA MARIA PAGLIUCA, FILIPPO PENNACCHIO (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Biblion, Milano 2021.
- MARCELLO PAGNINI, *Le voci dell'ermeneutica e il silenzio dei testi*, in ID., *Letteratura e ermeneutica*, Olschki, Firenze 2002, pp. 207-230.
- GERALD PRINCE, *Narratologia*, Pratiche, Parma 1984 (ed. or. De Gruyter, Berlin 1982).
- GIOVANNI RABONI, *Giudici sosia di sé stesso* (1972), in ID., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 1976, pp. 446-450.
- ID., *La vita in versi*, in ID., *L'opera poetica*, a cura di Rodolfo Zucco, Mondadori, Milano 1976, pp. 312-318.
- CESARE SEGRE, *La natura del testo e la prassi ecdotica*, in ENRICO MALATO, ANDREA MAZZUCCHI (a cura di) *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, Atti del Convegno (Lecce, 22-26 ottobre 1984), Salerno, Roma 1985, pp. 25-44.
- ID., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.
- ID., *Comunicazione e oscurità*, in LORETTA INNOCENTI *et al.* (a cura di), *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, il Mulino, Bologna 1994.
- SABRINA STROPPA, LAURA GATTI (a cura di), *Perché commentare la poesia contemporanea? L'esperienza del commento a "Ora serrata retinae" di Valerio Magrelli*, in DANIELA BROGI (a cura di), *La pratica del commento*, Pacini, Pisa 2015, pp. 221-238.
- ENRICO TESTA, *Parole prese a prestito*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 111-134.
- ID., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.
- JURIJ TYNJANOV, *Il problema del linguaggio poetico*, trad. italiana di Giovanni Giudici, Ljudmila Kortikova, il Saggiatore, Milano 1968 (ed. or. *Problema stichotvornovo jazyka*, Academia, Leningrad 1924).
- RODOLFO ZUCCO, *Rima, rima interna, "enjambement": sui segnali dell'oralità nella poesia di Giudici*, in *Scritture contemporanee: Giovanni Giudici*, «Nuova corrente», XLIV, 120, luglio-dicembre 1997, pp. 229-246.
- ID., *Commento e autocommento: esperienze editoriali*, in MASSIMO GEZZI, THOMAS STEIN (a cura di), *L'autocommento nella poesia del Novecento: Italia e Svizzera italiana*, Pacini, Pisa 2010, pp. 107-122.
- LUCA ZULIANI, *Il commento attraverso l'edizione critica: il caso di Giorgio Caproni*, in RAFFAELLA CASTAGNOLA, LUCA ZULIANI (a cura di), *Filologia e commento: a proposito della poesia del XX secolo*, Cesati, Firenze 2007, pp. 47-74.



Share alike 4.0 International License

GIORGIO CAPRONI, *PARATA* (*IL CONTE DI KEVENHÜLLER*, 1986)

Stefano Volta

Università degli Studi di Verona

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0042-3432>

ABSTRACT IT

Il saggio propone un commento di una lirica dell'ultimo Caproni, *Parata* (*Il Conte di Kevenhüller*, 1986). Il sistema espressivo di Caproni, soprattutto a partire dal *Passaggio d'Enea* (1956), sembra fondarsi sulla ripetizione variata di poche costanti, di carattere sia tematico che stilistico. Pertanto, il commento cercherà soprattutto di dimostrare la natura ossessiva del sistema espressivo dell'ultimo Caproni: larga parte del *Cappello introduttivo* sarà dedicata all'analisi dei principali nuclei tematici della lirica, cercando di metterne in evidenza tanto l'origine testuale, quanto il progressivo sviluppo diacronico.

PAROLE CHIAVE

Giorgio Caproni; *Il Conte di Kevenhüller*; Intratestualità; Morte; Identità.

TITLE

Giorgio Caproni, *Parade* (*The Count of Kevenhüller*, 1986)

ABSTRACT ENG

The essay contains a commentary of a poem by the late Caproni, *Parata* (*Il Conte di Kevenhüller*, 1986). Caproni's expressive system, especially from *Il passaggio d'Enea* (1956) onwards, seems to be based on the varying repetition of a few constants, both thematically and stylistically. Therefore, the commentary will seek above all to demonstrate the obsessive nature of the late Caproni's expressive system: in the introduction, an attempt will be made above all to clarify the origin of certain themes, highlighting their diachronic evolution; while in the notes, the most significant intratextual recurrences will be reported, both thematically and stylistically.

KEYWORDS

Giorgio Caproni; *Il Conte di Kevenhüller*; Intratextuality; Death; Identity.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Stefano Volta è dottorando di ricerca in Filologia, Letteratura e Scienze dello spettacolo (XXXVIII ciclo) all'Università di Verona, in cotutela con l'Université de Lorraine, con un progetto dedicato alla poesia di Luzi tra *Primizie del deserto* e *Dal fondo delle campagne*. Laureatosi in Lettere all'Università di Verona con una tesi intitolata *Il leopardismo di Pasolini: «Le ricordanze» e dintorni*, ha conseguito la laurea magistrale nel medesimo ateneo con una tesi di commento al *Passaggio d'Enea* di Caproni (*“Il passaggio d'Enea”. Prova di commento*). Recentemente, ha pubblicato un articolo dal titolo *«Uno che un nome effimero distingue / appena...»*. *fisionomia e postura dell'io lirico tra «Primizie del deserto» e «Onore del vero»* sulla rivista *«Luziana»* (VII, 2023, pp. 81-98).

Stefano Volta, *Giorgio Caproni, “Parata” (“Il Conte di Kevenhüller”, 1986)*,
«inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 222-240.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27722>

1. CAPPELLO INTRODUTTIVO¹

Pubblicata per la prima volta su «Resine» nel 1985 (24, aprile-giugno)², *Parata* trova la sua collocazione nella sezione conclusiva di CK, *Altre cadenze*, la quale rappresenta in qualche modo un *a parte* rispetto al discorso principale della raccolta: infatti, sono qui del tutto assenti tanto la coerenza narrativo-strutturale, quanto i nuclei tematici su cui si edifica il tronco principale di CK.³ Diverso il discorso però per le singole sottosezioni, le quali possiedono, pur nella reciproca eterogeneità, una salda coerenza interna, che può essere di natura marcatamente stilistica e tonale (*Galanterie*, *Versi vacanti*, *Per Sezis all'Ospizio* e *Ciarlette nel ridotto*), tematico-circostanziale (*Testi marittimi*, o di *circostanza*), oppure prevalentemente tematica, come nel caso di *I transfughi* e di *Mostellaria*, dove viene accolta la nostra lirica. Come si può intuire dal titolo, che rimanda alla commedia degli spettri plautina, tutte le liriche di *Mostellaria* ruotano attorno al tema della morte, il quale si sviluppa soprattutto a partire dall'apparizione dei «trapassati» (è il caso di *Parata*), oppure dalla loro evocazione *in absentia*, come nello *Scomparso* e in *Paura terza*, la quale, sotto l'apparente velo della parodia – la poesia risponde a un testo del Sereni di *Stella variabile*, *Paura seconda* – nasconde la medesima vena sinistra che caratterizza gli altri testi della sottosezione, dato che anche Sereni, al momento della stesura della lirica (settembre 1985), è uno «scomparso».⁴

Parata mette benissimo in evidenza la trasformazione che in CK subisce il *topos* – tipicamente caproniano – dell'incontro coi «trapassati»: quest'ultimo infatti non si presenta più nella forma «classica» del *vis à vis* con una o più figure familiari ben definite – come accade ancora in CVC e MT, ad es. *Scalo dei fiorentini* e *Il vetrone* – ma piuttosto

¹ Nelle pagine seguenti si userà come edizione di riferimento GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 1998 e ci si riferirà alle raccolte prese in esame con più frequenza attraverso le seguenti sigle: PE (*Il passaggio d'Enea*, 1956), CVC (*Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, 1965), MT (*Il muro della terra*, 1975), FC (*Il franco cacciatore*, 1982), CK (*Il Conte di Kevenhüller*, 1986) e RA (*Res amissa*, 1991). Infine, per indicare i versi a gradino si utilizzerà il segno L.

² LUCA ZULIANI, *Apparato critico*, in GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, cit., p. 1661.

³ GIORGIO CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti. 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014, p. 336: «La sezione *Altre cadenze* non è la terza parte de *Il conte di Kevenhüller*, come alcuni, piuttosto disattenti, hanno creduto, ma una cosa a sé, che col *Conte* (*Libretto e Musica*) non ha nulla a che vedere». Come notava giustamente SERGIO BOZZOLA, *Altre cadenze* si presenta piuttosto come «un contenitore di tipologie testuali eterogenee, talora d'occasione, se non addirittura commissionate» (*Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, «Studi novecenteschi», XX, 45-46, giugno-dicembre 1993, p. 133, nota 51).

⁴ LUCA ZULIANI, *Apparato critico*, cit., p. 1661.

come un'aggressione nei confronti dell'io lirico da parte di «schiere anonime» di «fantasmi» senza alcuna «consistenza e identità».⁵ Una situazione semantico-testuale, questa, che nel caso di *Parata* sembra però concretizzarsi anche grazie a qualche suggestione del Baudelaire delle *Fleurs du mal*.⁶ Penso ai *Sept Vieillards*, dove ritroviamo un «infernale corteo» (v. 44) non molto distante dalla «parata» del titolo della nostra lirica. Non solo: la stessa postura del «vecchio» e dei suoi sei «sosia» (vv. 21-22: «Non curvo era, ma spezzato: la schiena formava con le | gambe un perfetto angolo retto [...]») sembra aver avuto una certa influenza sulla raffigurazione caproniana dei «trapassati», se quest'ultimi «sfilano quasi piegati | in due [...]» (vv. 9-10). Prima di entrare nel dettaglio dell'analisi, sarà necessario soffermarsi brevemente sul rapporto tra progressione tematica e struttura in *Parata*. La lirica, infatti, sembra articolarsi in tre macro-sequenze testuali che corrispondono ad altrettanti momenti chiave dell'incontro tra il soggetto lirico e i «trapassati» (anche lo stile rappresenta un forte fattore «aggregativo», lo vedremo meglio più avanti): 1) vv. 1-10, apparizione e descrizione della folla spettrale, in assenza del soggetto lirico (i verbi della sequenza sono tutti alla terza persona plurale); 2) vv. 10-23, ingresso prepotente sulla scena del soggetto – al contrario di quanto avviene nella sequenza precedente, la persona verbale dominante qui è la prima singolare – e successivo contatto visivo tra quest'ultimo e uno dei defunti; 3) vv. 24-28, l'io lirico si sofferma sulle conseguenze che l'incontro con il defunto produce sul proprio intelletto (qui sono soprattutto l'uniformità versale e la «melodicità» generata dalle rime in *-ario* e in *-eri* a rendere le due strofette conclusive della lirica una sequenza compatta e isolata dal punto di vista stilistico, vd. *infra*, p. 229 e nota ai vv. 24-28).

L'*incipit* sfrutta e colma immediatamente la tensione semantica prodotta dal titolo: già nei primissimi versi, infatti, ci troviamo di fronte alla sfilata di una folla composta da individui indistinti – la lirica si apre con un verbo dal soggetto implicito – la cui identità rimane sospesa fino alla frase dichiarativa dei vv. 4-5 («[...] Sono | “i trapassati” [...]»), a causa dell'immissione, tra questi due momenti, di una frase nominale e vagamente descrittiva (vv. 2-4: «[...] Quasi | – interminabili e eguali – | in fila indiana»). Se qui la referenzialità del soggetto implicito viene chiarita nel giro di pochissimi versi, in altre due liriche di CK dallo sviluppo tematico e dalle strategie stilistiche simili a quelle di

⁵ ADELE DEI, *Geografia dell'antinferno*, in EAD., *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Esedra, Padova 2016, pp. 88-89. Sul tema del lutto nella poesia di Caproni vd. PAOLO ZUBLENA, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla “meditatio mortis”*, nel suo *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano 2013, pp. 11-78.

⁶ Caproni traduce la raccolta già negli anni Sessanta per l'editore Curcio, salvo poi rinnegarne la paternità a causa dei troppo pesanti interventi editoriali sulla traduzione. A tal proposito, si veda LUCA PIETROMARCHI, *Nota alla traduzione*, in CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008, pp. 53-60 (edizione da cui si citano i versi in traduzione che seguono). Sui rapporti tra la poesia di Caproni e *Les Fleurs du Mal* vd. *Ibidem* e PAOLO ZUBLENA, *Nota su Caproni, Baudelaire e “Il passaggio d'Enea”*, in ANDREA SCHELLINO (a cura di), *L'Italia di Baudelaire*, «Nuova Corrente», LXX, 171, 2023, pp. 77-90.

Parata – entrambe provenienti da *Asparizioni*, prima sottosezione di *La musica* – la sospensione può protrarsi decisamente più a lungo, oppure rimanere addirittura irrisolta. È il caso, rispettivamente, di *Pasqua di Resurrezione* – l'appartenenza delle «figure | familiari» e delle «fecce da coltello» ai territori dell'oltretomba viene confermata soltanto dall'accento al calendario ai vv. 17-18 («Il calendario segnava: | Pasqua di Resurrezione») – e di *Oh cari*, dove l'«inscrutabilità del referente del deittico personale»⁷ ha portato alcuni lettori a identificare i «cari» del titolo con gli scomparsi, quando si tratterebbe di varie proiezioni della soggettività caproniana.⁸ Restando ancora sull'*incipit*, nei primissimi versi di *Parata* si ritrovano altre costanti tematico-situazionali a cui Caproni fa quasi sempre affidamento nelle liriche di tematica funebre: costanti che possono anche essere di lunghissima durata e dunque scavalcare di molto il perimetro di CK. Mi riferisco soprattutto all'ambientazione invernale, la quale ritorna con un notevole peso specifico in quasi tutte le grandi liriche funebri del Caproni successivo a PE – da *Alba* e dall'*Interludio* delle *Stanze della funicolare* (PE), passando per *Il vetrone* (MT), fino ad *Atque in perpetuum, frater* e *Poesia per l'Adele* (FC) – e che qui appare piuttosto in sordina, prima delegata alla citazione in epigrafe («...verso i monti invernali...») e poi “condensata” nella costruzione metaforica che occupa i primi due versi (la «tramontana | della storia», vd. nota ai vv. 1-2). Prima di portare il discorso sulla sequenza centrale di *Parata*, sarà necessario soffermarsi sulla citazione in epigrafe, tratta dalle *Tanka* (1984) di Adriano Guerrini, poeta di origine romagnola al quale Caproni è legato sin dagli anni Cinquanta da un rapporto di forte e profonda amicizia:⁹

⁷ PAOLO ZUBLENA, *Segnali di vuoto. La lingua dell'ultimo Caproni: opacità referenziale di anaforici e deittici*, in ID., *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, cit., p. 91, nota 21.

⁸ È lo stesso Caproni ad ammetterlo, a più riprese. Si veda, ad esempio, GIORGIO CAPRONI, LUIGI SURDICH, «Il “nostro” discorso per iscritto». *Carteggio 1974-1989*, a cura di Alessandro Ferraro, Il Caneto, Genova 2023, p. 190: «Mi fa molto piacere che ti sia piaciuta *Oh cari*. È piaciuta a tutti, anche se non tutti, nonostante la “spiegazione” data nell'*Avvertenza*, l'hanno capita. I “cari” (gli “odiosi”) non sono i morti, ma i vari *io* che son stato nel corso di tanti anni e dai quali mi sentii aggredito quando la scrissi».

⁹ Nato nel 1933 ad Alfonsine (Ravenna), Adriano Guerrini si trasferirà definitivamente a Genova una decina di anni dopo, dove fonderà le riviste «Diogene» e «Resine» (sede di prima pubblicazione di *Parata*, ricordiamolo). Il primo atto di questo lunghissimo rapporto risale al 1957, con la recensione di Caproni, sulle pagine della *Fiera letteraria*, dell'*Adolescente*, la terza raccolta poetica pubblicata da Guerrini (la recensione si trova ora in GIORGIO CAPRONI, *Prose critiche*, edizione a cura di Raffaella Scarpa, 4 voll., Aragno, Torino 2012, vol. II, pp. 813-814). Negli anni successivi, Caproni firmerà la prefazione della raccolta forse più importante del più giovane poeta, *Jon il groenlandese* (1974). D'altra parte, il poeta livornese sarà dedicatario di due poesie di Guerrini, *Valpolcévera* (in *Jon il groenlandese*) e *A Giorgio Caproni* (in *Quindici poesie a qualcuno*). Tuttavia, «qualcosa di più della stessa poesia stringeva (ha sempre stretto) i [...] legami» tra Guerrini e Caproni: «l'affinità del carattere, [...] del sentire, d'un orizzonte che ha sempre incluso qualcosa di più della pura letteratura». È quanto scrive lo stesso Caproni nel suo *Saluto a Guerrini*, un breve testo scritto in memoria dell'amico scomparso (Guerrini muore poco dopo l'uscita di CK, il 22 novembre 1986) e che si chiude significativamente con i versi di Catullo che il poeta livornese aveva già dedicato al fratello in una lirica di FC, *Atque in*

Di notte, leggo
pagine dense; eppure
la mente vaga
verso i monti invernali,
gli antenati selvaggi...

Oltre all'accento ad uno scenario invernale, in questi pochissimi versi ritroviamo ancora un paio di elementi che potrebbero aver suscitato l'attenzione di Caproni, sempre in relazione al tema funebre. Innanzitutto, la presenza solitaria dell'io lirico in un quadro notturno, possibilmente un interno – come avviene implicitamente anche qui, visto che il soggetto si raffigura mentre «legge | pagine dense [...]» – e il successivo vagare della «mente» verso gli «antenati» non possono aver lasciato indifferente Caproni, il quale aveva già sfruttato questi tasselli tematico-situazionali – scomposti e variamente ricombinati – anche altrove, ad esempio nelle liriche di apertura del *Seme del piangere* e di CVC (rispettivamente *Perch'io* e *In una notte d'un gelido 17 dicembre*). Ma soprattutto, penso alla coppia aggettivo-sostantivo «antenati selvaggi» su cui si chiude la lirica citata in epigrafe: innanzitutto, per l'impiego di un sostantivo distanziante, privo di qualsiasi carica affettiva (come del resto il «trapassati» caproniano) per riferirsi ai defunti, rappresentati anche da Guerrini come una collettività indistinta e non meglio identificabile; in secondo luogo, l'aggettivo «selvaggi» si intona bene con la «durezza» che contrassegna il «sentimento di esclusione» che Caproni nutre nei confronti dei «perduti per sempre».¹⁰

In un testo pensato per un ciclo di lezioni radiofoniche (*Poesie come persone*, Radio Monteceneri, 27 marzo-29 maggio 1976), Vittorio Sereni sottolineava la capacità dell'autore di MT di «misurarsi col nulla in poesia e al tempo stesso dare a quel nulla una faccia e una voce».¹¹ È quanto accade, in effetti, anche nella sequenza centrale di *Parata* (vv. 10-23), dove ritrovarsi faccia a faccia con i «trapassati» coincide sin da subito con vedere il «volto» del nulla (v. 15: «Nel bianco del suo volto vuoto», vv. 20-21: «Nel vuoto | del suo volto [...]»). Per quanto l'attenzione al volto (o allo sguardo) dei defunti abbia radici ben radicate nella poesia di Caproni (vd. nota ai vv. 14-16), qui si pone sin da subito come il fattore scatenante di quella riflessione sull'identità che rappresenta la principale novità tematico-strutturale dell'ultima stagione caproniana, in particolare di

perpetuum, frater: «Accetta le mie povere parole che non sanno dire il mio pianto, *atque in perpetuum frater, ave atque vale*» (ivi, vol. IV, pp. 2031-3). L'intera produzione poetica di Adriano Guerrini è stata recentemente riunita e riproposta in ADRIANO GUERRINI, *L'opera poetica (1941-1986)*, a cura di Paolo Zoboli, San Marco dei Giustiniani, Genova 2024 (il testo in questione è a p. 344).

¹⁰ PAOLO ZUBLENA, *Cartoline da Vega*, cit., p. 50. Si veda anche, più sotto, la nota ai vv. 16-20.

¹¹ VITTORIO SERENI, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, p. 1069.

CK.¹² Riflessione che – come nota giustamente Alessandro Baldacci – «continua a giocarsi in rapporto con gli spazi dell'altro, nella perturbante verità che porta con sé ogni apparizione dell'immagine del doppio»;¹³ e *Parata* non fa certamente eccezione, dato che l'io lirico non fa che fissare, nel volto del defunto, uno specchio (vv. 16-20: «Lo fisso | ancora (lui trasparente e quasi | di vetro), e il mio sguardo | – un ferro – mi si ritorce | contro. [...]»). Il che non significa avvicinare il defunto alla vita, prestandogli la fisionomia umana e vivente dell'io lirico; anzi, sono proprio l'*assenza* e l'*inesistenza* costitutive del defunto a riversarsi sul soggetto (vv. 20-22: «Nel vuoto | del suo volto, afferro | me assente. L Inesistente.»).¹⁴

Insomma, nella parte centrale della lirica siamo nei territori di quella «logica della reversibilità» che rappresenta il pilastro concettuale della poesia di Caproni successiva a MT, con il suo «continuo scambio di ruoli e funzioni tra attanti diversi» capace di rovesciare l'una nell'altra «condizioni» e «azioni ordinariamente antitetiche».¹⁵ Prima della presa di coscienza esplicita da parte del soggetto della propria *assenza* e *inesistenza*, la specularità e l'intercambiabilità di condizione tra i due attanti della lirica si materializza attraverso i fenomeni di ripetizione lessicale e sintattica che si affollano proprio nel delicato punto di snodo tra la sequenza iniziale – tutta occupata dalla parata dei «trapassati» – e la sequenza centrale del componimento, marcata dalla forte presenza grammaticale dell'io lirico. Non solo la prima apparizione del soggetto nel testo è costruita con i medesimi tasselli lessicali che descrivono l'incedere dei defunti nella «tramontana | della storia» (vv. 9-10: «Sfilano quasi piegati | in due. [...]» e vv. 10-12: «Nel soffio | del tempo, anch'io piegato | li avvicino. [...]»); ma anche la presa d'atto dell'io lirico in merito alla propria *inesistenza* vira al soggettivo la definizione che spetta, in prima battuta, ai «trapassati» (vv. 5-8: «Coloro | [...] | che [...] | non sono mai stati», vv. 12-13: «Io, | che non sono mai stato»). E si noti che in entrambi i casi ritroviamo la medesima messa in evidenza del pronome grazie all'impiego dell'a capo con verso a gradino («i trapassati». L Coloro | – in terra come nella memoria → vs «li avvicino. L Io, | che non sono mai stato»).

Nella sequenza finale di *Parata* (vv. 24-28), l'io lirico registra la sconfitta della propria «mente»: estrema ed inevitabile conseguenza della «logica della reversibilità» a cui si accennava poco sopra o – per utilizzare un sintagma tipicamente caproniano – della

¹² Lo ammette lo stesso Caproni in un'intervista concessa un paio d'anni prima della pubblicazione della raccolta: «Ci sono tantissimi "io" nella mia vita, e *Il Conte di Kevenhüller* vuol parlare di queste perdute identità» (GIORGIO CAPRONI, *Il mondo ha bisogno dei poeti*, cit., p. 246). Ma si veda anche uno dei primissimi testi di CK, *Personaggi* (vv. 1-2): «Alcuni Io. | Quasi mai io».

¹³ ALESSANDRO BALDACCIO, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Cesati, Firenze 2016, pp.145-146.

¹⁴ A tal proposito, vd. PAOLO ZUBLENA, *Cartoline da Vega*, cit., p. 57.

¹⁵ ENRICO TESTA, *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 46.

«morte della distinzione» (*Controcanto*, CK, v. 13).¹⁶ Questo è uno schema costante in CK, dalla prima e fondamentale sezione, *Il libretto* (si veda ad es. *La frana*: «guardavo – nel linciaggio | della mente – il paesaggio [...] La frana della ragione», vv. 13-14 e 17) – all’ultima sottosezione che chiude il libro, i *Testi marittimi, o di circostanza* (*Alla foce, la sera* (*Frammento su un ricordo d’infanzia*), vv. 5-6: «Bianchissima, mi perforava | l’occhio: | la mente. [...]»)). Ma, innanzitutto, saranno da tenere presente ancora una volta *Oh cari* e *Pasqua di Resurrezione*, a cui va aggiunto un terzo testo di *Asparizioni*, *Un niente*: tre liriche che saranno senz’altro da considerare, a questo punto, come vere e proprie liriche “gemelle” di *Parata* (per *Un niente* fanno fede anche le note ai vv. 1-2 e 4-8). In questi esempi, infatti, il naufragio della «mente» del soggetto – termine chiave che ricorre in tutte e quattro le liriche – è tematizzato nella zona conclusiva del testo e si pone come diretta conseguenza dell’apparizione-aggressione degli spettri: «Pensai | alla mia mente accecata» (*Oh cari*, vv. 14-15); «Di tutto l’avvenimento, in mente | appena | (a pena) | un niente» (*Un niente*, vv. 29-30); «La mente – in vino – riapprodava | nel porto della sua interdizione» (*Pasqua di Resurrezione*, vv. 19-20).

Sarà opportuno chiudere con qualche nota sullo stile della lirica. Come si può intuire dalle numerose ricorrenze intratestuali che abbiamo riportato fin qui, *Parata* mette in evidenza una volta di più quanto Caproni sia il poeta della «serialità e della variazione». ¹⁷ Un rapporto, quello tra serialità e variazione, che opera sia all’esterno, generando una serie di raccordi intratestuali tra liriche anche cronologicamente distanti l’una dall’altra, sia – scrive sempre Mengaldo – «all’interno del testo singolo», come testimonia il fittissimo impiego delle «figure di ripetizione». ¹⁸ Dunque ecco, innanzitutto, le ripetizioni lessicali, che si concentrano in particolare – vi accennavamo poco fa – nella zona della lirica più marcata dalla «reversibilità» caproniana: «Sfilano» (vv. 1 e 9, a cui va aggiunto senz’altro il «fila» del v. 4, figura etimologica); «Quasi» (vv. 2, 9, 17); «piegati» e «piegato» (vv. 9 e 11); «non sono mai stati», «non sono mai stato» (vv. 8 e 13, con l’intero verso ripreso e minimamente variato); «Ne fisso uno. | Mi fissa», «Lo fisso» (vv. 14 e 16). Frequentissimi sono poi i sintagmi preposizionali costituiti dalla preposizione articolata «nel» seguita da sostantivo e complemento di specificazione, ai quali spetta il compito pressoché esclusivo – fatta eccezione per la metafora che occupa gli ultimi tre versi (vd. nota ai vv. 24-28) – di accendere la carica figurale di *Parata*: «nella tramontana | della storia. [...]» (vv. 1-2); «Nel soffio | del tempo [...]» (vv. 10-11); «Nel bianco del suo volto vuoto» (v. 15); «Nel vuoto | del suo volto [...]» (vv. 20-21, costruita variando

¹⁶ A tal proposito si vedano ancora ENRICO TESTA, *Con gli occhi di Annina*, cit., e SILVIA LONGHI, *Il dire e il disdire di Giorgio Caproni*, in PIER VINCENZO MENGALDO et al., *Omaggio a Gianfranco Foglia*, Editoriale Programma, Padova 1993, vol. III, pp. 2177-2192.

¹⁷ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, in GIORGIO CAPRONI, *L’opera in versi*, cit., p. XLI.

¹⁸ *Ibidem*.

i tasselli lessicali dell'esempio appena precedente) e infine «nel sillabario | della mente» (vv. 24-25).

Osservando invece il profilo sintattico di *Parata*, spicca da subito la prevalenza di frasi semplici molto brevi, che si esauriscono nel giro di due o al massimo tre versi – a loro volta tutti di breve misura, non eccedente il decasillabo (vd. *Nota metrica*) – tra le quali hanno una ricorrenza decisamente marcata quelle con attacco verbale alla terza persona plurale e soggetto implicito (vv. 1-2, 4-5, 9-10) oppure quelle costruite col sintagma preposizionale appena menzionato seguito dal verbo reggente: «Nel soffio | del tempo, anch'io piegato | li avvicino. [...]» (vv. 10-12); «Nel bianco del suo volto vuoto | non mi vede. [...]» (vv. 15-16); «Nel vuoto | del suo volto, afferro | me assente. [...]» (vv. 20-22). Fa parte della medesima tendenza semplificatrice l'impiego di frasi nominali, che possono estendersi per pochi versi (vv. 2-4: «Quasi | – interminabili e eguali – | in fila indiana. [...]»), o addirittura comporsi di una sola parola o comunque di una coppia aggettivo-sostantivo: «Inesistente. | (O il perfetto contrario.)», vv. 23-24. Una parziale eccezione alla norma sintattica della lirica è rappresentata dalla strofetta che si estende dal v. 16 al v. 20, più estesa e sintatticamente più movimentata rispetto alla media di *Parata*, grazie all'immissione nel lineare svolgimento del periodo di due incisi (il primo tra parentesi e il secondo tra lineette): «Lo fisso | ancora (lui trasparente e quasi | di vetro), e il mio sguardo – un ferro – mi si ritorce contro». Ad ogni modo, i due incisi non complicano in maniera eccessiva la sintassi, la quale resta secca e giustappositiva, quasi stenografica: congruente, dunque, all'*usus* stilistico di CK, dove le incidentali hanno generalmente un'estensione ridotta – spesso coincidono con una sola parola o con un solo sintagma – e non si accumulano “a grappolo” come accadeva in MT (vd. *Il vetrone*, *L'Idalgo* e *Batteva*) e soprattutto in CVC.¹⁹ I pochi altri incisi di *Parata* rispondono a queste caratteristiche: collocati dopo il primum elemento della frase – altro fattore che evita troppe complicazioni sintattiche – si limitano a contenere al loro interno, rispettivamente, una coppia d'aggettivi (v. 3: «interminabili e uguali»), un sintagma preposizionale e correlativo (v. 6 «in terra come nella memoria», con «in terra» che riprende fonicamente l'attacco dell'inciso precedente, «interminabili»), un sintagma preposizionale “metaforico” (vv. 24-25: «nel sillabario | della mente [...]»), e infine una brevissima disgiuntiva che mette in dubbio l'aggettivo del verso immediatamente precedente (vv. 26-27: «Neri | – o persi – [...]»).

La forza aggregatrice della ripetizione si fa sentire soprattutto nella ricchissima veste fonica della lirica, che agisce quasi a contrappunto dell'estrema rastremazione a cui è soggetta la sintassi: a dimostrazione di come Caproni mantenga fino alla fine il suo

¹⁹ Vd. NICCOLÒ SCAFFAI, *Una costante di Caproni: l'«uso (in un certo modo) della parentesi»*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., pp. 130 e 133-134 (ora nel suo *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, pp. 205-226).

«grande dono», la sua «vocazione di incisore sonoro».²⁰ La modulazione fonica sembra seguire e accompagnare lo svolgimento logico e le ripartizioni interne della lirica: se dal v. 1 al v. 10, in corrispondenza della sfilata dei «trapassati», abbiamo una forte predominanza del nesso *ài* («quà*s*i», v. 2, 9; «interminà*b*ili e eguà*l*i», v. 3; «mà*à*», v. 8; a cui va senz'altro aggiunta la catena rimica «trapassati»:«stati»:«piegati», vv. 5-9); la zona centrale – con lo scambio di sguardi tra il soggetto e il defunto (vv. 10-23) – invece si incunisce nettamente, a causa della presenza di versi quasi interamente intonati su vocali relativamente più chiuse rispetto alla *à*, come la *o* – che sia semiaperta o semichiusa poco importa – e su vocali senz'altro chiuse come la *ì* e la *ù* (ad es. i vv. 14-17: «Ne fìsso ùno. *l* Mi fìssa. | Nel bianco del suo vólto vuòto | non mi vede. *l* Lo fìsso | ancóra (lù*i* trasparente e quasi | di vetro) [...]»). Più aperto e melodico il finale della lirica (vv. 24-28), dove l'abdicazione della ragione dell'io lirico viene accompagnata da un folto e ribattuto impiego di rime vocaliche tra loro consonanti (vv. 23-24: «contrario»:«sillabario» e vv. 25-28: «poteri»:«Neri»:«pensieri»), il cui materiale sonoro si estende anche all'interno del verso (v. 26: «per dàrgli ànima, vv. 27-28: «– o persi – son tutti | i miei inerti»). Tra le consonanti, spicca la frequenza della sibilante, doppia, scempia o in nesso con altre consonanti, quasi a mimare fonicamente il soffio della «tramontana | della storia»: ad es. «Sfilano [...] | [...] storia» (vv. 1-2); «Sono | “i trapassati” [...]» (vv. 4-5); «che per esser vissuti | non sono mai stati» (v. 9); «Ne fisso uno. *l* Mi fissa» (v. 14); «Lo fisso | ancora (lui trasparente e quasi | di vetro), e il mio sguardo» (vv. 16-18); «me assente. *l* Inesistente» (v. 22). Tuttavia, anche qui – come si poteva già notare per le assonanze – assistiamo a un netto cambio di passo fonico in corrispondenza dello scambio di sguardi tra il defunto e l'io lirico, con l'inasprimento sonoro prodotto dai numerosi nessi *r* + consonante (o consonante + *r*) in uno spazio testuale relativamente ristretto (vv. 16-23): «Lo fisso | ancora (lui trasparente e quasi | di vetro), e il mio sguardo | – un ferro – mi si ritorce | contro. [...] | [...] afferro | me assente. *l* Inesistente. | (O il perfetto contrario)». Una «bellezza» dunque – come scriveva Raboni – «fatta soprattutto di sottrazioni, di implacabile, eroica riduzione all'osso»²¹ quella della poesia dell'ultimo Caproni e di *Parata*, ma che non rinuncia mai – nemmeno nei passaggi più cupi e inquietanti, più vicini all'afasia – ai suoi strumenti fondativi e quasi primari, alla sua vocazione musicale.

²⁰ PIER VINCENZO MENGALDO, *Per la poesia di Giorgio Caproni*, cit., p. XV. Insiste sul valore “difensivo” del suono nel Caproni maturo anche ADELE DEI, nel suo recente *Costruire per frantumare / frantumare per costruire. Il paradosso dell'ultimo Caproni*, in ALESSANDRO FERRARO (a cura di), *Giorgio Caproni. La poesia e altre cose*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2024, pp. 53-66 (la citazione è a p. 58): «A legare resta sempre più il suono, attraverso catene di assonanze e consonanze, paronomasie, ripetizioni, riprese, omofonie, giochi di parole. E soprattutto la rima, usata alla fine, diceva Caproni, quasi per estrema disperazione, come ultimo tentativo di ancoraggio e di difesa».

²¹ GIOVANNI RABONI, *Caproni: la follia che uccide Dio e l'allodola*, «Tuttolibri. Supplemento a “La Stampa”», 22 maggio 1982, ora in GIOVANNI RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, p. 143.

2. *PARATA*

... verso i monti invernali...
(Adriano Guerrini)

Sfilano nella tramontana
della storia.

Quasi
– interminabili e eguali –
in fila indiana.

5 Sono
«i trapassati».

Coloro
– in terra come nella memoria –
che per esser vissuti
non sono mai stati.

10 Sfilano quasi piegati
in due.

Nel soffio
del tempo, anch'io piegato
li avvicino.

Io,
che non sono mai stato.

Ne fisso uno.

Mi fissa.

15 Nel bianco del suo volto vuoto
non mi vede.

Lo fisso
ancora (lui trasparente e quasi
di vetro), e il mio sguardo
– un ferro – mi si ritorce
20 contro.

Nel vuoto
del suo volto, afferro
me assente.

Inesistente.

(O il perfetto contrario.)

25 Non ho, nel sillabario
della mente, poteri
per dargli anima.

Neri
– o persi – son tutti
i miei inerti pensieri.

3. NOTA METRICA

Parata si compone di 28 versi medio brevi, in prevalenza di senari (vv. 2, 8, 12, 18, 21, 27), settenari – in totale 11, di cui più della metà sono concentrati nella chiusa della lirica (vv. 22, 23, 24, 25, 26, 28) – e ottonari (vv. 3, 5, 9, 14, 19), ma con oscillazioni fino al quinario (vv. 10, 20) e al decasillabo (vv. 6, 17). L'orizzontalità delle misure versali è però costantemente messa in discussione dall'impiego quasi ossessivo del verso a gradino (vv. 2, 4, 5, 10, 12, 14, 16, 20, 22, 26), specialmente nei casi in cui frantuma unità versali di per sé già brevi, se non brevissime, come il senario (v. 2: «della storia. † Quasi», v. 10: «in due. † Nel soffio», v. 12: «li avvicino. † Io») e soprattutto il quinario (v. 20: «contro. † Nel vuoto»). Non solo, le conseguenze della segmentazione del verso si fanno sentire anche sulla configurazione strofica della lirica. Infatti, il gradino in *Parata* disloca sistematicamente due frammenti del medesimo verso in unità strofiche differenti, creando una sorta di cortocircuito tra continuità versale e discontinuità strofica: caso estremo il v. 14, dove ad un singolo verso corrispondono due unità strofiche indipendenti (Ne fisso uno. † Mi fissa.». Per il resto, la veste strofica di *Parata* è ispirata allo stesso principio di *brevitas* che regola il verso, con la strofa più estesa (vv. 16-20) che si compone di soli tre versi interi nella sua parte centrale e, alle sue estremità, di due frammenti di unità versali «mutilate» dal gradino (vv. 16, 20). Relativamente rade e distanti le rime per gran parte della lirica, anche a causa della peculiare disposizione grafica del testo (ad es. «tramontana»:«indiana», vv. 1-4 e «trapassati»:«stati», vv. 5-8): rappresentano una parziale eccezione alla norma la rima baciata «stati»:«piegati» (vv. 8-9) e «piegato»:«stato» ai vv. 11-13. Negli ultimi dieci versi si assiste invece ad un netto infoltirsi delle rime, le quali inoltre tendono a comparire in una posizione nettamente più ravvicinata rispetto al resto di *Parata*: ecco, dunque, le rime interne «ferro»:«afferro» (vv. 19-21, quest'ultima è anche inclusiva) e «assente»:«Inesistente» (v. 22), oltre alla rima baciata «contrario»:«sillabario» (vv. 23-24). Una menzione a parte merita la rima di chiusa (vv. 25-28) in *-eri* – con «pensieri» parola-rima – in quanto rappresenta una sorta di firma stilistica del Caproni «fine e popolare» del *Seme del piangere*, comparando nella lirica che chiude i *Versi livornesi, Iscrizione* (vv. 1-2: «Freschi come i bicchieri | furono i

suoi pensieri»): un testo dall'importanza fondamentale tanto per l'economia macrotestuale, quanto per l'idea stilistica che regge la raccolta poetica del 1959.

4. COMMENTO

Titolo: richiama immediatamente un'altra lirica di CK – collocata in *Asparizioni* – che anticipa *Parata* anche dal punto di vista tematico, sebbene in modo meno stringente rispetto a *Oh cari*, *Pasqua di Resurrezione* e *Un niente*: ovvero *Passeggiata*, dove pure si insiste sin da subito sull'idea di movimento (e in entrambi i casi il movimento è prerogativa dei defunti, vd. nota ai vv. 1-2). Inoltre, se si tiene presente il trattamento che l'ultimo Caproni riserva al lessico e all'immaginario bellico-militaresco (da cui proviene, ovviamente, anche «parata») già il titolo ci prepara al clima inquietante e spettrale che caratterizza il resto della lirica. Si pensi, per citare soltanto un esempio, al primo movimento della *suite Poesia per l'Adele (in memoria)*: «“Sentinella all'erta!” | “All'erta, all'erta sto!” | | Mi sono avvicinato troppo. | Fra poco precipiterò», (*Vicino al forte*, FC).

vv. 1-2. *Sfilano...* *storia*: l'attacco con il verbo alla terza persona plurale ed il soggetto implicito – o comunque, se esplicito, estremamente vago dal punto di vista referenziale – è uno stilema tipico delle liriche di CK in cui compaiono le «ombre», tutte collocate – lo si accennava nel *Cappello introduttivo* – in *Asparizioni*, dove «l'indeterminatezza della referenza degli attanti è una regola»: ²² cfr. *Oh cari* (vv. 1-2: «Apparivano tutti | in trasparenza [...]»); *Un niente* (vv. 1-2: «Eccoli, gli amici... | Arrivano | a lentissimi passi...») e *Pasqua di Resurrezione* (vv. 1-3: «Filtravano. | Dalle crepe | del nulla, filtravano nell'apparenza [...]»). Ma si aggiunga, per vicinanza tematica, anche *Foglie*, da FC: «Quanti se ne sono andati... | Quanti» (v. 1). Concentrandoci poi anche sul valore semantico dei verbi – rispettivamente: «apparivano», «arrivano», «filtravano» e «se ne sono andati» (oltre allo «sfilano» di *Parata*) – si può immediatamente notare come in tutti e cinque i casi sia implicato, con un grado di intensità variabile, il tratto semantico del moto.²³ Tra tutte però, la lirica dove più si insiste, come in *Parata*, sui verbi di moto in relazione all'apparizione delle «ombre» – anche ben oltre i versi iniziali, che qui riportiamo – è *Un niente*: «Arrivano | a lentissimi passi...» (vv. 1-2); «Riprendono | sotto-monte l'andare...» (vv. 4-5). A tal proposito, sarà da citare anche *Passeggiata* (vv. 11-14: «Inseguendo | le bianche figure vane | che vanno... | ... le articolazioni | morte del loro passo... [...]»). Anche il soggetto dell'*incipit* di *Lo scomparso* – la lirica che precede *Parata* in *Mostellaria* – possiede un elevato grado di opacità referenziale (vv. 1-2: «È diventato anche lui | – morto – “uno scomparso”»). Inoltre, ad ulteriore conferma del

²² PAOLO ZUBLENA, *Segnali di vuoto*, cit., p. 92.

²³ A tal proposito si veda GIAN LUIGI BECCARIA, *Caproni, detto e non-detto*, in ID., *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Rizzoli, Milano 2013, p. 41.

loro legame, le due liriche condividono la sede e l'occasione della loro prima pubblicazione (vd. *Cappello introduttivo*). «Tramontana | della storia», oltre a essere il primo sintagma preposizionale-analogico della lirica (vd. *Cappello introduttivo*), è anche quello che possiede un'intensità e una stratificazione semantica maggiore. Innanzitutto, troviamo qui riattivato il legame tipicamente caproniano tra vento e storia, per cui si rimanda a *Dopo la notizia* (MT), ad *Albàro* (FC, vv. 7-10: «Non | lo sopporto più il rumore | della storia... | Vento | afono... [...]») e infine a *L'ubicazione* (CK, vv. 2-3: «Nel vento | (nel tempo) [...]»). Inoltre, andrà notato che la «tramontana» è un vento freddo, tipicamente invernale: in primo luogo perché per Caproni la storia, oltre ad avere una connotazione essenzialmente negativa (vd. ancora *Albàro* oppure *Odor vestimentorum*, in CVC), può anche essere un luogo glaciale (*Proposito*, FC, vv. 1-2: «Fa freddo nella storia. | Voglio andarmene [...]») e *Fondale della storia*, CK: «L'acciaio. | Il ghiacciaio»); ma soprattutto perché l'ambientazione invernale ed il vento sono tra gli elementi scenici più ricorrenti delle liriche di Caproni che ospitano un incontro con i defunti (ad es. *Il vetrone*, *Poesia per l'Adele*, *Atque in perpetuum, frater*) o che comunque mettono in scena quella che Adele Dei ha definito come «geografia dell'antinferno».²⁴ Infine, non meno importante la vicinanza fonica, paronomastica, tra «tramontana» e «tramonto»: i defunti, dunque, sfilerebbero in uno spazio inospitale – a causa del soffio della «tramontana» – e allo stesso tempo residuale e post-storico, quasi catastrofico (ovvero ciò che resta dopo il “tramonto della storia”): il che si abbina perfettamente alle ambientazioni spettrali e desertiche tipiche di CK.²⁵ Infine, il nesso tematico tra «tramontana» e morte si ripresenterà in una lirica del già citato Guerrini, *Tramontana invernale*, datata «I marzo 1986» e pubblicata sul numero 29 di «Resine» (luglio-settembre 1986, ma a stampa nel gennaio 1987):²⁶ «Chiusdete finestre e porte: | la morte, la morte | è tornata, reclama | la sua preda» (vv. 13-16).

vv. 2-4. *Quasi... indiana*: l'avverbio «quasi» ha pochissime ricorrenze nelle raccolte poetiche che precedono MT: da qui in poi, Caproni lo impiega con una frequenza esponenzialmente maggiore, non soltanto all'interno delle liriche, ma anche nel paratesto, soprattutto nei titoli: ad es. *Quasi ad aulica dedica* (MT); *Conclusione quasi al limite della salita* (FC) e *Quasi una cabaletta* (CK). Se invece riportiamo il discorso alla veste interna della lirica, il «quasi» viene notevolmente caricato di significato dall'ultimo Caproni, diventando il perno di fenomeni iterativi, oppure trovando collocazione in corrispondenza della spezzatura prodotta dal verso a gradino, come accade anche qui. Per il primo punto, vd. *Aria del tenore* (FC), dove all'iterazione si aggiunge la messa in rilievo dell'avverbio

²⁴ ADELE DEI, *Geografia dell'antinferno*, cit.

²⁵ DAMIANO SINFONICO, *Deserto. Storia di un'immagine nella poesia di Caproni*, in LUIGI SURDICH, STEFANO VERDINO (a cura di), *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, «Nuova Corrente», LVIII, 147, 2012, p. 28.

²⁶ PAOLO ZOBOLI, *Nota ai testi*, in ADRIANO GUERRINI, *L'opera poetica*, cit., p. XIX. La poesia si trova alle pp. 517-518.

attraverso la sua collocazione in punta di verso (vv. 7-10, i corsivi sono miei): «Si amavano, | *quasi*. ↳ Coivano. | Nell'odio che li inceneriva, *quasi* | avrebbero voluto abbracciarsi». Per il secondo punto invece vd. ancora *Aria del tenore* e questi due esempi tratti da RA: «Fonda e dolce... ↳ Quasi | – in me – flautoclarinescente...» (*Per l'onomastico di Rina, battezzata Rosa*, vv. 10-11); «*E rimase | turbato*. ↳ Quasi | come chi si sia a un tratto visto | spogliato d'una rendita. [...]» (*L'ignaro*, vv. 5-7). Per i defunti «in fila indiana» invece cfr. *Scalo dei fiorentini* (CVC, vv. 14-17: «Erano | in fila, tutti | in fila, sul muricciolo»).

vv. 4-8. *Sono... mai stati*: in questi versi viene messa in dubbio una delle tante nozioni comuni atte alla designazione dei defunti («trapassati»), secondo un'abitudine stilistica tipica del Caproni successivo a MT. La morte per l'ultimo Caproni non rappresenta infatti un «passaggio» o un «trapasso» – come si legge in FC, rispettivamente in *Lapalsade in forma di stornello* e *Cianfrogna* – dall'essere al non-essere, o dalla vita terrena alla vita eterna: in altre parole, non c'è stato alcun cambio di condizione per i «trapassati» dopo la morte, se l'aver vissuto equivale a «non esser mai stati». Ma oltre alla definizione paradossale ed esplicita dei vv. 7-8, il sovvertimento e la rifunzionalizzazione dei modi del parlato si insinua nella lirica già con la messa in evidenza di «trapassati» attraverso le virgolette caporali: uno degli espedienti grafico-stilistici che l'ultimo Caproni impiega più spesso a tale scopo.²⁷ La medesima strategia stilistica compare – guarda caso – anche in *Lo scomparso* (vv. 1-2: «È diventato anche lui | – morto – “uno scomparso”»). Per «Sono “i trapassati”» cfr. *Un niente*, v. 22: «Son qui... ↳ Son passati...».

vv. 9-13. *Sfilano... stato*: per il «soffio | del tempo» vd. *Parole (dopo l'esodo) dell'ultimo della Moglia* (MT, vv. 46-48: «(è il vento degli anni ch'entra | nella mente e ne turba | le foglie) [...]») e *Smorzando* (CK, v.5: «mosso dal soffio delle ore»). Ai vv. 12-13, l'io lirico si riconosce ormai come appartenente al dominio del non-essere, rimodulando una delle formule più riconoscibili del repertorio paradossale di MT: «Sono tornato là | dove non ero mai stato» (*Ritorno*, MT, vv. 1-2); «Tutti i luoghi che ho visto, | che ho visitato, | ora so — ne son certo: | non ci sono mai stato» (*Esperienza*, MT). Una rimodulazione che però assolutizza e porta alle estreme conseguenze le affermazioni paradossali di *Ritorno* ed *Esperienza*: qui infatti – come si può ricavare dalla caduta dell'avverbio di luogo e dalla sostituzione dei verbi di moto con il verbo “essere” assoluto – non è tanto la veridicità di un dato esperienziale (o dell'esperienza in quanto tale) ad essere negata, quanto l'esistenza stessa del soggetto che prende la parola nella lirica, nella sua totalità. L'inesistenza costitutiva dell'io lirico era già stata enunciata in un'altra lirica della sezione *Altre cadenze* (più precisamente da *Per Sezis all'Ospizio*), *Curriculum, o: in umor nero*: «Nella memoria | degli altri, resterà una storia | – bianca – mai esistita» (vv. 3-5). La

²⁷ ADELE DEI, *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi* in EAD., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, p. 12.

costruzione metrico-sintattica dei vv. 12-13 – messa in rilievo grafica e metrica del pronome di prima persona singolare seguito, nei versi immediatamente successivi, da una relativa restrittiva – si ritrova anche altrove in CK: ad es. *Riferimento* (vv. 5-6: «un lume... ı Io che senza | nune [...]») e *Supposizione* (vv. 3-5: «Io | che – illeso – distrosamente | m'infrasco, capovolta la mossa?...»).

vv. 14-16. *Ne fisso... mi vede*: come si accennava nel *Cappello introduttivo*, il contatto tra l'io lirico e uno dei «trapassati» avviene attraverso uno scambio di sguardi, secondo una costante tematica che ha la sua origine tra PE e CVC: vd. *Stanze della funicolare, Versi* (PE, XII, vv. 2-5: «[...] e nebbia | ha nella cornea la donna che in ciabatte | lava la soglia di quei magri bar | dove in Erebo è il passo [...]») e soprattutto *Scalo dei fiorentini* (CVC, vv. 58-59: «mi s'è fatto incontro – mi ha fissato | a lungo. [...]»). Ma questa tendenza di Caproni a fissare i morti (e la morte) negli occhi si ritrova addirittura nel *Gelo della mattina* (1949, parte dell'incompiuto romanzo *La dimissione*), tutto occupato dalla narrazione degli ultimi istanti di vita di una figura femminile dietro la quale si cela, com'è noto, Olga Franzoni, fidanzata del poeta morta per setticemia nel 1936: «*Fissava con odio nei miei occhi i suoi duri occhi di smalto* (uniche cose salde ormai nel suo corpo sfatto dai vapori febbrili) e da allora io *col sangue gelato da quello sguardo* e da quell'impossibile appello, in me sentii sgorgare un pianto dal quale non ho potuto risollevarmi mai più»; «*vidi per sempre sul viso di Olga l'irreparabile risucchio del sangue lasciarlo all'improvviso lavato come cera*». ²⁸ Altrove, il «bianco» – oltre ad essere il segnale cromatico per eccellenza della presenza del tema funebre (vd. *Atque in perpetuum, frater*, FC e la nota ai vv. 24-28) – rappresenta uno dei tratti distintivi dello sguardo paterno: penso al terzo sonetto dei *Lamenti* (PE, vv. 7-9: «perché tu o padre mio la terra | abbandoni appoggiando allo sfinito | mio cuore l'occhio bianco? [...]») e soprattutto a *Il vetrone*, la quale – contrariamente al primo esempio qui riportato – è a tutti gli effetti una lirica *in morte* (MT, vv. 2-3: «E io vedevo | lo sguardo perduto e bianco»). ²⁹ Tuttavia, diversamente da ciascuno degli esempi appena citati, qui il defunto resta senza identità: e oltre alla già esplicita lettera del testo, ha un suo peso in questo senso anche la costruzione metonimica della frase («Nel bianco del suo volto vuoto»), la quale, a causa della sua ridondanza semantica – «bianco» qui nulla aggiunge alla fisionomia del «volto», è quasi un sinonimo di «vuoto» – produce un effetto, nel complesso, fortemente straniante. Tale costruzione metonimica compariva, con minime variazioni, già in *Passeggiata*: vv. 9-11: «dell'occhio | che alla fine si perde | nel bianco del suo allume... [...]» e vv. 11-13:

²⁸ GIORGIO CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Garzanti, Milano 2008, p. 82 (corsivi miei). Per la figura di Olga nella poesia e nella narrativa di Caproni vd. LUCA ZULIANI, «Alba», in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, cit., pp. 173-192 e ADELE DEI, *Nota ai racconti*, in GIORGIO CAPRONI, *Racconti scritti per forza*, cit., pp. 396-401.

²⁹ Il sonetto venne pubblicato su rivista già nel 1947, dunque molti anni prima della scomparsa di Attilio Caproni (1956), vd. LUCA ZULIANI, *Apparato critico*, cit., p. 1136.

«Inseguendo | le bianche figure vane | che vanno... [...]». Come notava già Adele Dei, «la parola “vuoto” ha fra le massime occorrenze dal *Muro della terra* in poi»³⁰ e genera in più luoghi una catena di iterazioni foniche molto insistente, come accade anche qui: per citare un solo esempio, vd. *Senza esclamativi* (MT).

vv. 16-20. *Lo fisso... contro*: il riconoscimento del doppio da parte dell'io lirico si iscrive sotto il segno della durezza (vd. *Cappello introduttivo*), dato che il soggetto si vede «ritorcere contro» il suo «sguardo» come un «ferro»: durezza che del resto è anche nel corpo stesso dei vocaboli, a causa della prevalenza in questi versi del nesso *r* + consonante (o viceversa). Lo sdoppiamento dell'io lirico costituisce il fulcro tematico di un altro testo di *Mostellaria*, *Paura terza*: «Una volta sola “Giorgio! | Giorgio!” mi sono chiamato. | Mi è venuto in mente “Vittorio! | Vittorio!” † E mi sono allarmato». Per la «durezza dei morti» vd. *Sospetto*, CK, vv. 4-5: «La durezza dei morti | che hanno orecchi d'ortiche». Per la «trasparenza» (o sinonimi) in relazione alle ombre si possono citare anche *Oh cari* e *L'ubicazione*, entrambe in *Asparizioni*: «Apparivano tutti | in trasparenza [...]», «Nel dominio, forse | dell'evanescenza... [...]».³¹

vv. 20-23. *Nel vuoto... (O il perfetto contrario)*: l'io lirico riconosce la perfetta coincidenza tra la condizione del defunto e la propria («afferro | me assente. † Inesistente»): una presa di coscienza però subito messa in dubbio, ma non completamente negata, dalla parentetica immediatamente successiva, la quale – come accade sistematicamente in CK – produce «uno sfasamento semantico tra interno ed esterno da essa delimitato e nel contempo una coincidenza, ancora una volta, degli opposti».³² È piuttosto significativo che in questa lirica la riflessione sull'identità vada di pari passo con l'iterazione quasi percussiva, ossessiva, di «volto» (v. 15 e 20, ma si aggiunga «sguardo» al v. 18) e dei verbi che rimandano al *vedere*, al *fixare* (v. 14, 16). Essendo la parte del corpo su cui più si costruisce e si basa l'identità personale, il «volto» rappresenta il termine chiave di altre due liriche cruciali per lo sviluppo del tema del doppio nell'ultimo Caproni, come *Andantino* (MT, vv. 6-9: «Ma ero io, era lui? | C'era un fumo. Una folla. | A stento, potei scorgerne il volto | fisso sulla sua birra svogliata») e soprattutto *Rivelazione* (FC, vv. 2-5: «Ho scorto | uno per uno negli occhi | i miei assassini. | Hanno | – tutti quanti – il mio volto»).

vv. 24-28. *Non ho... inerti pensieri*: la resa mentale dell'io lirico – causata dalla sua incapacità a «dare anima» al trapassato e dunque alla sua stessa immagine riflessa nel suo volto «quasi | di vetro» – viene ricondotta ad una dimensione essenzialmente linguistica, attraverso l'analogia dei vv. 24-25 («sillabario | della mente»), una delle ultime

³⁰ ADELE DEI, *Geografia dell'antinferno*, cit., p. 80.

³¹ Per lo sviluppo del tema in FC e nelle raccolte caproniane precedenti vd. anche il commento di Adele Dei in GIORGIO CAPRONI, *Il franco cacciatore*, introduzione e commento di Adele Dei, Garzanti, Milano 2024, p. 105.

³² ELISA TONANI, *Giorgio Caproni*, in EAD., *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Cesati, Firenze 2012, p. 294.

associazioni analogiche di CK che coinvolgono la «mente» (vd. *Cappello introduttivo*). Per la virata dalla situazione descritta dalla lirica verso i territori del linguaggio attraverso l'impiego del lemma «sillabario», vd. *Litania* (PE), dove la forza della crasi analogica è ancora più forte a causa della sintassi nominale e paratattica che caratterizza tutta la lirica e del fortissimo contrasto tra i termini coinvolti: «Genova mio rimario. | *Puerizia. Sillabario*» (vv. 13-14). La rima in *-eri* (con «pensieri» parola rima) – già parte integrante del sistema espressivo del *Seme del piangere* – viene sfruttata piuttosto spesso dal Caproni maturo per accendere melodicamente il testo e renderlo momentaneamente “cantabile”, come accade anche qui (vd. *Cappello introduttivo* e *Nota metrica*): vd. *Aria del tenore* (FC, vv. 21-24: «Un mare | bianco di gioia, | fra i lecci che restavano neri | nel bianco dei pensieri»); *In un bel mattino di piena estate* (RA, «...Boschi più profondi e neri | dei più profondi pensieri...») e soprattutto *Lo scomparso* (CK, vv. 8-9: «E riprende a sciogliere i bicchieri, | ripresa dai suoi pensieri»). Per concludere, la rima, oltre a riattivare il bipolarismo cromatico tra bianco e nero tipico delle liriche funebri di Caproni,³³ carica i «pensieri», in questo caso attribuendo loro una nota cromatica, di una minima consistenza sensibile: vd. almeno, oltre ai casi citati qui sopra, *Sulla strada di Lucca* (*Il seme del piangere*, vv. 1-2: «Com'erano alberati | e freschi i suoi pensieri!»), *L'ultimo borgo* (FC, vv. 9-11: «ciascuno | avvolto nella nube vuota | dei suoi pensieri»), *Ritorno* (*Erba francese*, vv. 3-4: «E riecconi, coi miei bui pensieri, | nel buio dei miei bui feudi») e *Quanta mattina* (RA, vv. 4-6: «Una brezza | basta a rapire i pensieri | o a farli verdi [...]»). Contribuisce alla materializzazione cromatica di pensieri, seppur in maniera non immediatamente avvertibile, anche il «persi» del v. 27, se Caproni stesso, in un dattiloscritto (Ds1), glossa «di colore *perso*».³⁴ Infine, anche *Les Sept Vieillards* si chiudono sull'abdicazione della ragione dell'io lirico: «Vainement ma raison voulait prendre la barre; | La tempête en jouant déroutait ses efforts» (vv. 49-50).

BIBLIOGRAFIA

- ALESSANDRO BALDACCI, *Giorgio Caproni. L'inquietudine in versi*, Cesati, Firenze 2016.
CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, traduzione di Giorgio Caproni, introduzione e commento di Luca Pietromarchi, Marsilio, Venezia 2008.
GIAN LUIGI BECCARIA, *Caproni, detto e non-detto*, in ID., *Le orme della parola. Da Sbarbaro a De André, testimonianze sul Novecento*, Rizzoli, Milano 2013, pp. 29-86.
SERGIO BOZZOLA, *Narratività e intertesto nella poesia di Caproni*, «Studi novecenteschi», XX, 45-46, giugno-dicembre 1993, pp. 113-152.
GIORGIO CAPRONI, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Luca Zuliani, introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, cronologia e bibliografia a cura di Adele Dei, Mondadori, Milano 1998.

³³ Vd. il commento di Adele Dei in GIORGIO CAPRONI, *Il franco cacciatore*, cit., p. 99.

³⁴ LUCA ZULIANI, *Apparato critico*, cit., p. 1661.

- ID., *Racconti scritti per forza*, a cura di Adele Dei, con la collaborazione di Michela Baldini, Garzanti, Milano 2008.
- ID., *Prose critiche*, edizione a cura di Raffaella Scarpa, 4 voll., Aragno, Torino 2012.
- ID., *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti. 1948-1990*, a cura di Melissa Rota, introduzione di Anna Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014.
- ID., *Il franco cacciatore*, introduzione e commento di Adele Dei, Garzanti, Milano 2024.
- ID., LUIGI SURDICH, «Il “nostro” discorso per iscritto». *Carteggio 1974-1989*, a cura di Alessandro Ferraro, Il Canneto, Genova 2023.
- ADELE DEI, *Le parole degli altri: citazioni, proverbi, aforismi*, in EAD., *Le carte incrociate. Sulla poesia di Giorgio Caproni*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2003, pp. 11-27.
- EAD., *Geografia dell'antinferno*, in EAD., *L'orma della parola. Su Giorgio Caproni*, Esedra, Padova 2016, pp. 77-90.
- EAD., *Costruire per frantumare / frantumare per costruire. Il paradosso dell'ultimo Caproni*, in ALESSANDRO FERRARO (a cura di), *Giorgio Caproni. La poesia e altre cose*, San Marco dei Giustiniani, Genova 2024, pp. 53-66.
- ADRIANO GUERRINI, *L'opera poetica (1941-1986)*, a cura di Paolo Zoboli, San Marco dei Giustiniani, Genova 2024.
- SILVIA LONGHI, *Il dire e il disdire di Giorgio Caproni*, in PIER VINCENZO MENGALDO *et al.*, *Omaggio a Gianfranco Folena*, Editoriale Programma, Padova 1993, vol. III, pp. 2177-2192.
- GIOVANNI RABONI, *Caproni: la follia che uccide Dio e l'allodola*, «Tuttolibri. Supplemento a “La Stampa”», 22 maggio 1982, poi in GIOVANNI RABONI, *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano. 1959-2004*, a cura di Andrea Cortellessa, Garzanti, Milano 2005, pp. 142-144.
- NICCOLÒ SCAFFAI, *Una costante di Caproni: l'«uso (in un certo modo) della parentesi»*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 113-136, poi in NICCOLÒ SCAFFAI, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Carocci, Roma 2015, pp. 205-226.
- VITTORIO SERENI, *Giorgio Caproni: l'esistere del non esistere*, in ID., *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, con uno scritto di Pier Vincenzo Mengaldo, Mondadori, Milano 2013, pp. 1064-1073.
- DAMIANO SINFONICO, *Deserto. Storia di un'immagine nella poesia di Caproni*, in LUIGI SURDICH, STEFANO VERDINO (a cura di), *Giorgio Caproni. Parole chiave per un poeta*, «Nuova Corrente», LVIII, 147, 2012, pp. 21-30.
- ENRICO TESTA, *Con gli occhi di Annina. La morte della distinzione*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 45-58.
- ELISA TONANI, *Giorgio Caproni*, in EAD., *Punteggiatura d'autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento a oggi*, Cesati, Firenze 2012, pp. 283-310.
- PAOLO ZUBLENA, *Cartoline da Vega. Il tema della morte nella poesia di Caproni: dal lutto alla “meditatio mortis”*, in ID., *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano 2013, pp. 11-78.
- ID., *Segnali di vuoto. La lingua dell'ultimo Caproni: opacità referenziale di anaforici e deittici*, in *Giorgio Caproni. La lingua, la morte*, Edizioni del Verri, Milano 2013, pp. 79-110.

ID., *Nota su Caproni, Baudelaire e "Il passaggio d'Enea"*, in ANDREA SCHELLINO (a cura di), *L'Italia di Baudelaire*, «Nuova Corrente», LXX, 171, 2023, pp. 77-90.

LUCA ZULIANI, *"Alba"*, in DAVIDE COLUSSI, PAOLO ZUBLENA (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*, Quodlibet, Macerata 2014, pp. 173-192.



Share alike 4.0 International License

COMMENTO A *DON RAFFAÈ* DI FABRIZIO DE ANDRÉ

Rosario Carbone

Università degli Studi di Messina

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7443-1183>

ABSTRACT IT

Il contributo propone un commento sistematico al testo della canzone di Fabrizio De André *Don Raffaè* (1990). Si tratta di un brano che, nonostante il tono ironico e solo apparentemente leggero, concentra in sé una sferzante critica sociale attraverso una fitta rete di riferimenti culturali e all'attualità del tempo. La canzone, attraverso un originale *pastiche* linguistico di italiano maccheronico e dialetto napoletano, si presenta come una satira divertente e leggera che prende però di mira alcuni dei problemi più drammatici dell'Italia di allora (e di oggi), come il rapporto fra Stato e criminalità organizzata, la situazione delle carceri, la crisi economica o la disoccupazione.

PAROLE CHIAVE

Canzone d'autore; Fabrizio De André; *Don Raffaè*; Musica; Canzone napoletana; Cantautori.

TITLE

A commentary on *Don Raffaè* by Fabrizio De André

ABSTRACT ENG

The essay offers a systematic commentary on the lyrics of Fabrizio De André's song *Don Raffaè* (1990). Despite its ironic tone and seemingly tone, the song delivers a scathing social critique through a dense network of cultural references and allusions to contemporary events. By employing an original linguistic *pastiche* that blends "macaronic" Italian with Neapolitan dialect, the song presents itself as an entertaining and light satire that nevertheless addresses some of the most pressing issues of Italy at the time (and still today), such as the relationship between the state and organized crime, prison conditions, economic crises, and unemployment.

KEYWORDS

Canzone d'autore; Fabrizio De André; *Don Raffaè*; Musica; Neapolitan song; Cantautori.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Rosario Carbone (1994) è dottorando di ricerca in "Scienze Umanistiche" all'Università di Messina con un progetto di edizione critica del poema cavalleresco *Marfisa bizzarra* di Giovan Battista Dragoncino da Fano. È inoltre docente di ruolo nella scuola secondaria di secondo grado e si occupa di divulgazione letteraria. Fra i suoi interessi di ricerca vi sono la letteratura cavalleresca rinascimentale, la lirica italiana delle origini, l'opera di Corrado Alvaro e la canzone d'autore italiana, con particolare riferimento alla produzione di Fabrizio De André.

1. INTRODUZIONE

Don Raffaè è la terza traccia contenuta nell'album *Le nuvole* di Fabrizio De André, dodicesimo e penultimo disco del cantautore genovese, pubblicato dall'etichetta discografica Ricordi-Fonit Cetra il 24 settembre 1990.¹ Il brano, fra i più noti e apprezzati dal pubblico, «narra con l'ironia tipica di Fabrizio situazioni sociali che di divertente hanno ben poco»² e verrà sempre incluso nelle scalette degli ultimi *tour* del cantautore.

Il testo della canzone è stato scritto dallo stesso De André insieme a Massimo Bubola, mentre la musica è firmata da De André e Mauro Pagani.³ Da questo punto di vista bisogna quindi mettere subito in evidenza che, come spesso accade nella musica di consumo, «il concetto di autorialità non è affatto saldo»,⁴ e ciò vale ancor di più nel caso di De André, dal momento che molte delle sue canzoni sono il frutto di un lavoro di collaborazione, ma vengono «attribuite a De André in quanto, per così dire, *responsabile artistico* delle proprie incisioni».⁵ Tale approccio, in ogni caso, non comporta un'esclusione del cantautore genovese dall'ambito della cosiddetta "canzone d'autore" di cui resta indiscutibilmente uno dei maggiori rappresentanti⁶ (pur avvalendosi di numerosi collaboratori, il suo contributo autoriale rimane largamente predominante soprattutto nell'elaborazione dei testi). Infatti, come spiega Paolo Talanca,

l'espressione «canzone d'autore», per via del successo ottenuto negli anni precedenti, inizia a rappresentare per antonomasia ogni genere di canzone diverso dal puro intrattenimento commerciale. Questo allarga le sue maglie; fa sì inoltre che il concetto di cantautore e quello di canzone d'autore comincino a dividersi, cosicché inizia a essere identificata come «canzone d'autore» anche la produzione dei gruppi e quella che prevede la divisione del lavoro tra un paroliere e un musicista, ancor di più se una di queste due figure è lo stesso cantante.⁷

¹ L'album *Le nuvole* si compone di otto canzoni. Sul lato A: *Le nuvole*, *Ottocento*, *Don Raffaè*, *La domenica delle salme*; sul lato B: *Mégu megùn*, *La nova gelosia*, *À çimma*, *Monti di Mola* (Cfr. FABRIZIO DE ANDRÉ, *Le nuvole*, Ricordi-Fonit Cetra, 1990).

² LUIGI VIVA, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano 2000, p. 209.

³ Come riportano i crediti all'interno del disco, la canzone è stata arrangiata da Mauro Pagani, Fabrizio De André e Sergio Conforti, mentre il gruppo di musicisti era così composto: Michele Ascolese alla chitarra, Amedeo Bianchi e Mario Arcari ai clarini, Demo Morselli agli ottoni, Renato Rivolta all'ottavino, Mauro Pagani al mandolino, Sergio Conforti al pianoforte, Alfio Antico alla tamorra, Lele Melotti alla batteria e Paolo Costa al basso (Cfr. FABRIZIO DE ANDRÉ, *Le nuvole*, cit.).

⁴ LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009, p. 52.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Cfr. PAOLO TALANCA, *Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano 2017.

⁷ ID., *Musica e parole. Breve storia della canzone d'autore in Italia*, Carocci, Roma 2024, p. 15.

Come riferisce Bubola, il cantautore genovese collaborò nuovamente con lui a otto anni di distanza⁸ (avevano scritto insieme l'album *Fabrizio De André*, noto come "L'indiano", 1981), si presume quindi che la stesura definitiva del brano sia avvenuta nel 1989⁹ o fra l'89 e il '90. Anche se, sulla base delle dichiarazioni del co-autore «la scrittura durò tre estati»,¹⁰ quindi il processo di composizione deve essere iniziato già qualche anno prima, intorno al 1987 o 1988. Sempre Bubola infatti racconta che il brano fu scritto all'Agnata, la tenuta che De André aveva acquistato in Sardegna negli anni '70,¹¹ e che ci andò per un paio d'anni nei mesi di aprile e maggio.¹² Il cantautore genovese scelse di richiamare Bubola perché entrambi condividevano l'amore per Napoli, le sue storie e i suoi scrittori. Infatti durante le registrazioni dell'*Indiano* ascoltavano con il walkman le prime commedie di Eduardo De Filippo in audiocassetta. Inoltre i due, per puro divertimento, erano abituati a parlare fra di loro una specie di *slang* napoletano¹³ che sarà poi la soluzione espressiva scelta per la canzone. Per quanto riguarda la musica, invece, proseguì la collaborazione con Pagani, con cui De André aveva già scritto l'album precedente, *Crêuza de mã* (1984). Per accentuare la napoletanità e lo stile ironico del brano, i due scelsero un accompagnamento che ricorda una tarantella da operina, in stile Ottocento, che prevede anche l'uso del mandolino, strumento tipico della tradizione musicale partenopea. A proposito della parte strumentale, Pagani racconta che la strofa è stata elaborata da De André, che aveva ripreso in mano la chitarra dopo anni, mentre l'inciso fu una sua idea.¹⁴

L'idea di costruire la canzone sul modello di una tarantella napoletana è frutto, probabilmente, della matrice "ottocentesca" dell'album; proprio nell'Ottocento infatti questa danza conobbe un periodo di tale splendore e fu un modello talmente in auge (soprattutto nell'Italia meridionale) che anche un compositore "colto" come Rossini si avvicinò alle sue forme.¹⁵

Si tratta senz'altro di una delle canzoni più celebri del cantautore genovese e, benché sia stata elaborata a sei mani, risulta «talmente immediata e fluente che viene spontaneo

⁸ Cfr. MASSIMO COTTO, *Doppio lungo addio. Conversazione con Massimo Bubola*, Aliberti editore, Reggio Emilia 2006, p. 105.

⁹ Per una curiosa coincidenza, la canzone, compresi i ritornelli, si compone esattamente di 89 versi.

¹⁰ ANDREA LAFFRANCHI, *Massimo Bubola: «Ho scritto grandi canzoni per De André, ma non mi citano: a volte mi sento derubato. Conquistai Lou Reed con l'Amarone e una chitarra»*, «Corriere della Sera», 14 agosto 2024, <www.corriere.it/spettacoli/24_agosto_14/massimo-bubola-de-andre-d3f53c18-bf92-49e8-8f33-c943d68e6x1k.shtml?refresh_ce> (u.c. 15.11.2024).

¹¹ Cfr. LUIGI VIVA, *Non per un dio ma nemmeno per gioco*, cit., pp. 168-169.

¹² Cfr. MASSIMO COTTO, *Doppio lungo addio*, cit., p. 106.

¹³ Cfr. ivi, pp. 105-106.

¹⁴ Cfr. *Intervista a Mauro Pagani*, in RICCARDO BERTONCELLI (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze 2012, pp. 137-138.

¹⁵ CLAUDIO COSI-FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, Carocci, Roma 2011, p. 172.

paragonarla a *Bocca di rosa*, quanto a successo e felicità del risultato».¹⁶ E infatti, benché le tonalità siano diverse, è abbastanza palese come dietro la strofa di *Don Raffaè* ci sia proprio *Bocca di rosa*. Non solo vi è una netta somiglianza nel ritmo armonico e nella continua successione di tonica e dominante, ma è evidente lo stretto legame anche sul piano testuale, se si considera che entrambi i brani si aprono con la presentazione di un personaggio che ripete anaforicamente il verbo principale («*La chiamavano Bocca di rosa* | [...] | *La chiamavano Bocca di rosa*» e «*Io mi chiamo Pasquale Cafiero* | [...] | *Io mi chiamo Cafiero Pasquale*»).¹⁷

Di questa canzone è stata inoltre realizzata una versione cantata in coppia con Roberto Murolo (1912 – 2003), contenuta in *Ottantavoglia di cantare*, album di Murolo del 1992. La stessa è anche inserita nell'antologia postuma di De André *Da Genova*, uscita alla fine del 1999, e nella raccolta *Effèdia - Sulla mia cattiva strada* del 2008. Una celebre esecuzione dal vivo di questo duetto da parte dei due artisti è avvenuta in occasione del Concerto del Primo Maggio del 1991¹⁸ in piazza San Giovanni a Roma.¹⁹ Probabilmente è proprio grazie a questa reinterpretazione da parte di Murolo che *Don Raffaè* è diventata, nel tempo, quasi un classico della canzone napoletana,²⁰ seppur atipico per i contenuti veicolati.

La principale peculiarità di questo brano, infatti, è quella di essere cantato in un italiano maccheronico misto al dialetto napoletano (scelta sorprendente se si pensa che è stato scritto da un genovese e da un veneto). L'uso del dialetto non è certo una novità per De André che si era già cimentato con il suo genovese nell'album *Crêuza de mã* (1984) o con il sardo (per esempio nel brano *Zirichiltaggia (Baddu tundu)*, contenuto in *Rimini*, 1978), ma a differenza di questi due dialetti impiegati più volte nella sua produzione, quello napoletano usato in *Don Raffaè* costituisce un *unicum*, se si tralasciano i pochi versi napoletani che compaiono nel ritornello di *Avventura a Durango* (in *Rimini*, 1978) e il

¹⁶ WALTER PISTARINI, *Fabrizio De André. Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni*, Giunti, Firenze 2010, p. 257.

¹⁷ CLAUDIO COSI-FEDERICA IVALDI, *Fabrizio De André. Cantastorie fra parole e musica*, cit., p. 173.

¹⁸ Diverse fonti riportano come data il 1992, ma si tratta in realtà di un errore: era il Primo Maggio 1991, come risulta dall'elenco delle tappe del tour 1991 (in FRANCO ZANETTI, CLAUDIO SASSI, *Fabrizio De André in concerto*, Giunti, Firenze 2008, p. 120) e dalla registrazione disponibile sul sito della Rai (<<https://www.raiplay.it/video/2020/04/Primo-Maggio-Story---Fabrizio-De-Andre-e-Roberto-Murolo-nel-1991-Don-Raffae-il-coro-dei-200-mila-4f065db6-f6c3-4733-9418-55b9ff2cab87.html>>, u. c. 22.06.2024), nonché dalla testimonianza diretta del musicista Giorgio Cordini (sempre in FRANCO ZANETTI, CLAUDIO SASSI, *Fabrizio De André in concerto*, cit., p. 112).

¹⁹ In realtà, come racconta Cordini, l'esibizione di De André e Murolo venne registrata durante la notte e poi successivamente trasmessa durante il concerto vero e proprio (cfr. *ivi*, p. 112).

²⁰ Roberto Murolo fu uno dei principali esponenti e innovatori della canzone napoletana. Già alla fine degli anni '40, egli rifondò questa tradizione, rendendola accettabile per un pubblico diverso (meno popolare e più borghese-intellettuale). In questo processo ebbe un ruolo importante l'uso che l'artista napoletano faceva della chitarra, con uno stile che deve molto a quello coevo del francese Georges Brassens e che più avanti sarà proprio anche dello stile di De André (Cfr. JACOPO TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019, p. 152).

brano *La nova gelosia*, anch'esso inserito nell'album *Le nuvole*, che però è una cover di una canzone classica napoletana resa nota da Roberto Murolo. In un'intervista lo stesso De André spiegò così la sua familiarità con il dialetto napoletano:

Ce l'ho nell'orecchio fin da piccolo. Il neorealismo di De Sica, il teatro di Eduardo De Filippo che mi incantava, la collezione di dischi di Murolo, il mio primo fidanzamento, che ho avuto a Napoli. Insomma, le occasioni per entrare in contatto col dialetto napoletano non mi sono mancate. E poi Napoli – da un certo punto di vista – viene dopo Genova e prima della Sardegna.²¹

Don Raffaè ripropone il *topos* del carcere (già frequentato da De André in canzoni come *La ballata del Michè* o *Nella mia ora di libertà*)²² ed è costruita come una sorta di dialogo immaginario tra un brigadiere del carcere di Poggioreale (Pasquale Cafiero) – cittadino deluso e amareggiato per l'inefficienza dello Stato – e il boss mafioso don Raffaè, appunto. La canzone intende denunciare ironicamente la sottomissione dello Stato alla criminalità organizzata, che si sostituisce al potere ufficiale quando quest'ultimo è assente. L'agente di custodia (che è anche la voce narrante), servitore dello Stato, eppure tradito da uno Stato che è esso stesso imbrogliatore e da galera, preferisce affidarsi al potente malavitoso, «verso il quale sviluppa sentimenti di servile devozione: paradossale rovesciamento della sindrome di Stoccolma».²³ Il secondino offre al boss speciali servizi (per esempio gli fa la barba), gli chiede diversi favori personali (come il prestito di un cappotto elegante da sfoggiare a un matrimonio o la ricerca di un lavoro per il fratello disoccupato da anni), se lo ingrazia con molti complimenti e gli offre ripetutamente un caffè, del quale esalta la bontà. Il testo evidenzia anche, con ironia, quanto il boss all'interno del carcere conduca una vita agiata e ricca di privilegi. Come afferma Pistarini,

Dalla storia, raccontata in prima persona dal secondino, si capisce chiaramente che chi sta “meglio”, anche se in modo relativo, è il carcerato, non solo trattato con tutti i rispetti da chi deve controllarlo ma unica fonte di speranza per la soluzione ai problemi che il povero Cafiero deve affrontare. Il secondino si trova, suo malgrado, a implorare lo sguardo benevolo del potente, con un crescendo di riverenze e appellativi che fanno ben capire a chi si rivolge in cerca d'aiuto.²⁴

Sullo sfondo di questo insolito rapporto c'è la storia dell'Italia degli anni Ottanta, segnata dal «melmoso tramonto della prima Repubblica»,²⁵ con la corruzione, l'inflazione,

²¹ Intervista a Fabrizio De André in DORIANO FASOLI, *Fabrizio De André. Passaggi di tempo*, Alpes, Roma 2016, p. 40.

²² Cfr. EZIO ALBERONE, *Frammenti di un canzoniere*, in BRUNO BIGONI, ROMANO GIUFFRIDA (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008, pp. 91-122, a p. 115.

²³ FULVIO DE GIORGI, *La storia del branco e la storia contraria*, in BRUNO BIGONI, ROMANO GIUFFRIDA (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, cit., pp. 67-87, a p. 84.

²⁴ WALTER PISTARINI, *Fabrizio De André. Il libro del mondo*, cit., p. 258.

²⁵ FULVIO DE GIORGI, *La storia del branco e la storia contraria*, cit., p. 84.

la svalutazione della moneta, la disoccupazione giovanile, i concorsi truccati, le carceri fatiscenti ecc.

Durante l'ultimo tour, nell'agosto 1998, a Roccella Jonica, il cantautore, dopo aver eseguito *Don Raffaè*, si lasciò andare a un commento che scatenò diverse polemiche sui giornali: «Certe canzoni si spiegano da sole. È un dato di fatto, un terribile dato di fatto che in Italia mi pare ci sia il 12,5% di disoccupati. Se non ci fossero camorra, mafia, 'ndrangheta probabilmente saremmo al 25%». ²⁶ Si trattava chiaramente di una provocazione che intendeva però ribadire il concetto che lo Stato deve essere presente, altrimenti si rischia di favorire proprio quel comportamento che viene ironicamente stigmatizzato nella canzone. Fu lo stesso De André a precisare quanto intendeva dire:

Io avevo inteso semplicemente accusare lo Stato, perché è nelle sue inadempienze che la mafia trova il più efficace concime. Lo stesso concetto, d'altronde, l'avevo espresso in *Don Raffaè*, ma nessuno era insorto: si vede che le canzoni hanno capacità seduttive che distolgono gli ascoltatori dal percepirne i contenuti, specie se scomodi. Anche per questo siamo soliti dire che le canzoni non cambiano il mondo. ²⁷

Il personaggio di don Raffaè si ispira probabilmente al boss della Nuova Camorra Organizzata Raffaele Cutolo (1941 - 2021) ²⁸ che era stato detenuto nel carcere di Poggioreale agli albori della sua carriera criminale, ma che all'epoca si trovava fra il penitenziario di Ascoli Piceno (AP) e quello dell'Asinara (SS) in regime di 41 bis. ²⁹ Questa identificazione sembra però essere controversa. Lo stesso De André pare confermarla in un'intervista a Mario Luzzatto Fegiz: «La canzone *Don Raffaè* alludeva a Raffaele Cutolo, ma ovviamente né io né Massimo Bubola, coautore del brano, disponevamo di notizie di prima mano sulla sua detenzione». ³⁰ Il riferimento a Cutolo è confermato anche da Mauro Pagani, co-autore della musica: fu lui infatti – come spiega in un'intervista – ad avere per primo l'idea di scrivere un brano su Cutolo dopo aver letto della comoda vita in carcere condotta dal boss mafioso. ³¹

²⁶ Concerto a Roccella Jonica, 14 agosto 1998, ripreso da CARLO MACRÌ, *De André: "le tre mafie danno lavoro"*, «Corriere della Sera», 19 agosto 1998.

²⁷ CESARE G. ROMANA, *Smisurate preghiere. Sulla cattiva strada con Fabrizio de André*, Arcana Edizioni, Roma 2009, p. 134.

²⁸ All'interno dell'LP, in calce al testo, compare la seguente nota: «I fatti e i personaggi di questa canzone sono immaginari. Ogni riferimento a persone e a fatti realmente accaduti è una mera coincidenza», tuttavia il riferimento a cose e persone reali non si può affatto escludere (Cfr. FABRIZIO DE ANDRÉ, *Le nuvole*, cit.).

²⁹ Cfr. GIUSEPPE MARRAZZO, *Il camorrista. Vita segreta di Rafele Cutolo*, Mondadori, Milano 2023.

³⁰ MARIO LUZZATTO FEGIZ, *De André: io fui facile profeta, me lo confermò Cutolo*, «Corriere della Sera», 12 febbraio 1997 (https://web.archive.org/web/20151101100357/http://archiviostorico.corriere.it/1997/febbraio/12/Andre_fui_facile_profeta_confermo_co_0_9702125489.shtml), u. c. 22.06.2024).

³¹ Cfr. *Intervista a Mauro Pagani*, in RICCARDO BERTONCELLI (a cura di), *Belìn, sei sicuro?*, cit., p. 138.

Totalmente diversa è invece la versione dei fatti sostenuta da Massimo Bubola, co-autore del testo, che in una recente intervista rilasciata a Carlo Moretti ha escluso categoricamente ogni riferimento al camorrista:

D. Con la recente scomparsa di Raffaele Cutolo, non si fa che parlare della vostra canzone *Don Raffaè*: ve la ispirò?

R. Su *Don Raffaè* si è creata una vulgata, una sorta di letteratura popolare secondo la quale sarebbe stata ispirata dalla figura di Cutolo e invece non c'entra nulla. Io ho scritto il testo insieme a Fabrizio De André, Mauro Pagani ha scritto con lui solo la musica, oggi il mio amico non c'è più quindi io sono l'unico autore vivente autorizzato a parlare del testo. Cutolo non c'entra, fu dedicata in senso lato a Eduardo De Filippo e ispirata dalla figura di Don Antonio Barracano, il Sindaco del Rione Sanità. Una figura affascinante, una specie di protettore anche dei reietti, diceva una frase che mi aveva colpito molto: "Chi ha i santi in paradiso sa a chi rivolgersi, chi non ce li ha si rivolge a me". Un personaggio duro ma anche protettivo. E lì la chiave della canzone: è il paradosso dello Stato che si rivolge all'anti-Stato.

D. Nessun riferimento?

R. Il nome Raffaè lo scegliemmo per il suono, per questioni di rima, una coincidenza.³²

Eppure, sempre Bubola rivela un dettaglio inedito che rimanderebbe per certi versi alla figura di Cutolo: infatti in un'altra intervista ci informava che in fase di stesura del testo lui e De André avevano scritto molte più strofe di quante alla fine sopravvissero, e in particolare ne ricorda una su *Ciro Cirillo*: «Qua non passa nemmeno uno spillo | né un *Ciro Cirillo*», che però fu eliminata in quanto quell'episodio era ancora gravato di troppe ombre e controversie.³³ Non si tratta di un'informazione di poco conto, se si pensa che *Cirillo* fu un politico napoletano sequestrato dalle Brigate Rosse il 27 aprile 1981 e poi liberato proprio grazie a oscuri intrecci fra la politica e la Nuova Camorra Organizzata di Cutolo.

Si consideri anche che Cutolo riuscì effettivamente a esercitare un grande potere all'interno del carcere, e, pur avendo conseguito solo la licenza elementare, si dedicava

³² CARLO MORETTI, "Don Raffaè", parla l'autore Massimo Bubola: "Cutolo non c'entra, ce la ispirò Eduardo", «La Repubblica», 18 febbraio 2021, <www.repubblica.it/spettacoli/musica/2021/02/18/news/don_raffae_parla_l_autore_massimo_bubola_cutolo_non_c_en-tra_ce_la_ispiro_eduardo_-288185429/> (u.c. 04.11.2024).

³³ WALTER PISTARINI, *Fabrizio De André. Il libro del mondo*, cit., p. 258. In una recente intervista, Bubola ha precisato che la decisione di eliminare questa strofa, che alludeva a un presunto incontro fra uomini politici e il boss Raffaele Cutolo nel carcere di Ascoli per il rapimento di *Ciro Cirillo*, arrivò dall'ufficio legale della Ricordi (Cfr. ANDREA LAFFRANCHI, *Massimo Bubola: «Ho scritto grandi canzoni per De André, ma non mi citano: a volte mi sento derubato. Conquistai Lou Reed con l'Amarone e una chitarra»*, cit.).

alla lettura e alla scrittura di poesie, attività che gli fecero guadagnare il celebre soprannome di “o Professore”: questi caratteri lo rendono effettivamente molto simile al personaggio tratteggiato nella canzone. Inoltre nel brano viene esplicitamente citato un maxi-processo: a quale altro maxi-processo alla camorra si potrebbe far riferimento se non a quello contro la Nuova Camorra Organizzata che si svolse nell’aula bunker del carcere di Poggioreale tra il 1985 e il 1987 (praticamente quasi in contemporanea con l’inizio della stesura della canzone) e che vide Cutolo come principale imputato?

Forse ci sono un po’ troppi indizi per escludere tale identificazione, ma ad ogni modo, lasciando pure il beneficio del dubbio, qualunque sia stata l’ispirazione iniziale degli autori, la canzone venne ascoltata e molto apprezzata dallo stesso Cutolo che si riconobbe nelle parole del testo e decise di scrivere direttamente a De André dal carcere per complimentarsi, allegando anche un suo libro di poesie (alcune ritenute molto pregevoli dal cantautore). De André rispose alla lettera di Cutolo solo per ringraziarlo ed evitò di proseguire lo scambio epistolare quando il malavitoso gli inviò una seconda missiva.³⁴ Comunque, stabilire se il personaggio della canzone sia Cutolo o meno non cambia in alcun modo il senso del brano, infatti la figura di don Raffaè non è rilevante in quanto individuo specifico, ma per la categoria che rappresenta. Verosimilmente, Cutolo potrebbe anche essere stato solo un pretesto, un punto di partenza su cui poi costruire un personaggio di fantasia frutto di una sintesi fra più modelli diversi.

Per altro dietro al personaggio tratteggiato da De André e Bubola sono certamente presenti varie suggestioni: da un lato, come si è già detto, *Il sindaco del rione sanità* di Eduardo De Filippo, dall’altro il romanzo *Gli alunni del tempo* (1960) del napoletano Giuseppe Marotta.³⁵ In quest’ultimo compare il personaggio di don Vito Cacace, una guardia notturna che assurge al ruolo di intellettuale del quartiere napoletano di Pallonetto, che di sera raduna tutti i suoi vicini per leggere il giornale, raccontando loro che cosa succede e spiegando «cosa devono pensare: esattamente come fa don Raffaè con il brigadiere Pasquale Cafiero».³⁶

Infine, considerando che l’album *Le nuvole* – come la maggior parte dei dischi di De André – è stato ideato come un *concept album*, è opportuno anche analizzare il ruolo di *Don Raffaè* nel contesto più generale del disco. Come il cantautore ebbe modo di affermare in diverse interviste, le “nuvole” a cui il titolo del disco fa riferimento (dichiaratamente ispirato all’omonima commedia di Aristofane)³⁷ «sono quei personaggi ingombranti e dannosi della nostra vita civile, politica ed economica» che qui vengono descritti,

³⁴ MARIO LUZZATTO FEGIZ, *De André: io fui facile profeta, me lo confermò Cutolo*, cit.

³⁵ GIUSEPPE MAROTTA, *Gli alunni del tempo*, Bompiani, Milano 1960. Il romanzo fonde gli ambienti dei bassi fondi napoletani con la cronaca e riprende nel titolo un romanzo pubblicato nel 1952 dello stesso autore intitolato *Gli alunni del sole*, che invece collega il medesimo ceto sociale alla mitologia classica. In alcune fonti i due romanzi vengono erroneamente confusi.

³⁶ WALTER PISTARINI, *Fabrizio De André. Il libro del mondo*, cit., p. 257.

³⁷ A proposito del disco, De André spiega: «il titolo e la chiave di lettura provengono da Aristofane, ed è questa l’unica parentela tra il mio lavoro e la sua commedia. Perché già in quest’ultima le

«insieme ad alcune loro vittime, nella prima parte dell'album: sono i personaggi che detengono il potere con tutta la loro arroganza e i loro cattivi esempi».³⁸ Queste nuvole che si mettono «tra noi e il cielo per lasciarci soltanto una voglia di pioggia»³⁹ rientrano pienamente in quella seconda parte della produzione di De André caratterizzata dalla cosiddetta “poetica della maggioranza”, che si distingue da quella “poetica degli ultimi” che dominava invece i suoi primi lavori.⁴⁰ In questa fase lo sguardo del cantautore si sposta dal singolo alle più ampie minoranze che viaggiano «in direzione ostinata e contraria»⁴¹ con il loro «marchio speciale di speciale disperazione», queste sono costantemente vessate dalle maggioranze e «dall'orribile varietà delle *loro* superbie» che le isola e le tormenta, costringendole a muovere i loro ultimi passi «tra il vomito dei respinti». I protagonisti della seconda parte dell'album sono invece rappresentati del popolo, che «nella misura in cui è consentito loro dai potenti di cui sopra, continuano tranquillamente a farsi i fatti loro rinunciando a quella protesta, a quell'indignazione collettiva di fronte al malgoverno».⁴² In questa chiave «*Don Raffaè* è una “nuvola doppia”. Comprende infatti al suo interno un potente (appunto Don Raffaè, una nuvola di quelle che fanno ombra al sole) e una vittima, il secondino».⁴³

2. DON RAFFAÈ

Io mi chiamo Pasquale Cafiero
e son brigadiero del carcere oinè,
io mi chiamo Cafiero Pasquale
sto a Poggio Reale dal cinquantatrè
5 e al centesimo catenaccio
alla sera mi sento uno straccio,

nuvole non erano fenomeni atmosferici ma personaggi: per Aristofane simboleggiavano i sofisti che, da aristocratico e da conservatore irriducibile, lui disprezzava perché erano dei contestatori del potere e della logica codificata, per me simboleggiano il contrario e cioè i potenti della finanza, della politica e dell'industria, gli intellettuali di regime, i boss dello Stato-mafia, tutti quei personaggi ingombranti che impediscono al popolo di vedere la luce del sole, cioè la verità!» (Fabrizio De André in CESARE G. ROMANA, *Fabrizio De André. Amico fragile*, Arcana, Roma 2009, p. 227).

³⁸ Le parole sono di Fabrizio De André, citate in WALTER PISTARINI, *Fabrizio De André. Il libro del mondo*, cit., p. 254.

³⁹ Il riferimento è al brano eponimo dell'album, *Le nuvole* (FABRIZIO DE ANDRÉ, *Le nuvole*, cit.).

⁴⁰ Cfr. PAOLO TALANCA, *Musica e parole*, cit., p. 77.

⁴¹ Il riferimento di questa citazione e delle tre successive (con un solo piccolo adattamento segnalato in corsivo) è alla canzone *Smisurata preghiera* (1996), contenuta nell'ultimo album di De André, *Anime salve* (FABRIZIO DE ANDRÉ, *Anime salve*, BMG Ricordi, 1996), e in cui l'accusa alla maggioranza si fa esplicita.

⁴² Fabrizio De André, citato in WALTER PISTARINI, *Fabrizio De André. Il libro del mondo*, cit., p. 255.

⁴³ Fabrizio De André, citato in *ivi*, p. 256.

per fortuna che al braccio speciale
c'è un uomo geniale che parla co' me.

10 Tutto il giorno con quattro infamoni,
briganti, papponi, cornuti e lacchè
tutte l'ore co' 'sta fetenza
che sputa minaccia e s'â piglia co' me
ma alla fine m'assetto papale,
15 mi sbottono e mi leggo 'o giornale,
mi consiglio con don Raffae'
mi spiega che penso e bevimm' 'o cafè.

Ah, che bell' 'o cafè,
pure in carcere 'o sanno fâ
co' â ricetta ch'a Ciccirinella,
20 compagno di cella,
ci ha dato mammà.

Prima pagina, venti notizie
ventun' ingiustizie e lo Stato che fa,
si costerna, s'indigna, s'impegna
25 poi getta la spugna con gran dignità,
mi scervello e mi asciugo la fronte,
per fortuna c'è chi mi risponde
a quell'uomo sceltissimo immenso
io chiedo consenso a don Raffae'.

30 Un galantuomo che tiene sei figli
ha chiesto una casa e ci danno consigli,
mentre 'o assessore, che Dio lo perdoni,
'ndrento a 'e roulotte ci alleva i visoni,
voi vi basta una mossa, una voce
35 c'ha 'sto Cristo ci levano 'a croce,
con rispetto, s'è fatto le tre,
volite 'a spremuta o volite 'o cafè.

Ah, che bell' 'o cafè,
pure in carcere 'o sanno fâ
40 co' â ricetta ch'a Ciccirinella,
compagno di cella,
ci ha dato mammà.

Ah, che bell' 'o cafè,
pure in carcere 'o sanno fâ
45 co' â ricetta di Ciccirinella,
compagno di cella,
preciso a mammà.

Ca' ci sta l'inflazione, la svalutazione
e la borsa ce l'ha chi ce l'ha,

50 io non tengo compendio che chillo stipendio
e un ambo se sogno 'a papà,
aggiungete mia figlia Innocenza
vuo' 'o marito, non tiene pazienza,
55 non vi chiedo la grazia pe' me,
vi faccio la barba o la fate da sé.

Voi tenete un cappotto cammello
che al maxi-processo eravate 'o cchiù bello,
un vestito gessato marrone,
così ci è sembrato alla televisione,
60 pe' 'ste nozze vi prego, Eccellenza,
m'î prestasse pe' fare presenza,
io già tengo le scarpe e 'o gillè,
gradite 'o Campari o volite 'o cafè.

Ah, che bell' 'o cafè,
65 pure in carcere 'o sanno fà
co' â ricetta ch'a Ciccirinella,
compagno di cella,
ci ha dato mammà.

Ah, che bell' 'o cafè,
70 pure in carcere 'o sanno fà
co' a ricetta di Ciccirinella,
compagno di cella,
preciso a mammà.

Qui non c'è più decoro, le carceri d'oro
75 ma chi l'ha mai viste chissà,
chiste so' fatiscienti, pe' chisto i fetienti
si tengono l'immunità,
don Raffae' voi politicamente,
io ve lo giuro, sarebbe 'nu santo,
80 ma 'ca dinto voi state a pagâ
e fora chist'atre se stanno a spassâ.

A proposito tengo 'nu frate
che da quindici anni sta disoccupato,
chill'ha fatto cinquanta concorsi,
85 novanta domande e duecento ricorsi,
voi che date conforto e lavoro,
Eminenza, vi bacio, v'imploro,
chillo duorme co' mamma e con me
che crema d'Arabia ch'è chisto cafè.⁴⁴

⁴⁴ È opportuno segnalare che, come spesso accade per i testi delle canzoni o più in generale per tutti quei testi legati all'oralità, ci troviamo di fronte a un testo "instabile", in quanto pensato per l'ascolto e non fissato definitivamente per la lettura. Esiste ormai una vasta letteratura critica che

3. NOTA METRICA

La canzone è suddivisa in 8 strofe di 8 versi di varia misura, dopo ogni due strofe viene inserito un ritornello di 5 versi che si ripete una sola volta alla prima occorrenza (dopo la seconda strofa) e due volte in tutti gli altri casi (ma è completamente assente alla fine della canzone, dove si ripropone invece l'introduzione strumentale in una sorta di struttura ad anello). In totale quindi, includendo tutti i ritornelli, la canzone si compone di 89 versi raggruppati di 13 strofe.

I versi sono legati da rime alternate, bacciate e spesso interne, che talvolta sono imperfette (assonanze e consonanze), ma si trovano anche versi irrelati. Il brano è caratterizzato da anisosillabismo e la misura dei versi, sia piani sia tronchi, oscilla tra le 10 e le 13 sillabe, troviamo però anche senari, settenari e novenari, soprattutto nel ritornello. Benché lo schema rimico ricerchi una certa regolarità, si trovano numerose varianti fra le diverse strofe.

Si riporta di seguito lo schema rimico dell'intera canzone:

Strofa 1: A₁₀ (a₆) B_{12t} (a₇) C₁₀ (c₆) B_{12t} D₁₀ D₁₀ E₁₀ (e₆) B_{12t}

Strofa 2: A₁₀ (a₆) B_{12t} C₁₀ B_{12t} D₁₀ D₁₀ B_{10t} B_{12t}

Ritornello: a_{7t} b_{9t} C₁₀ c₆ b_{6t}

Strofa 3: A₁₀ (a₆) B_{12t} C₁₀ B_{12t} D₁₀ D₁₀ E₁₀ (e₆) F_{12t}

Strofa 4: A₁₁ A₁₂ B₁₁ B₁₁ C₁₀ C₁₀ D_{10t} D_{12t}

Ritornello: a_{7t} b_{9t} C₁₀ c₆ b_{6t} // a_{7t} b_{9t} C₁₀ c₆ b_{6t}

Strofa 5: A₁₃ B_{10t} C₁₃ B_{10t} D₁₀ D₁₀ E_{10t} E_{12t}

spiega in dettaglio le ragioni – legate agli aspetti estetici, ma anche attinenti alla sfera tecnica, produttiva e commerciale – per le quali l'oggetto della *popular music* deve essere la musica così come viene percepita, e non come appare sulla carta (cfr. almeno PHILIP TAGG, *Popular music. Da Kojak al Rave*, CLUEB, Bologna 1994 e RICHARD MIDDLETON, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994). Il testo di *Don Raffaè* qui riportato riproduce (con minimi interventi relativi agli accenti e agli apostrofi) la versione messa a disposizione sul sito ufficiale della Fondazione Fabrizio De André onlus, https://www.fabriziodeandre.it/faber/wp-content/uploads/2016/03/Don_Raffae.pdf (u.c. 04.11.2024), ma presenta alcune lievi differenze (che comunque non alterano il senso del brano) rispetto al testo riportato all'interno dell'LP (e nelle successive ristampe, anche in CD). A sua volta quest'ultimo si discosta, in alcuni punti, con la traccia audio dello stesso disco. Al v. 33 il testo dell'LP riporta «tiene» al posto di «alleva» (ma De André canta «alleva»); al v. 82 l'LP riporta «'no frate» anziché «'nu frate» (come in effetti sembra cantare De André); al v. 84 l'LP riporta «chill'ha fatto quaranta concorsi» mentre De André canta «chiss'ha fatto cinquanta concorsi». Il testo della Fondazione FDA riporta invece una sintesi fra le due varianti: «chill'ha fatto cinquanta concorsi». Altre varianti fra l'LP e il testo qui riportato riguardano l'accentazione di alcune parole, la punteggiatura e il numero «'53»/«cinquantatré» del v. 4 che nell'LP è indicato in cifre, mentre qui è scritto per esteso. Soggetta a oscillazione è anche la grafia del titolo, infatti sul testo ufficiale fornito dal sito della Fondazione FDA *Don Raffaè* viene scritto con l'accento nel titolo e poi con l'apostrofo (*don Raffaè'*) nel corpo del testo. Tale oscillazione si riscontra anche nelle numerose pubblicazioni ufficiali, e si deve al fatto che «Raffaè» non è altro che una variante del nome Raffaele con apocope dell'ultima sillaba. Tuttavia, la versione con accento sembra essere quella più diffusa e per questo utilizzata in questo commento. Per altro la medesima oscillazione si riscontra anche nella grafia del nome Michè/Miche' (per Michele) protagonista di una delle prime canzoni pubblicate da De André, *La ballata del Michè* (1961).

Strofa 6: A₁₀ A₁₂ B₁₀ B₁₂ C₁₀ C₁₀ D_{10t} D_{12t}
 Ritornello: a_{7t} b_{9t} C₁₀ c₆ b_{6t} // a_{7t} b_{9t} C₁₀ c₆ b_{6t}
 Strofa 7: A₁₃ B_{9t} C₁₃ B_{9t} D₁₁ D₁₁ E_{10t} E_{12t}
 Strofa 8: A₁₀ B₁₂ C₁₀ C₁₂ D₁₀ D₁₀ E_{10t} E_{12t}

È da segnalare che due di queste rime sono imperfette: nella terza strofa si trova un'assonanza (*fronte : risponde*), mentre nella settima strofa una consonanza (*politicamente : santo*). Inoltre alcuni versi presentano al loro interno degli omoteleuti (il terzo verso della terza strofa: «si costerna, s'indigna, s'impegna»; i primi tre della quinta: «Ca' ci sta l'inflazione, la svalutazione | e la borsa ce l'ha chi ce l'ha | io non tengo compendio che chillo stipendio»; e il primo e il terzo della settima: «Qui non c'è più decoro le carceri d'oro | [...] | chiste so' fatiscienti pe' chisto i fetenti»).

Tuttavia, trattandosi di una canzone, nata quindi per essere accompagnata dalla musica, la metrica del brano si basa, più che sul numero delle sillabe, sulla regolarità degli accenti musicali (*ictus*). Si veda l'esempio:

Io mi chiàmo Pasquàle Cafièro
 e sòn brigadièro del càrcere, oinè.
 Io mi chiàmo Cafièro Pasquàle
 sto a Pòggio Reàle dal cinquantarè

Le strofe 1-4, 6 e 8 presentano infatti sempre lo stesso numero di accenti (3, 4, 3, 4, 3, 3, 3, 4); le strofe 5 e 7 seguono più o meno lo stesso schema invertendo soltanto il numero di accenti dei primi quattro versi (4, 3, 4, 3, 3, 3, 3, 4). Il ritornello invece presenta il seguente schema di accenti: 3, 3, 3, 2, 2.

L'alternanza fra italiano e napoletano permette una maggiore flessibilità metrica e sonora. Il dialetto, infatti, presenta cadenze più brevi e nette, che permettono un'esecuzione rapida, adattandosi meglio agli accenti musicali. È interessante, a questo proposito, citare quanto lo stesso De André affermava circa il rapporto fra lingua e metrica:

Scrivere canzoni in italiano è difficile tecnicamente, perché le esigenze della metrica ti rendono necessaria una gran quantità di parole tronche, che in italiano non ci sono, o comunque non abbondano. A questo punto ti vedi costretto, per garantire la qualità estetica del verso, a cambiare addirittura il senso di quello che vuoi dire.⁴⁵

«Il compianto per la mancanza di tronche e per la lunghezza delle parole è un *Leitmotiv* dei moderni creatori di testi per musica»⁴⁶ e in questo caso serviva a De André per giustificare la sua scelta di usare il dialetto negli ultimi album (benché non fosse l'unica

⁴⁵ Fabrizio De André nell'intervista rilasciata a Cesare G. Romana, in CESARE G. ROMANA, *Fabrizio De André. Amico fragile*, cit., p. 155.

⁴⁶ LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica*, cit., p. 46.

ragione). Anche in *Don Raffaè* l'uso del dialetto, o comunque di forme dell'italiano regionale all'interno dell'italiano standard, contribuisce non solo ad accentuare il tono ironico del testo (evidenziato anche dall'inflessione del canto), ma anche ad adattare meglio i versi all'andamento della musica ricorrendo a un cospicuo numero di rime tronche che permettono agli autori di assecondare il ritmo del brano. In effetti, se si escludono i testi in dialetto, in genere nella produzione deandreaiana le rime tronche sono molto poche, tranne quando De André riprende le forme della canzonetta, spesso in testi ironici e sarcastici (*Carlo Martello ritorna dalla battaglia di Poitiers*, *Ottocento* o *Don Raffaè*, appunto).⁴⁷

4. COMMENTO

vv. 1-4: il brano inizia con la presentazione in prima persona della voce narrante che dice di chiamarsi Pasquale Cafiero e di lavorare come brigadiere nel carcere napoletano di Poggioreale sin dal 1953 (anche se il testo riporta il nome del quartiere nella forma «Poggio Reale», oggi prevale la forma univerbata «Poggioreale»). Quello di «brigadiere» è un grado delle forze armate che fino al 1992 era in uso anche nel disciolto Corpo degli agenti di custodia (ora Corpo di polizia penitenziaria). Il nome del personaggio ha sia ragioni storiche che metriche. Infatti Bubola racconta che da un viaggio alle isole Tremiti aveva scoperto che queste erano state un bagno penale e che gli isolani discendenti dei carcerieri avevano un numero limitato di cognomi (Scotti, Scognamiglio, Cafiero). Fra questi, Cafiero, cognome molto diffuso a Napoli e in Campania, si prestava particolarmente alla rima interna con «brigadiere». Anche il nome Pasquale fu scelto per la rima con «Poggio Reale».⁴⁸ La forma storpiata «brigadiere» per «brigadiere», «come dicono loro quando cercano di esprimersi in italiano»,⁴⁹ e l'intercalare napoletano «oinè» sono i primi segnali di quel *pastiche* linguistico fatto di un italiano maccheronico ricco di «termini storpiati («son brigadiere»), parole napoletane italianizzate («mi assetto», «un galantuomo che tiene sei figli», «ndrento»), frasi stereotipate e altisonanti («prima pagina venti notizie / ventuno ingiustizie e lo Stato che fa / si costerna, s'indigna, s'impegna / poi getta la spugna con gran dignità»), termini o espressioni dialettali («tutte l'ore co' sta fetenza», «vulite», «frate»)).⁵⁰ I vv. 1-2 e 3-4 sono costruiti in modo simmetrico, infatti nei primi due troviamo il personaggio che si presenta con nome e cognome e ci fornisce l'informazione circa il suo mestiere; nei successivi l'uomo ripete il suo nome (questa volta

⁴⁷ Cfr. Ivi, p. 52.

⁴⁸ Cfr. Intervista a Massimo Bubola, in RICCARDO BERTONCELLI (a cura di), *Belin, sei sicuro?*, cit., pp. 110-111.

⁴⁹ Fabrizio De André in ANDREA PODESTÀ, *Fabrizio De André. In direzione ostinata e contraria*, Analisi di tutti gli album di De André, con interviste esclusive a Beppe Grillo e Mauro Pagani, Zona Editore, Arezzo 2003, p. 104.

⁵⁰ *Ibidem*.

anteponendo il cognome al nome, quasi per dare maggiore ufficialità) e arricchisce l'informazione spiegando dove e da quanto tempo svolge questo mestiere.

vv. 5-8: il brigadiere prosegue dicendo che dopo una giornata di fatica trascorsa a chiudere numerose celle («al centesimo catenaccio»: il “catenaccio” è propriamente la spranga che scorre dentro gli anelli fissati ai battenti di una porta per assicurarne la chiusura), quando arriva la sera si sente sfinito dalla stanchezza («mi sento uno straccio»). Per fortuna, però, a farlo riprendere dalle fatiche, in una sezione speciale del carcere («al braccio speciale»), c'è un detenuto diverso dagli altri e particolarmente stimato dal brigadiere (viene addirittura definito «geniale») che si intrattiene a parlare con lui: si tratta proprio del boss che dà il titolo al brano. L'appellativo “don” (dal latino *dominus*), oggi in uso prevalentemente tra i cattolici per riferirsi ai sacerdoti (ma anche per indicare membri della nobiltà o personaggi particolarmente in vista e rispettati), è tipicamente associato anche ai boss di mafia (si pensi al celebre don Vito Corleone del film *Il padrino* di Francis Ford Coppola). Per altro, questo appellativo di rispetto e riverenza è assegnato anche a don Antonio Barracano, il protagonista del *Sindaco del rione sanità* di Eduardo De Filippo, che, come ha dichiarato Bubola, fu un modello di riferimento per la costruzione del personaggio. Da un punto di vista formale, già qui si possono notare alcune allitterazioni («e al centesimo catenaccio | alla sera mi sento uno straccio»), che ritornano più volte nel corso del brano («mi consiglio con don Raffae'»; «si costerna, s'indigna, s'impegna»; «mi scervello e mi asciugo la fronte»; «ha chiesto una casa e ci danno consigli»; «c'ha 'sto Cristo ci levano 'a croce»; «Voi tenete un cappotto cammello»; «m'î prestasse pe' fare presenza») allo scopo di enfatizzare la musicalità del testo. Sempre a funzioni di tipo ritmico e sonoro si possono ricondurre le diverse anafore («Io mi chiamo Pasquale Cafiero | [...] | io mi chiamo Cafiero Pasquale»; «Tutto il giorno con quattro infamoni, | [...] | tutte l'ore co' 'sta fetenzia»; «mi sbottono e mi leggo 'o giornale, | mi consiglio con don Raffae' | mi spiega che penso e bevimm' 'o caffè») e ripetizioni («volite 'a spremuta o volite 'o caffè»; «chiste so' fatiscienti, pe' chisto i fetienti») presenti nel brano.

vv. 9-16: in questa strofa il brigadiere ripropone la contrapposizione già espressa nei versi precedenti fra il duro lavoro della giornata e il sollievo provato alla fine, quando ha la possibilità di intrattenersi con don Raffaè. Nella prima parte della strofa il protagonista descrive la sua tipica giornata trascorsa fra criminali spregevoli (definiti con espressione napoletana «fetenzia») e appartenenti a ogni tipologia («infamoni, briganti, papponi, cornuti e lacchè») che utilizzano nei suoi confronti atteggiamenti ostili: sputano, lo minacciano e se la prendono con lui. L'uso dell'enumerazione nel v. 10 (ripetuta più avanti anche nel v. 12, «che sputa minaccia e s'â piglia co' me») crea un effetto di abbondanza e accumulo, accentuando la quantità di problemi e di situazioni degradanti che circondano il brigadiere e il mondo rappresentato nella canzone. Nella seconda parte, invece, ecco che il brigadiere può riposarsi, sedendosi come un papa («papale») in una situazione di completo relax e comodità («mi sbottono») in cui ha finalmente il tempo di dedicarsi alle cose piacevoli come leggere il giornale e, soprattutto, parlare e consigliarsi

con don Raffaè. Per lui il malavitoso è un vero e proprio punto di riferimento che gli spiega addirittura cosa pensare («mi spiega che penso») e con il quale è abituato a bere il caffè. La presenza del caffè è un elemento centrale nella canzone, che ritornerà anche nelle altre strofe e soprattutto nel ritornello. Si tratta non solo di una bevanda che rievoca la napoletanità, ma è anche simbolo della familiarità, dell'intimità e della complicità che si crea fra i due personaggi. Il rapporto fra la guardia carceraria e il camorrista don Raffaè diviene quindi la metafora di un rapporto più grande, cioè quello fra lo Stato (di cui il brigadiere è rappresentante) e la criminalità organizzata, e nello specifico della condizione di asservimento dello Stato che riconosce alla mafia una forma di autorità con cui è possibile dialogare: d'altronde era proprio quello che era successo in occasione della liberazione di Ciriaco De Mita, avvenuta in circostanze misteriose grazie agli intrecci fra servizi segreti, BR e Nuova Camorra Organizzata.

vv. 17-21: ecco che nel ritornello si trova di nuovo, come si è detto, la celebrazione del rito del caffè. Anche in carcere è possibile bere un caffè di qualità («pure in carcere 'o sanno fà»), grazie in particolare alla ricetta che un tale "Ciccirinella", compagno di cella di don Raffaè, ha ricevuto da sua madre. Il richiamo alla mamma rappresenta non solo il legame con la tradizione, ma anche quella sfera emotivo-affettiva dell'italiano medio, la famiglia entro cui per altro si sviluppa e si propaga la mentalità mafiosa (si pensi soltanto al significato che nelle organizzazioni mafiose assumono i termini "famiglia", "padrino", "picciotto", ma anche "Mamma", che nel gergo di alcune organizzazioni criminali indica proprio la cosca di appartenenza). I tre versi conclusivi del ritornello («co' à ricetta ch'a Ciccirinella, | compagno di cella, | ci ha dato mammà») presentano una evidente anastrofe utile sia a enfatizzare un tipo di sintassi orale e popolare sia a far concludere il verso con una parola tronca («mammà») nella sua variante napoletana. Il ritornello, che si apre con un accordo maggiore, è una ventata di allegria e spensieratezza, forse per smorzare la serietà contenutistica del brano e renderlo ancora più ironico. La ripetizione dell'esclamazione «Ah, che bell' 'o caffè», diventa quasi un mantra che rappresenta un momento di consolazione e sospensione dei problemi, come una fuga temporanea dalle brutture dell'ambiente circostante. I primi due versi dell'inciso sono un'esplicita citazione alla canzone *'O ccafè* di Domenico Modugno, del 1958, scritta da Riccardo Pazzaglia e musicata dallo stesso Modugno, che nel ritornello cantava: «Ah! che bello 'o ccafè! Sulo a Napule 'o ssanno fa'». Benché il riferimento sia piuttosto evidente, la conferma ci è data dallo stesso Pagani che in un'intervista rivela la citazione di una vecchia canzone di Modugno.⁵¹ È interessante ricordare che non è la prima volta che De André prende come riferimento Modugno: si tratta di un artista a cui il cantautore guardava con grande ammirazione, soprattutto agli inizi della sua carriera, e che prese come modello

⁵¹ Cfr. l'intervista a Mauro Pagani, in RICCARDO BERTONCELLI (a cura di), *Belin, sei sicuro?*, cit., p. 138.

di stile nel suo primo 45 giri *E fu la notte / Nuvole barocche* (Karim, 1961),⁵² pubblicato pochi anni dopo del grande successo di Modugno con *Nel blu, dipinto di blu*. Anche la scelta del nome Ciccirinella ha lo scopo di rievocare lo spirito napoletano del brano, infatti questo nome (che significa letteralmente “piccolo Cece”), con il quale probabilmente è soprannominato il compagno di cella, è la storpiatura di *Cecerenella*, titolo di una canzone popolare napoletana anonima e nome della sua protagonista («Cicerenella mia, si’ bbona e bella»). Fin qui il senso letterale è chiaro. Eppure, questa continua insistenza sul caffè (che ritorna costantemente in tutto il brano) potrebbe essere forse l’indizio di un significato più profondo e metaforico che gli autori hanno voluto conferire alla nota bevanda. Dopotutto, l’intero disco è pieno di immagini simboliche, e lo stesso De André specificò che le sue nuvole sono «cariche di significati allegorici».⁵³ Certo, il caffè è un simbolo di Napoli e della napoletanità, ma nella cultura italiana il rito del caffè ha molto a che fare anche con la socialità: il caffè infatti è la bevanda della conversazione e del pettegolezzo, dell’intimità fra amici, della familiarità, della complicità. Inoltre, più avanti nella canzone, Cafiero, per ben due volte, nelle interrogative disgiuntive che concludono le strofe, mette don Raffaè davanti a una scelta: prima gli chiede se preferisca la spremuta o il caffè, e poi se gradisca il Campari o il caffè. La scelta ricade sempre su quest’ultimo, che puntualmente viene celebrato nel ritornello. Potremmo quindi pensare che la spremuta e il Campari (anche queste, in un certo senso, bevande che rappresentano l’Italia, la prima più popolare, la seconda più borghese) siano le bevande “ufficiali”, “istituzionali”, che rappresentino insomma lo Stato, laddove il caffè rappresenta invece la complicità mafiosa, l’illegalità, la disonestà, l’intrallazzo. Scegliere quindi tra spremuta/Campari e caffè significa scegliere fra lo Stato e la criminalità. Ecco perché il secondino Cafiero, sfiduciato dallo Stato, opta sempre per il caffè, una bevanda che racchiude quindi un significato ben preciso, un significato che renderebbe più comprensibile questa sua massiccia presenza all’interno del brano.⁵⁴ Inoltre si spiegherebbe anche perché «pure in carcere ’o sanno fà»: la corruzione e lo scambio di favori può avvenire sia fuori sia all’interno del carcere, come infatti sta accadendo fra il brigadiere e il camorrista. Il carcere, insomma, non costituisce un vero impedimento, i boss possono comunque continuare a esercitare il proprio potere: lì dentro si può bere lo stesso “caffè” che si beveva al di fuori.

vv. 22-25: sulla prima pagina del quotidiano il brigadiere legge «venti notizie», di cui ventuno sono ingiustizie: l’iperbole serve a mettere in evidenza come la maggior parte dei problemi della società riguardi proprio l’ingiustizia. Cafiero si chiede quindi che cosa faccia lo Stato per risolverli («e lo Stato che fa?»), ma si tratta di una domanda retorica: lo Stato non fa nulla se non mostrarsi costernato, indignato e facendo finta di impegnarsi per poi rinunciare al suo intervento, uscendone comunque pulito («poi getta la spugna

⁵² Cfr. DORIANO FASOLI, *Fabrizio De André. Passaggi di tempo*, cit., p. 267.

⁵³ MASSIMO BOERO, *Storie d’amore e anarchia*, «Ciao 2001», 1991.

⁵⁴ Cfr. FRANCESCA DE SANTIS, *Il caffè*, «Odysseo», 28 agosto 2015, <<https://www.odysseo.it/il-caffe/>> (u.c. 04.11.2024).

con gran dignità»). Lo Stato – qui personificato come un atleta che si arrende gettando la spugna – viene quindi meno ai suoi doveri, lasciando spazio alla criminalità organizzata di insinuarsi nella società e di sostituirsi al potere ufficiale. Da quanto riferisce lo stesso De André, il tricolon del v. 24 riprenderebbe le parole di un discorso di Giovanni Spadolini, Presidente del Consiglio dei Ministri tra il 28 giugno 1981 e il 1 dicembre 1982, quando, precipitatosi a Palermo in occasione di una delle tante stragi mafiose, disse: «Sono costernato, sono indignato e mi impegno...».⁵⁵ L'occasione potrebbe forse essere quella della strage di via Carini del 3 settembre 1982, dove perse la vita il generale Carlo Alberto Dalla Chiesa, in quel momento infatti Spadolini era capo del Governo e si recò a Palermo per i funerali del generale.

26-29: il brigadiere si mostra preoccupato per i problemi che lo affliggono (la fronte sudata che si asciuga ne è un sintomo) e si «scervella» per cercare di trovare una soluzione. Se lo Stato non dà risposte ai suoi problemi c'è invece una persona che queste risposte ce le ha, don Raffaè, uomo «sceltissimo» e «immenso», cioè un uomo fuori dal comune, capace di risolvere quei problemi che lo Stato lascia irrisolti, venendo in contro alle esigenze delle persone che gli chiedono aiuto. La criminalità diviene quindi l'unica alternativa al malfunzionamento dello Stato. Il brigadiere è stanco di non ottenere aiuto dal potere ufficiale e comincia quindi a riporre tutta la sua fiducia in un uomo che, sebbene sia un boss della camorra, è in grado di offrire una soluzione, sostituendosi di fatto allo Stato.

vv. 30-33: dopo aver parlato di ingiustizie, in questi quattro versi se ne dà un esempio concreto: se un uomo per bene con a carico una famiglia numerosa («un galantuomo che tiene sei figli») chiede una casa, non riesce a ottenerla, ricevendo in cambio solo consigli, cioè parole vuote senza concretezza. Al contrario, un assessore (uomo potente e in questo caso corrotto) utilizza le roulotte per allevarci all'interno dei visoni (potrebbe forse trattarsi di un traffico illecito di questi animali da pelliccia), togliendole di conseguenza a chi ne avrebbe diritto. Se don Raffaè quindi è un uomo «sceltissimo immenso», praticamente un'«eminenza», dell'assessore si può dire male, ma con cautela («che Dio lo perdoni»), segno che ci troviamo in una zona grigia, al confine tra due mondi.⁵⁶ Da alcuni articoli che compaiono sul web, pare che questo riferimento all'assessore che alleva i visoni alluda a un fatto di cronaca realmente accaduto, anche se non è stato possibile rintracciarlo. Le roulotte potrebbero essere verosimilmente quelle messe a disposizione per gli sfollati dopo il terremoto in Irpinia del 23 novembre 1980. Questo spiegherebbe perché l'uomo

⁵⁵ Intervista a Fabrizio De André in ROBERTO CAPPELLI, *Fabrizio De André. Laudate Hominem*, «Mucchio selvaggio», 1° marzo 2001. Sul recupero delle parole di Spadolini da parte di De André in alcune interviste, si veda SERGIO BENONI, *De André - Ecco chi sono*, «L'Unione Sarda», 18 agosto 1991 e RENATO AGOSTI, *Fabrizio De André - Genova e nuvole*, «la Repubblica», 28 settembre 1991 (entrambe in CLAUDIO SASSI, WALTER PISTARINI, *De André Talk. Le interviste e la stampa d'epoca*, prefazione di Luciano Ceri, Coniglio, Roma 2008, pp. 321-324).

⁵⁶ Cfr. ANDREA PODESTÀ, *Fabrizio De André. In direzione ostinata e contraria*, cit., p. 104.

con sei figli chiede una casa e il successivo riferimento alle roulotte, che invece di accogliere chi ne ha bisogno vengono usate in modo illecito e futile dai potenti rappresentati delle istituzioni.

vv. 34-37: il brigadiere adesso si rivolge direttamente a don Raffaè dandogli del “voi”, in segno di rispetto, ma con un evidente anacoluto che rivela l’origine popolare del parlante («voi vi basta» per “a voi basta”). Con un’immagine iperbolica mette in evidenza il potere di don Raffaè, capace di risolvere qualsiasi problema solo con un movimento o con una parola («una mossa una voce»), anche il più grande, come togliere la croce a Cristo (si tratta propriamente di un *adynaton*). Dopodiché, con un atteggiamento servile e rispettoso, accorgendosi dell’orario («con rispetto s’è fatto le tre») offre da bere al boss, chiedendogli se preferisca una spremuta o il caffè (sul significato simbolico di questa scelta si è già discusso sopra).

vv. 38-47: torna di nuovo il ritornello con l’elogio del caffè di cui si è già detto, ma questa volta è ripetuto per due volte. Il secondo ritornello varia, rispetto al primo, solo nell’ultima parte: non più «co’ â ricetta ch’a Ciccirinella | compagno di cella | ci ha dato mammà» ma «co’ â ricetta di Ciccirinella | compagno di cella | preciso a mammà», nel senso che il caffè che viene fatto in carcere, grazie alla ricetta data a Ciccirinella da sua madre, è identico («preciso») nel gusto a quello di quest’ultima. Tra le righe: gli affari illeciti che si fanno fuori si possono fare anche dentro, allo stesso identico modo.

vv. 48-55: in questa strofa il brigadiere prepara il terreno per chiedere favori a don Raffaè, le sue principali preoccupazioni derivano da problemi di carattere economico. A causa dell’inflazione e della conseguente svalutazione della moneta, la ricchezza (per metonimia «la borsa») è in mano a chi l’ha sempre avuta («ce l’ha chi ce l’ha»), cioè i ricchi rimangono ricchi e i poveri come lui diventano più poveri. Cafiero infatti non ha alcun bene («non tengo compendio») se non il suo stipendio. Il massimo a cui può aspirare è vincere un ambo al gioco del lotto quando suo padre defunto gli rivela in sogno i numeri da giocare («e un ambo se sogno a papà»). Alla sfavorevole situazione economica generale, a creargli preoccupazioni si aggiunge anche la figlia Innocenza (nome poco comune oggi, diffuso soprattutto nell’Italia meridionale) che pretende di sposarsi e non ha pazienza di attendere un momento migliore per le economie della famiglia (siamo in un contesto e in un periodo in cui il peso della tradizione è ancora molto forte: le spese per il matrimonio dei figli sono tutte a carico dei genitori). Quest’ultimo è il pretesto per ingraziarsi il supporto del boss: Cafiero non chiede aiuto per sé stesso («non vi chiedo la grazia pe’ me») ma per la propria famiglia. Infine, con il consueto atteggiamento servile (si è ormai trasformato in un maggiordomo obbediente), si offre di fare la barba a don Raffaè, chiedendogli se preferisca questo servizio o farsela da sé. Il riferimento all’inflazione e alla svalutazione prende spunto probabilmente dalla situazione economica che si creò all’inizio degli anni ’80, in cui effettivamente i valori dell’inflazione crebbero a livelli molto alti. Si tratta di termini tecnici del linguaggio economico: l’inflazione è propriamente un fenomeno che si verifica quando vi è un aumento dei prezzi accompagnato da

un minore potere d'acquisto della moneta, che quindi si svaluta (svalutazione). Il termine «compendio» indica letteralmente, dal punto di vista giuridico, l'insieme dei beni connessi all'eredità, mentre la vincita al gioco del lotto, com'è noto, è spesso collegata, nella superstizione popolare, a sogni premonitori da parte dei cari defunti. Si noti infine, anche qui, quel lessico tipico del dialetto napoletano: l'uso del verbo "tenere" per "avere", il dimostrativo "chillo" per "quello", l'apocope sillabica del verbo "volere" («vuo'» per "vuole") e la caduta della -r in «pe' me» (cioè "per me"), nonché alcune sgrammaticature come «vi faccio la barba o la fate da sé», dovute certamente – oltre che alla volontà di far emergere la classe sociale del parlante – anche a ragioni metriche e di rima.

vv. 56-63: a questo punto Pasquale Cafiero fa delle considerazioni sul vestiario del boss, con tono fortemente adulatorio, citando capi d'abbigliamento che ricordano eleganti gangster del cinema⁵⁷ e facendo apprezzamenti estetici («eravate 'o cchiù bello»). Don Raffaè infatti possiede un cappotto color cammello che ebbe modo di sfoggiare durante il maxi-processo insieme a un vestito marrone gessato o che almeno tale appariva a chi lo aveva visto in televisione. La descrizione del vestiario non è disinteressata, infatti il brigadiere chiede al boss (definito, con eccessiva reverenza, "Eccellenza", appellativo riservato soprattutto ai vescovi) di poter avere in prestito questi capi d'abbigliamento per le nozze della figlia, in quanto già possiede le scarpe e il gilet da abbinare. Fuor di metafora questo potrebbe significare che negli accordi illeciti le cose si fanno in due e ciascuno mette la propria parte: lo Stato ci mette del suo (le scarpe e il gilet), una parte più piccola per non dare nell'occhio, e la criminalità contribuisce con la parte più consistente (il cappotto e il vestito gessato). Come precisa De André, le bande camorristiche, sostituendosi di fatto allo Stato, arrivano a gestire un grande potere «e hanno la possibilità di fare dei favori, anche se quello che chiedeva il brigadiere in *Don Raffaè* è un piacere ridicolo: farsi prestare il cappotto è una burla, che però fa capire le carenze dello Stato e i motivi per cui questi buchi vengono riempiti». ⁵⁸ La strofa si conclude, come di consueto, con un servizio offerto al malavitoso: quasi come fosse un suo cameriere personale, Cafiero gli domanda se preferisca bere un Campari (celebre bevanda italiana usata come aperitivo o digestivo) oppure il solito caffè, riproponendo la medesima scelta già attuata con la spremuta.

vv. 64-73: torna il ritornello che si ripete ancora due volte come sopra.

vv. 74-81: in questa strofa, la voce narrante si lascia andare a una considerazione-denuncia sulla condizione delle carceri italiane: si tratta di luoghi indecorosi e inadatti

⁵⁷ A questo proposito Massimo Bubola in un post pubblicato il 20 febbraio 2021 sulla sua pagina Facebook ufficiale, a seguito dell'intervista rilasciata a Carlo Moretti per «La Repubblica», chiarisce: «Per esempio "cappotto cammello", è un abito simbolo di un boss di successo, come il vestito gessato marrone, che fa rima con televisione e questo potrebbe riguardare anche Al Capone o Gambino o altri boss nella storia processuale della malavita. Avremmo voluto mettere anche le scarpe bicolore e il cappello alla borsalino, ma non potevamo dedicare più di una strofa all'abbigliamento del boss».

⁵⁸ MARIA PIA MURA, *L'artigiano della canzone*, «Ricominciare», 1990.

alla loro funzione, non esistono «carceri d'oro» (cioè in buone condizioni), nessuno le ha mai viste, ma sono ovunque fatiscenti e poco dignitose. È questo il motivo per cui i politici preferiscono tenersi l'immunità parlamentare che permette loro di non essere puniti anche se commettono reati. Qui i rappresentanti dello Stato sono indicati come «fetenti», termine usato nell'Italia meridionale per indicare in modo figurato persone cattive, spregevoli (si veda il sostantivo derivato «fetenzia» che compare nella seconda strofa), e il successivo riferimento all'immunità ci fa capire che si parla proprio dei politici. Gli onorevoli, insomma, non sono visti di buon occhio dal brigadiere, che li considera a tutti gli effetti dei criminali che meriterebbero di finire in galera (dietro questa idea si cela naturalmente una sfiducia verso le istituzioni che spesso e volentieri si sono lasciate andare alla corruzione e alle attività illecite). Queste persone quindi, dal punto di vista del condino, sono peggiori dello stesso don Raffaè, il quale invece se entrasse in politica sarebbe un «santo» in confronto a loro (nonché un migliore rappresentante, visto che è in grado di risolvere quei problemi che le istituzioni non risolvono). Ma purtroppo – si rammarica alla fine Cafiero con un efficace parallelismo – i politici stanno fuori a godersi la vita fregandosene dei problemi della gente e vivendo impuniti al di sopra della legge, mentre don Raffaè è costretto a restare in carcere ingiustamente.

vv. 82-89: mentre si lascia andare a queste considerazioni, Cafiero si ricorda di un altro problema familiare per cui chiedere aiuto al boss: ha un fratello che da ben quindici anni è disoccupato, nonostante abbia fatto «cinquanta concorsi», «novanta domande» (per trovare lavoro) e «duecento ricorsi». È chiaro che qui i numeri sono di nuovo iperboliche: i ricorsi per non aver superato i concorsi sono maggiori degli stessi concorsi sostenuti. Ma il riferimento ai ricorsi ci rivela anche che probabilmente il fratello ha perso ingiustamente tali concorsi, forse perché ostacolato dai raccomandati e da procedure poco trasparenti. A causa di ciò, il fratello disoccupato non è riuscito a realizzarsi e a costruirsi una vita autonoma, tanto che ancora dorme a casa della madre e del fratello («chillo duorme co' mamma e co' me»). Per aiutarlo, Cafiero implora ancora una volta l'aiuto di don Raffaè, che può offrire «conforto e lavoro». Come affermò lo stesso De André, «le bande camorristiche mafiose, chiamiamole ormai istituzioni antistatali, nascono là dove lo Stato lascia dei buchi. Si preoccupano quindi di dare lavoro sporco e fottuto a chi non ne ha».⁵⁹ Si noti la sacralità di cui viene rivestito il boss (non si dimentichi che la commistione fra sacro e profano è un aspetto tipico della cultura mafiosa): se prima lo aveva chiamato «Eccellenza» (come i vescovi), adesso, in un atteggiamento di completa sottomissione, punta più in alto e si riferisce a lui come «Eminenza» (appellativo riservato ai cardinali) con tanto di bacio della mano («vi bacio v'imploro»), gesto, anche questo, ancora in uso per le alte cariche del clero, che conferisce al personaggio del boss (già in precedenza definito «santo») una piena aura di sacralità. Inoltre don Raffaè non si limita a offrire un aiuto concreto e materiale, ma si mostra anche vicino umanamente e

⁵⁹ *Ibidem*.

moralmente all'uomo, in quanto, proprio come farebbe un prete verso un fedele che chiede aiuto, è in grado di dare "conforto". La strofa si conclude, infine, con un nuovo apprezzamento del caffè che i due stanno gustando insieme: è una vera e propria «crema d'Arabia» (il riferimento è alla varietà di caffè "arabica", una delle specie più diffuse e pregiate della pianta da cui si ricava la bevanda), quindi un prodotto di grande qualità, che evoca un senso di lusso e conforto in un ambiente grigio e opprimente come il carcere. Quest'ultima affermazione, se si segue l'interpretazione del caffè come simbolo dell'intrallazzo e dell'illegalità, potrebbe anche essere letta con una sfumatura ironica e antifrastica.

5. CONCLUSIONE

L'analisi fin qui condotta fa emergere come *Don Raffaè*, nonostante l'apparente leggerezza e semplicità, si configuri in realtà come una canzone complessa in cui l'abile intreccio tra testo, musica e interpretazione riesce a rappresentare con raffinata ironia i paradossi della società italiana contemporanea. De André, servendosi di un linguaggio ibrido e di scelte stilistiche elaborate, restituisce un quadro vivido delle tensioni tra istituzioni ufficiali e poteri informali, rivelando le fragilità di un sistema in cui i confini tra lecito e illecito si fanno labili. Attraverso la figura del brigadiere Pasquale Cafiero, la canzone assume i tratti di un'allegoria che, pur ispirata al contesto partenopeo, risuona come una critica universale e senza tempo alla sottomissione e alla corruzione, ricordando l'incapacità dello Stato di rispondere alle esigenze dei suoi cittadini. La scelta di una forma musicale ispirata alla tradizione napoletana, unita a una credibile interpretazione vocale, contribuisce a fondere leggerezza e dramma in un grande affresco di satira sociale. Così *Don Raffaè* si inserisce nel panorama della canzone d'autore italiana come un esempio eccellente di canzone di denuncia e insieme di rappresentazione dell'eterna dialettica tra potere e marginalità, consegnando all'ascoltatore un'analisi critica che continua a interpellare la coscienza collettiva.

BIBLIOGRAFIA

- RENATO AGOSTI, *Fabrizio De André - Genova e nuvole*, «la Repubblica», 28 settembre 1991, poi in CLAUDIO SASSI, WALTER PISTARINI, *De André Talk. Le interviste e la stampa d'epoca*, prefazione di Luciano Ceri, Coniglio, Roma 2008, pp. 321-322.
- EZIO ALBERONE, *Frammenti di un canzoniere*, in BRUNO BIGONI, ROMANO GIUFFRIDA (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008, pp. 91-122.
- SERGIO BENONI, *De André - Ecco chi sono*, «L'Unione Sarda», 18 agosto 1991, poi in CLAUDIO SASSI, WALTER PISTARINI, *De André Talk. Le interviste e la stampa d'epoca*, prefazione di Luciano Ceri, Coniglio, Roma 2008, pp. 323-324.
- RICCARDO BERTONCELLI (a cura di), *Belin, sei sicuro? Storia e canzoni di Fabrizio De André*, Giunti, Firenze 2012.

- BRUNO BIGONI, ROMANO GIUFFRIDA (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008.
- MASSIMO BOERO, *Storie d'amore e anarchia*, «Ciao 2001», 1991.
- ROBERTO CAPPELLI, *Fabrizio De André. Laudate Hominem*, «Mucchio selvaggio», 1° marzo 2001.
- MASSIMO COTTO, *Doppio lungo addio. Conversazione con Massimo Bubola*, Aliberti editore, Reggio Emilia 2006.
- FULVIO DE GIORGI, *La storia del branco e la storia contraria*, in BRUNO BIGONI, ROMANO GIUFFRIDA (a cura di), *Fabrizio De André. Accordi eretici*, Rizzoli, Milano 2008, pp. 67-87.
- DORIANO FASOLI, *Fabrizio De André. Passaggi di tempo*, Alpes, Roma 2016.
- CARLO MACRÌ, *De André: "le tre mafie danno lavoro"*, «Corriere della Sera», 19 agosto 1998.
- GIUSEPPE MAROTTA, *Gli alunni del tempo*, Bompiani, Milano 1960.
- GIUSEPPE MARRAZZO, *Il camorrista. Vita segreta di Rafele Cutolo*, Mondadori, Milano 2023.
- RICHARD MIDDLETON, *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano 1994.
- MARIA PIA MURA, *L'artigiano della canzone*, «Ricominciare», 1990.
- WALTER PISTARINI, *Fabrizio De André. Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni*, Giunti, Firenze 2010.
- ANDREA PODESTÀ, *Fabrizio De André. In direzione ostinata e contraria*, Analisi di tutti gli album di De André, con interviste esclusive a Beppe Grillo e Mauro Pagani, Zona Editore, Arezzo 2003.
- CESARE G. ROMANA, *Fabrizio De André. Amico fragile*, Arcana, Roma 2009.
- ID., *Smisurate preghiere. Sulla cattiva strada con Fabrizio de André*, Arcana, Roma 2009.
- CLAUDIO SASSI, WALTER PISTARINI, *De André Talk. Le interviste e la stampa d'epoca*, prefazione di Luciano Ceri, Coniglio, Roma 2008.
- PHILIP TAGG, *Popular music. Da Kojak al Rave*, CLUEB, Bologna 1994.
- PAOLO TALANCA, *Il canone dei cantautori italiani: la letteratura della canzone d'autore e le scuole dell'età*, Carabba, Lanciano 2017.
- ID., *Musica e parole. Breve storia della canzone d'autore in Italia*, Carocci, Roma 2024.
- JACOPO TOMATIS, *Storia culturale della canzone italiana*, il Saggiatore, Milano 2019.
- LUIGI VIVA, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Feltrinelli, Milano 2000.
- FRANCO ZANETTI, CLAUDIO SASSI, *Fabrizio De André in concerto*, Giunti, Firenze 2008.
- LUCA ZULIANI, *Poesia e versi per musica. L'evoluzione dei metri italiani*, il Mulino, Bologna 2009.

SITOGRAFIA

- FRANCESCA DE SANTIS, *Il caffè*, «Odysseo», 28 agosto 2015, <<https://www.odysseo.it/il-caffe/>>.
- MARIO LUZZATTO FEGIZ, *De André: io fui facile profeta, me lo confermò Cutolo*, «Corriere della Sera», 12 febbraio 1997, <web.archive.org/web/20151101100357/http://archiviostorico.corriere.it/1997/febbraio/12/Andre_fui_facile_profeta_confermo_co_0_9702125489.shtml>.
- ANDREA LAFFRANCHI, *Massimo Bubola: «Ho scritto grandi canzoni per De André, ma non mi citano: a volte mi sento derubato. Conquistai Lou Reed con l'Amarone e una chitarra»*, «Corriere della

Sera», 14 agosto 2024, <www.corriere.it/spettacoli/24_agosto_14/massimo-bubola-de-andre-d3f53c18-bf92-49e8-8f33-c943d68e6x1k.shtml?refresh_ce>.

CARLO MORETTI, “*Don Raffaè*”, parla l'autore Massimo Bubola: “*Cutolo non c'entra, ce la ispirò Eduardo*”, «La Repubblica», 18 febbraio 2021, <www.repubblica.it/spettacoli/musica/2021/02/18/news/don_raffae_parla_l_autore_massimo_bubola_cutolo_non_c_entra_ce_la_ispiro_eduardo_-288185429/>.

DISCOGRAFIA

FABRIZIO DE ANDRÉ, *Nuvole barocche/E fu la notte*, Karim, KN 101, 1961.

ID., *La ballata del Michè/La ballata dell'eroe*, Karim, KN 103, 1961.

ID., *Volume 1*, Bluebell Records, 1967.

ID., *Rimini*, Dischi Ricordi, 1978.

ID., *Fabrizio De André*, Dischi Ricordi, 1981.

ID., *Crêuza de mă*, Dischi Ricordi, 1984.

ID., *Le nuvole*, Ricordi-Fonit Cetra, 1990.

ID., *Anime salve*, BMG Ricordi, 1996.

ID., *Da Genova*, BMG Ricordi, 1999.

ID., *Effèdia - Sulla mia cattiva strada*, Sony BMG, 2008.

DOMENICO MODUGNO, *'O ccafè/Pasqualino maragià*, Fonit Cetra, 1958.

ROBERTO MUROLO, *Ottantavoglia di cantare*, Compagnia generale del disco, 1992.



Share alike 4.0 International License

RITORNO AL FUTURO
BECKETT, FRASCA E IL NUOVO MILLENNIO

Carmen Gallo

Sapienza Università di Roma

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3289-6035>

ABSTRACT IT

L'articolo discute il lavoro di curatela e traduzione dell'opera di Samuel Beckett offerto da Gabriele Frasca nel volume *Romanzi, teatro e televisione* uscito nei Meridiani Mondadori. Viene ricostruita la lunga fedeltà del curatore e le idee che ne hanno accompagnato l'attività di mediazione all'interno dell'altalenante fortuna dell'autore irlandese in Italia. Si considera la decisione di presentare l'opera di Beckett privilegiandone gli aspetti più innovativi e ipermediali, con attenzione non solo ai romanzi e ai testi teatrali ma anche ai radiodrammi e alle *pièces* televisive. Infine si ripercorrono le strategie traduttive adottate e si illustra l'idea del traduttore della necessità di superare il mito dell'originale e di usare la traduzione come strumento di interpretazione "sospeso tra creazione e critica".

PAROLE CHIAVE

Samuel Beckett; Gabriele Frasca; Traduzione; Teatro; Radio; Televisione.

TITLE

Back to the Future. Beckett, Frasca, and new millennium

ABSTRACT ENG

The article discusses Gabriele Frasca's editing and translation of Samuel Beckett's works offered in the volume *Romanzi, teatro e televisione* published in the Meridiani series for Mondadori. After reconstructing the long loyalty of the editor and its crucial role in Beckett's reception in Italy, we consider the decision to present Beckett's work through a selection that highlights its most innovative and medial aspects, with attention not only to novels and plays but also a radio play and lesser-known television pieces. Finally, the translation strategies adopted in relation to Beckettian "equilingualism" are retraced, and the translator's idea of the need to overcome the myth of the original and to use translation as an interpretation tool 'suspended between creation and criticism is illustrated.

KEYWORDS

Samuel Beckett; Gabriele Frasca; Translation; Theatre; Radio; Television.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Carmen Gallo è ricercatrice in Letteratura inglese presso Sapienza Università di Roma. I suoi campi di ricerca sono la poesia del periodo *early modern*, Shakespeare, il modernismo, teatro e poesia contemporanei. È autrice di *L'altra natura. Eucarestia e poesia nel primo Seicento inglese* (Pacini, 2018; Tempera Book Prize). Ha pubblicato una traduzione commentata di *All is True, or Henry VIII* di Shakespeare e Fletcher (2017) e di *Lives of Great Poisoners* di Caryl Churchill (2020). I suoi ultimi lavori sono una nuova traduzione commentata di *The Waste Land* di T.S. Eliot (il Saggiatore, 2021) e di *Romeo e Giulietta* di W. Shakespeare (Rizzoli, 2023).

Carmen Gallo, *Ritorno al futuro. Beckett, Frasca e il nuovo millennio*,
«inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 265-273.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27715>

1. ESEGUIRE ANCORA, ESEGUIRE MEGLIO

«Non so cosa sia venuto prima, se il desiderio di dire Beckett in italiano o quello di riscriverlo in un saggio»: ¹ si potrebbe partire da questa dichiarazione rilasciata da Gabriele Frasca a Giancarlo Alfano in un'intervista pubblicata quasi vent'anni fa per individuare le due coordinate – la traduzione e il lavoro critico – necessarie a individuare nel Meridiano curato da Frasca ² il più recente e sistematico tassello di una relazione decennale del poeta, critico e performer napoletano con una delle figure letterarie più rappresentative non solo del Novecento europeo, ma anche dello straordinario contributo della cultura irlandese al suo proteiforme panorama.

Questa edizione, che presenta per la prima volta un ampio *corpus* della produzione beckettiana corredato da un apparato critico, irrompe in una fase della ricezione critica e della circolazione italiana non troppo diversa, se non in senso peggiorativo, da quella che Frasca indicava nell'intervista già citata all'origine della sua intenzione di mettersi a tradurre (parla in verità di *eseguire*) le opere di Beckett negli Ottanta, ma ancora sostanzialmente immutata agli inizi del nuovo secolo.

La fortuna di Beckett in Italia sembra ormai attestata come quella di un autore canonicizzato, quasi diventato un'icona pop in un certo immaginario delle *élites* intellettuali (e nei loro riverberi sui social network), eppure allo stesso tempo quello nei suoi confronti è un interesse per lo più accademico a fronte delle poche messinscene delle sue opere teatrali, dello scarso successo dei suoi romanzi, per non parlare del silenzio che ha inghiottito le poesie, i radiodrammi e le *pièces* televisive. Come non sfuggì ai primi promotori e traduttori dell'opera beckettiana come Aldo Tagliaferri, Oreste del Buono, Carlo Fruttero, sarebbero in realtà molti gli agganci con la cultura italiana presenti nell'opera di Beckett – Dante su tutti ma non solo, come illustrava bene un altro volume, gemello di quello citato in apertura, curato ancora da Alfano e Cortellessa ³ – che avrebbero potuto rinsaldare in modo più duraturo il sodalizio con il pubblico italiano, nonostante un certo sospetto della cultura di sinistra per un autore apparentemente poco impegnato. Né si può escludere però che a nuocere alla fortuna beckettiana sia stata l'importazione passiva di facili classificazioni come la categoria di «teatro dell'assurdo», coniata da Martin Esslin nel 1961, senz'altro utile a incuriosire una certa sensibilità del secondo Novecento, ma forse ormai opaca e troppo inerte per smuovere l'orizzonte culturale del nuovo secolo. ⁴

¹ GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Tegole dal cielo. L'«effetto Beckett» nella cultura italiana*, Edup, Roma 2006, p. 252.

² SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023.

³ GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, Edup, Roma 2006.

⁴ MARTIN ESSLIN, *Il Teatro dell'assurdo*, trad. italiana di Romeo De Baggis e Magda Trasatti, Edizioni Abete, Roma 1975 (ed. or. Doubleday & Company, Garden City 1961).

A rimediare a questa situazione contribuirà senz'altro l'opera di selezione e commento offerta in questo volume da Frasca, che sparglia molte carte sia nell'interpretazione critica offerta nella ricca introduzione e nelle note, sia nella selezione delle opere, ma anche nella "teoria" della traduzione che sottende il suo lavoro. Pur attraversando gran parte della produzione beckettiana, il volume raccoglie infatti, come annuncia il sottotitolo, *romanzi, teatro, televisione*, e appare dunque evidente l'intenzione di rivolgere uno sguardo su Beckett che parta dal presente, o meglio, che cerchi di riconoscere nella complessiva parabola beckettiana degli aspetti innovativi al di là dei tratti di continuità con il passato, come il forte debito nei confronti del maestro del caleidoscopico *Finnegans Wake* e della stagione modernista, nel quale viene inquadrata in modo fin troppo schematico la sua scelta contraria di una poetica dell'impotenza e dell'insipienza. Ciò che Frasca mette in risalto sono i significativi tratti di discontinuità, individuabili non solo nello scarto stilistico evidente rispetto al modello joyciano, ma soprattutto nella sperimentazione con i media, e in particolare nelle tracce specifiche che la frequentazione di media diversi ha lasciato sulle strategie compositive dell'autore all'indomani del crollo del "mito" della parola in un mondo sempre più permeato da riproducibilità e serialità.

2. DALL'INIZIO MA SOPRATTUTTO DALLA FINE

Per questo motivo, della lunga produzione di Beckett – la cui vicenda biografica, come sottolineato da Frasca, coincide con il *secolo breve* di Eric Hobsbawm⁵ – il volume raccoglie il primo romanzo pubblicato, *Murphy* (1938), riconosciuto dall'autore come il testo che più delle novelle giovanili, *More Pricks Than Kicks* (1934), rappresentò la sua nascita alla scrittura negli anni della totalizzante frequentazione di Joyce. *Murphy* è seguito da un altro romanzo, *Watt* (1953), scritto anche questo in quell'inglese verso cui Beckett sarà sempre più insofferente (come racconta nella corrispondenza privata) e che qui è sottoposto a tali torsioni e superfetazioni da incassare innumerevoli rifiuti editoriali. È a questa altezza che, nel secondo dopoguerra, secondo quanto riportato dal biografo James Knowlson, Beckett intraprende la direzione dell'impoverimento, della mancanza di conoscenza, del togliere, della «sottrazione piuttosto che nell'addizione»,⁶ che coincide con la decisione di scrivere in francese le opere successive.

La «questione della lingua», come la definisce Frasca nell'introduzione, è ovviamente una questione cruciale, che pone non pochi problemi traduttivi su cui tornerò. Intanto è importante sottolineare che la proposta interpretativa di Frasca si smarca dall'idea tanto cristallizzata che la scelta del francese rispondesse all'esigenza di una scrittura *senza stile*, scelta sconfessata per esempio dalla lettura di opere come *Molloy* (1951) in cui il «lessico

⁵ ERIC J. HOBBSAWM, *Il secolo breve, 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, trad. italiana di Brunello Lotti, Rizzoli, Milano 1995 (ed. or. Michael Joseph, London 1994)

⁶ JAMES KNOWLSON, *Damned to Fame. Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996, p. 312.

è ricercatissimo, in alto come in basso, e l'andamento sintattico prende sempre le vie meno scontate, finanche nella paratassi, che gioca costantemente a sbalzo con improvvise inarcature ipotattiche che nascondono il fine performativo, perfino "teatrale", dell'intero periodo».⁷ È significativo che Frasca faccia risalire in qualche modo già a questo romanzo la matrice di quella svolta teatrale che maturerà di lì a poco, ma restando sulla questione della lingua, la sua ipotesi è che la scelta di abbandonare l'inglese non sia dovuta né a motivi psicoanalitici legati alla lingua *madre*, né all'angoscia dell'influenza di Joyce, quanto a un'opposizione all'inglese ufficiale, quella lingua «raffinata e al contempo precisa e asettica della cultura dominante britannica».⁸ Di contro, la scelta del francese, al di là dell'amore per alcuni autori – su tutti Proust, cui dedica un saggio, Flaubert, Céline, Sartre –, sarebbe da ricondursi non tanto all'idea di aderire a un'altra letteratura nazionale, quanto alla volontà di «dare seguito alla lingua del suo impegno, intellettuale e politico»,⁹ quello profuso, come si ricorderà, nelle file della Resistenza francese con la compagna Suzanne Dechevaux-Dumesnil.

Per questo *Molloy* esce in francese, così come gli altri due titoli della cosiddetta trilogia, *Malone muore* (1951) e *L'innominabile* (1953), tutti raccolti nel volume ma inframmezzati da *Aspettando Godot* (1952), la prima del novero quasi completo delle opere teatrali presenti, che, come sottolinea Frasca, beneficiò del successo quantomeno nella critica francese ricevuto da *Molloy* e della curiosità che questa prova narrativa generò nei confronti del debutto teatrale dell'irlandese ormai saldamente parigino. Anche su questo, il punto di vista di Frasca rovescia luoghi comuni della vulgata critica beckettiana: piuttosto che parlare di una *conversione* al teatro di Beckett, si sottolinea il profondo dialogo tra i romanzi francesi, con la loro implicita tensione performativa nel senso della vocalizzazione, e le prime opere drammaturgiche (dialogo anche temporalmente ravvicinatissimo nel caso de *L'Innominabile* e *Godot*), ma soprattutto questa svolta beckettiana è ritenuta come parte, o se si vuole l'avvio, di un'intenzione più generale di sgretolare «la tenuta stagna dei presunti generi tradizionali».¹⁰

Dopo la trilogia francese, e i drammi che consolidarono l'autorialità drammatica di Beckett – *Aspettando Godot*, *Finale di partita* (1957); *L'ultimo nastro di Krapp* (1958) – nel volume curato da Frasca si alternano, in ordine cronologico, prose narrative e opere teatrali, ma anche un testo rappresentativo dell'importante e decisiva esperienza radiofonica di Beckett con la BBC, il radiodramma *Parole e musica* del 1962, e soprattutto diversi dei teledrammi o videodrammi che, contaminandosi con le convenzioni della radio, aprono la fase transmediale della produzione beckettiana, ma soprattutto trascinano

⁷ GABRIELE FRASCA, *La galassia Beckett al crepuscolo del millennio*, introduzione a SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, cit., p. XXVIII.

⁸ Ivi, p. XXX.

⁹ Ivi, p. XXXV.

¹⁰ Ivi, p. XLIV.

o fanno approdare, negli anni Sessanta, Beckett «dall'altra parte della letteratura».¹¹ Frasca si sofferma sulla diffusione dell'esperienza di spettatore/testimone imposta alle masse dalla televisione come mezzo di consapevolezza e allo stesso tempo di deresponsabilizzazione collettiva, la cui influenza sull'opera beckettiana sarebbe riscontrabile già in opere come *Giorni felici* (1961) e *Commedia* (1964), e che ha però un suo specifico momento di elaborazione in cinque teledrammi: *Eh Joe* (1966), *Trio degli spiriti* (1977), ... *che nuvole...* (1977), *Quad* (1981), *Nacht und Träume* (1983); ma anche *Film* (1966), la famosa pellicola di cui fu protagonista Buster Keaton, era inizialmente stato pensato per la televisione.

L'esperienza televisiva contribuisce anche alla decisione di Beckett di collaborare attivamente alle trasposizioni filmiche delle sue opere, che sono spesso riscritture d'autore più che adattamenti di testi teatrali, e in molti casi delle vere e proprie creazioni autonome, che sempre più risentono della conoscenza che Beckett acquisisce delle specificità degli strumenti e delle possibilità espressive delle riprese televisive. Beckett, infatti, non solo plasma gli strumenti del nuovo mezzo ai propri fini – lo dimostra bene la storia della produzione a colori di *Quad* –, ma si sottrae ancora una volta a ogni classificazione di genere. Non a caso i suoi teledrammi, accolti con favore dalla critica ma ignorati dal pubblico, furono ospitati nella fascia di programmazione dedicata ai documentari sugli artisti di BBC2, e non nella programmazione televisiva destinata alle opere teatrali più convenzionali, a indicare forse che la sua sperimentazione convergeva ormai con le esperienze della videoarte e delle videoinstallazioni. Tra l'invenzione di nuovi generi e l'indistinzione imposta a quelli convenzionali – sull'ultimo testo scritto prima di morire da Beckett e qui raccolto, *Qual è la parola* (1989), gli editori litigarono per stabilire se si trattasse di prosa o poesia (genere, quest'ultimo, che resta fuori dal Meridiano)¹² –, si deve a Beckett, più di quanto forse sia noto al di fuori della cerchia degli specialisti, un'esplorazione dei nuovi media che al di là della sperimentazione e del ripensamento delle forme tradizionali, aveva a che fare con l'esplorazione politica e non solo letteraria di ciò che restava dell'immaginazione – quella definita morta da Beckett già nel 1965 in *Imagination morte imaginez*¹³ – nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, ma anche di ciò che restava possibile fare, sottrarre alla *disfazione* (termine usato da Beckett in *Proust*, che Alfano fa risalire a Leonardo) totale, attraverso le strumentazioni tecnologiche di vecchi e nuovi media.

¹¹ Ivi, p. LXX. Anche Andrea Cortellessa, nella sua recensione al volume apparsa sul «Corriere della sera» e ora disponibile in rete su «Le parole e le cose», chiosa: «È il Beckett che finalmente eccede, anche in senso materiale, il *sistema-letteratura*, imponendo al curatore di rinviare a “un contenuto multimediale” la cui versione *autentica* è quella che “ciascuno può trovare in rete”: sicché il libro è un mero spartito di un'opera *aumentata* che si situa definitivamente Altrove» <<https://www.leparolee-lecose.it/?p=48429>> (u.c. 17.11.2024).

¹² Le traduzioni della poesia di Beckett sono state già raccolte nel volume: SAMUEL BECKETT, *Le poesie*, trad. italiana di Gabriele Frasca, Einaudi, Torino 2006.

¹³ ID., *Imagination morte imaginez*, Minuit, Paris 1965.

3. L'ORIGINALE CHE NON C'È

La sperimentazione di generi e tecniche da parte di Beckett coinvolse anche, com'è noto, una sperimentazione linguistica che, oltre all'inglese e al francese, coinvolse più avanti anche il tedesco delle regie, ma soprattutto gettò le basi per l'equilinguismo, ovvero la pratica dell'auto-traduzione cui, dopo alcune iniziali resistenze, Beckett dovette cedere (per la prima volta per *Malone muore*), e che frequentò per tutta la vita. Al di là delle ricadute di questa scelta sulla composizione stessa delle opere, le difficoltà che l'equilinguismo pone in un lavoro di traduzione come quello svolto da Frasca si prestano a interessanti riflessioni sul significato – presente e futuro – della traduzione. Permettono, infatti, di superare alcuni luoghi comuni, primo fra questi l'idea della fedeltà, spesso intesa come resa il più possibile letterale del testo originale, o comunque come scopo principale se non unico di ogni lavoro di traduzione. Se spesso i traduttori, soprattutto quando a loro volta autori riconosciuti, sono accusati di “cambiare troppo”, di intervenire in eccesso sugli inevitabili scarti tra lingue diverse, è utile riflettere sull'esperienza di un autore come Beckett che nel tradursi modifica significativamente i propri testi, per adattarli alla nuova lingua, di fatto non mantenendo alcuna distinzione o gerarchia tra la prassi compositiva e quella traduttiva. In questo modo, Beckett anticipa ciò che la teoria e ancora di più la pratica della traduzione sanno bene, e cioè la necessità non solo di ricreare il testo nella nuova lingua, ma soprattutto di desacralizzare l'originale, come James Baer ha recentemente invitato a fare evidenziando l'ascendenza romantica del primato dell'origine implicita nel mito dell'originale (con implicazioni conservatrici e nazionalistiche relative al contesto).¹⁴

Queste considerazioni non danno conto a pieno, però, della difficoltà pratica di tradurre un autore che scrive in due lingue, si auto-traduce e talvolta, come detto, modifica il testo di partenza sulla scorta delle soluzioni adottate nell'altra lingua. Un autore che, come chiarisce Frasca, presenta un sistema a *doppio originale*, e questo vale sia per i testi da volgere in un'altra lingua, sia per quelli da tradurre per la scena. Si arriva così alla situazione paradossale dell'impossibilità di risalire a un testo stabile di partenza e dunque di stabilire un primato tra versioni in lingue diverse che sono invece da considerarsi come «due testimoni di un'originale che non c'è». ¹⁵

Come sottolinea Frasca, in questo modo la produzione *equilingue* di Beckett sfida anche alcuni assunti della filologia positivista, «quello dell'originale “fededegno”, che spetterebbe alla stesura nella prima lingua, e quello delle “ultime volontà dell'autore”, da ricercare piuttosto nella seconda». ¹⁶ Per il traduttore di una terza lingua, nel nostro caso l'italiano, non è dunque facile districarsi tra diverse versioni che, a differenza di

¹⁴ BRIAN JAMES BAER, *De-sacralizing the origin(al) and the transnational future of Translation Studies*, «Perspectives», 25, 2, 2017, pp. 227-244.

¹⁵ GABRIELE FRASCA, *Nota all'edizione*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, cit., p. CXXV.

¹⁶ *Ibidem*.

quanto avviene solitamente, non hanno una distinzione gerarchica chiara (con il testo originale in cima, ammantato di un'aura di inattingibilità), ma sono invece da considerarsi tutte parimenti autorevoli, ovvero di pari dignità autoriale, e ciò nonostante sia l'inglese la lingua materna dell'autore. Qui la scelta operata da Frasca, e chiarita nella nota all'edizione – che è anche un piccolo saggio di teoria della traduzione –, è quella di prendere come riferimento la prima stesura, ma tenendo sempre in considerazione l'intera storia genetica del testo e i suoi eventuali passaggi, di andata ma anche di ritorno, verso l'altra lingua.

Molto interessante, in merito, perché complica ulteriormente la pratica traduttiva (ma non l'estrema godibilità delle traduzioni), è il caso di *Murphy*, il primo romanzo pubblicato da Routledge nel 1938 a Londra, e poi in francese da Bordas nel 1946 nella traduzione cui Beckett lavorò inizialmente con l'amico Alfred Péron, poi arrestato negli anni turbolenti del coinvolgimento di entrambi nella Resistenza, e che però pubblicò alla fine a nome proprio dedicandola all'amico. La storia traduttiva di questo romanzo in italiano è già bipartita: perché fu tradotto dal francese da Franco Quadri nel 1962, e dall'inglese da Frasca nel 2003. Quella ospitata nel Meridiano è dunque una versione rivista di quest'ultima traduzione – una ritraduzione d'autore, si potrebbe dire, che moltiplica la costellazione dei testi beckettiani e la polverizzazione degli originali – per la quale è stato scelto come *source-text* un'edizione aggiornata rispetto al testo usato nel 2003, curata da James C.C. Mays nel 2009 per Faber&Faber, ma sono state tenute in considerazione anche l'edizione francese di Minuit del 1965, e, per i casi dubbi, l'edizione tedesca curata da Elmar Tophoven per Rowholt nel 1959, in quanto traduzione rivista da Beckett stesso.¹⁷

In questa proliferazione di testi che di certo aggrava la difficoltà del lavoro, il traduttore ha la possibilità di vagliare soluzioni che, prendendo a modello la stessa pratica traduttiva e insieme creativa dell'autore, operino nella direzione di una resa non letterale, ma improntata a ricreare quegli aspetti che lo studio del testo rivela come i più essenziali da preservare. E per questo, insiste Frasca, è necessario che il traduttore sappia modulare le proprie consuetudini compositive all'interno di quelle dello scrittore tradotto, restando «sempre un po' al di qua del punto di fusione».¹⁸ Oltre a questo, scrive Frasca, il traduttore deve essere uno studioso delle opere dell'autore, così da poter usare la traduzione come uno straordinario strumento di interpretazione «sospeso tra creazione e critica».¹⁹ La traduzione intesa in questo modo si rivela dunque un ulteriore strumento di scavo e di restituzione del lavoro critico sui testi, e così proprio quando più puntuale si fa l'analisi e l'interpretazione, la traduzione come atto creativo può offrire le soluzioni più inedite, inattese persino a un pubblico meno specialistico, per

¹⁷ GABRIELE FRASCA, *Notizie e note sui testi*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, cit., p. 1653.

¹⁸ ID., *Nota all'edizione*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, cit., p. CXXVI.

¹⁹ *Ibidem*.

salvaguardare la forza dei testi e il loro travaso linguistico, spaziando tra le possibilità che si dischiudono sul piano verticale dell'approfondimento critico più che su quello orizzontale, meccanico, della traduzione letterale. Mi sembra sia questo l'esito più importante di questa fatica di Gabriele Frasca che, oltre a consegnare l'opera di Beckett al nostro futuro inserendolo tra gli sperimentatori più interessanti dei media della tarda modernità, propone con il suo Meridiano un esempio riuscito di quale può essere il contributo creativo e interpretativo della traduzione per l'invenzione costante di un futuro per la letteratura e le sue metamorfosi.

BIBLIOGRAFIA

- GIANCARLO ALFANO, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Tegole dal cielo. L'“effetto Beckett” nella cultura italiana*, Edup, Roma 2006.
- IID. (a cura di), *Tegole dal cielo. La letteratura italiana nell'opera di Beckett*, Edup, Roma 2006.
- BRIAN JAMES BAER, *De-sacralizing the origin(al) and the transnational future of Translation Studies*, «Perspectives», 25, 2, 2017, pp. 227-244.
- SAMUEL BECKETT, *More Pricks Than Kicks*, Chatto & Windus, London 1934.
- ID., *Murphy*, Routledge, London 1938.
- ID., *Molloy*, Minuit, Paris 1951.
- ID., *Malone meurt*, Minuit, Paris 1951.
- ID., *L'Innommable*, Minuit, Paris 1953.
- ID., *En attendant Godot*, Minuit, Paris 1953.
- ID., *Watt*, Olympia Press, Paris 1953.
- ID., *Fin de partie*, Minuit, Paris 1957.
- ID., *Krapp's Last Tape*, «Evergreen Review» 2, 5, 1958.
- ID., *Happy Days*, Grove Press, New York 1961.
- ID., *Play*, Faber&Faber, London 1964.
- ID., *Imagination morte imaginez*, Minuit, Paris 1965.
- ID., *Comment dire*, Minuit, Paris 1989.
- ID., *Le poesie*, trad. italiana di Gabriele Frasca, Einaudi, Torino 2006.
- ID., *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023.
- ANDREA CORTELLESA, recensione a SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023, «Le parole e le cose», <<https://www.leparoleelecose.it/?p=48429>> (u.c. 17.11.2024).
- MARTIN ESSLIN, *Il Teatro dell'assurdo*, trad. italiana di Romeo De Baggis e Magda Trasatti, Edizioni Abete, Roma 1975 (ed. or. Doubleday & Company, Garden City 1961).
- GABRIELE FRASCA, *La galassia Beckett al crepuscolo del millennio*, introduzione a SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023, pp. IX-LXXXI.

- ID., *Nota all'edizione*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023, pp. CXXIII-CXXVI.
- ID., *Notizie e note sui testi*, in SAMUEL BECKETT, *Romanzi, teatro e televisione*, a cura e con un saggio introduttivo di Gabriele Frasca, traduzioni di Gabriele Frasca, Mondadori, Milano 2023, pp. 1649-1771.
- ERIC J. HOBSBAWM, *Il secolo breve, 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi*, trad. italiana di Brunello Lotti, Rizzoli, Milano 1995 (ed. or. Michael Joseph, London 1994).
- JAMES KNOWLSON, *Damned to Fame. Life of Samuel Beckett*, Bloomsbury, London 1996.



Share alike 4.0 International License

INDIALOGO

Ida Campeggiani

Università di Pisa

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0601-7957>

Massimo Natale

Università degli Studi di Verona

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

A PROPOSITO DI

Luigi Blasucci, *Nuovi studi montaliani*, a cura e con una postfazione di Niccolò Scaffai, Edizioni della Normale, Pisa 2023

IC: Il libro di Blasucci ha un bel titolo essenziale, denotativo, che gli sarebbe piaciuto: *Nuovi studi montaliani*, e una postfazione importante del curatore, Niccolò Scaffai. Comincerei intanto per così dire “dall’alto”: dicendo che anche in questo volume la stilistica di Blasucci – come hanno ricordato lo stesso Scaffai e altrove Pierluigi Pellini – ha come motore primo l’idea forte che la letteratura svolga una funzione vitale. Le sue analisi non sono mai algide, i suoi calcoli non sono mai “a sangue freddo”, e tanto meno inseguono le seduzioni falso-veri della statistica; poggiano invece, sempre, sulla convinzione che il testo, il grande testo (anzitutto quello di Montale), ha un *primum* esistenziale di cui il critico deve dar conto. Darne conto è indispensabile tanto quanto descrivere l’organizzazione formale di versi e strofe. E anzi Blasucci era eccelso nella capacità di illustrare *insieme* entrambi gli aspetti: superficie e profondità del testo. Le quali si implicano sempre nel testo poetico, in un nesso che però prima di Blasucci non era così evidente. Tra i pochi fu forse solo Fubini, uno dei suoi maestri, a valorizzarlo, in anni in cui peraltro valevano ben altre unità indissolubili (penso a quella crociana di intuizione ed espressione).

MN: A me pare che questa vitalità sia precisamente un tratto distintivo del suo stile critico, e se mi è concessa subito un’uscita fuori-pista: che fosse un tratto distintivo dell’uomo Blasucci, che sapeva accalorarsi nella spiegazione, nell’*offrire* un testo. Scaffai ricorda che Blasucci amava definirsi un “critico liceale”. A me è capitato di sentirlo ripetere, più di una volta, un’altra frase: «conosco le poesie, non la Poesia». Ho sempre pensato che uscite come queste non contenessero tanto o solo una *autodiminutio*, una punta

Ida Campeggiani, Massimo Natale, *inDialogo*, a proposito di Luigi Blasucci, *Nuovi studi montaliani*, Edizioni della Normale, Pisa 2023, «inOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 274–281.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/27716>

di falsa modestia o qualcosa del genere. Contengono certo, anzitutto, la rivendicazione di una concretezza nella lettura, ma innescano anche altri effetti impliciti. Il primo, forse quello che mi suggestiona di più, è che un testo poetico sia sempre (o quasi sempre? Restiamo cauti...) spiegabile, analizzabile, smontabile. Ovvero: un grande testo poetico ha sempre una sua verità da consegnare, che non dovrà essere “usata” come uno strumento “a tesi” (il testo letterario come conferma delle scoperte dell’antropologia, o della sociologia, o delle scienze ecc.): ha una verità sua propria e soltanto *sua*. Anche per questo, credo, abbondano nel Blasucci critico – lo notavi iniziando – i titoli denotativi, che mi sembrano anzitutto un implicito moto di fedeltà al loro irrinunciabile punto di partenza. Un punto di partenza che è anche la meta: il testo stesso, con la sua carica di vitalità appunto.

IC: Penso che questo carattere “vitale” del suo modo di fare critica abbia a che fare anche con la “squisitezza” della sua stilistica, basata sull’esempio scelto e non sull’inventario. Scaffai parla di un Blasucci che non infligge «alcun accanimento dimostrativo» al suo lettore. Il che vale come cifra distintiva sia rispetto a oggi: rispetto cioè alle ambizioni totalizzanti di certe analisi troppo centrate sulla statistica; sia rispetto a un modello di ieri, che per Blasucci era sempre vivo e in un certo senso pungente dentro di lui: il modello dell’intellettualismo continiano, del suo “eccesso dimostrativo” (di eccesso parla proprio Montale, e come per lui anche per Blasucci era preferibile uno stile critico più piano, comunicativo e colloquiale). Aggiungerei in effetti, fra i tratti identificativi di Blasucci e di questi *Nuovi studi*, la chiarezza, la rinuncia al tecnicismo e per contro i “blasucismi” come «disforico» e «attimale», termini ricorrenti nella sua prosa su Montale. Su questo “idioletto” critico dirò magari ancora qualcosa dopo; ma Scaffai intanto ne dà la chiave, nella sua postfazione: là dove scrive che sono «formule familiarizzanti», da intendere come «espressioni di un critico sicuro dei propri mezzi», tutto teso alla condivisione del suo ragionamento.

MN: Questo aspetto per me si lega a un altro degli effetti che nominavo prima, riferendomi alla sua difesa della concretezza (e penso, allora, soprattutto al saggio intitolato *Lettura in classe e commento scolastico. Esempi da Leopardi e Montale*, che sta nell’ultima parte dei *Nuovi studi*). Seguire Blasucci su questa linea a me sembra possa implicare anche un’altra cosa: se a guidarci nell’analisi e nella spiegazione ad altri di un testo è la chiarezza, in fondo non è detto che la nostra spiegazione debba risultare per forza stravolta a seconda che il destinatario siano gli studenti di liceo, o quelli dell’università, o il pubblico di un festival o di una rivista non scientifica, ecc. Certo, assumerò degli accorgimenti di volta in volta differenti, prenderò per così dire le misure del mio pubblico, ma un testo resterà comunque *quel* testo: *sempre lo letterale dee andare innanzi*, e la lettera del testo resta un oggetto tangibile, verificabile. Partendo da questa premessa, leggere un testo “alla Blasucci” per me – al di là delle specifiche acquisizioni “scientifiche” sui singoli

autori, che nel suo caso sono sempre importanti e ricchissime – vuol dire, in sintesi, tenere sempre presente il piano didattico, la *transitività*, se posso dire così, del proprio ragionamento. E poi vuol dire tenere insieme due aspetti non semplici da conciliare: da una parte, la ricchezza potenzialmente vastissima dell'esegesi, l'idea che dentro un singolo testo si possa scavare a lungo, per anni, per tutta una vita come ha fatto lui coi *suoi* autori; dall'altra però, contemporaneamente, che si debbano in un certo senso anche fissare, per così dire, delle coordinate riconoscibili e persino dei limiti dell'interpretazione. Forse in questo si annida anche un qualche rischio di autoritarismo. Ma penso sia un rischio che va corso, per il bene dei testi (e naturalmente, quindi, anche dei loro fruitori). E poi, al contrario, mi pare anche che questo stesso modo di leggere contenga anche un bell'elemento di "democraticità" del mestiere critico, la convinzione che la cultura – anche quella veicolata da un linguaggio "ricco e strano" come quello poetico – sia trasmissibile: una trasmissione che non passa per forza per la semplificazione, ma appunto dal parlar chiaro, dalla difesa degli elementi-base, delle fondamenta di un testo, il suo significato "primo". Il che mi ricorda anche uno dei suoi *Pensieri ai quattro venti*, il 140: «Nell'interpretazione di un testo poetico una sottile linea divisoria separa il polisemico dall'arbitrario. Il primo diventa spesso un alibi per il secondo».

IC: Oltre a essere un esempio di stile *tout court* e a contenere un'idea stessa, implicita, di lavoro critico, il volume si caratterizza anche, come dicevi, per l'importanza delle singole analisi. Il primo dei *Nuovi studi* si intitola *Montale tra Leopardi e Schopenhauer. Lettura di «Spesso il male di vivere ho incontrato»*, ed è appunto una lettura dell'"osso" montaliano con precisazioni critiche a tutto campo (anche su una poesia arcinota come quella). Dalla puntualizzazione linguistica: l'infinito sostantivo *incartocciarsi* e il prefisso *in-* che «esprimono il disseccamento come un processo in atto (la durata della sofferenza), più che come un risultato»; fino ai richiami, per l'immagine dell'animale, il cavallo stramazzone, a una poesia di Francesco Gaeta dell'antologia *Poeti d'oggi* di Papini e Pancrazi, *Creature*. E noterei che su quella antologia di poesia, o su una delle sue riedizioni, si era probabilmente formato a scuola il giovane Blasucci. Ovviamente è sull'analisi delle forme di sofferenza descritta nella poesia che Blasucci gioca la sua partita, che è come sempre sul piano retorico-stilistico. Per esempio, Blasucci dà volentieri la parola alle varianti, come quella che instaura *strozzato* al posto di *ingorgato* per il *rivo*, rivelando la ricerca montaliana di un'analogia col mondo umano. Una ricerca di un'analogia che avviene per metafora. E infatti – ecco che Blasucci enuncia la sua conclusione, che riguarda il piano figurale – negli *Ossi* «l'animazione psichica della realtà risponde, di norma, più che a una visione di carattere ontologico, a un processo di promozione metaforica (da cui esce salva, nel contempo, la fragranza fisica degli oggetti)». E quanto al linguaggio, colpiscono alcune espressioni pregnanti, non termini così caratterizzanti da poter essere definiti "blasuccismi", ma comunque ricorrenti e secondo me rivelatori. Penso a «fragranza fisica», sintagma appena citato a proposito degli oggetti che conservano la loro presenza

pur all'interno di una dinamica del senso che è essenzialmente metaforica; «nodo ideologico-figurale», che fa risuonare la questione cara a Blasucci della figuralità; ma ci sono anche espressioni più generiche che però è il suo *usus* a rendere inconfondibilmente blasucciane (tanto che ripercorrerle mi fa quasi sorridere interiormente): «livello espressivo», che qui Blasucci impugna per avvicinare tra loro due testi cronologicamente incerti; e naturalmente, termine olimpico e molto blasucciano di per sé, «legge», a proposito delle stesse varianti.

MN: Giusto riprendere, con ordine, dal primo saggio. E magari si può anche ricordare che i *Nuovi studi* raccolgono tutti gli scritti dedicati da Blasucci al poeta ligure dopo il suo libro del 2002, *Gli oggetti di Montale*, uscito per il Mulino. E che cinque capitoli su sette si presentano come l'analisi di una sola lirica: si va dall'«osso» che hai appena ricordato fino all'autoritratto affidato da Montale a *L'educazione intellettuale* (l'esordio del suo sesto libro poetico, il *Quaderno di quattro anni*). L'escursione cronologica dei testi scelti – dal 1925 al 1977 – dice molto dell'intensità del rapporto che lega Blasucci a Montale. Se è vero, come scrive Scaffai nella postfazione, che in Blasucci c'è una sorta di attenzione innata alla «tenuta storica dei suoi autori», allora è ancora più significativo che in questo libro il Montale tardo non solo non sia escluso, ma la faccia anzi da padrone assoluto: come a dire che anche dopo *Satura*, con il suo inconfondibile cambio di tono, Montale è un valore sicuro, un poeta da seguire comunque, come una stella fissa. E non mi pare cosa che Blasucci abbia troppa voglia né bisogno di discutere: semplicemente, la testimonianza, regalando ai lettori, una volta di più, un sincero esercizio di abnegazione: un'abnegazione che mi pare incarnata, se posso dire così, proprio dal genere dell'*explication de textes*, dalla lettura singola, individuatissima. Anche in questo mi pare un Blasucci sempre caparbiamente fedele a sé stesso e ai propri numi: *ognuno riconosce i suoi...* forse è banale notarlo, ma mi colpisce che chi ha professato di cercare sempre il sublime, anche nella poesia novecentesca (e dunque, chioserei sperando di non interpretare male i suoi gusti e le sue inclinazioni, tenendosi lontano da tutto ciò che sa troppo di sperimentalismo, di comico, o di cervelotico ecc.) non abbia timore di indicare nell'ultimo Montale un valore comunque «sicuro». Scegliere questi testi, quelli del Montale tardo, e metterli alla prova di una sonda così verticale, è già un gesto critico di qualche momento...

IC: Sono d'accordissimo. In questo libro si incontra più di un cenno al fatto che il Montale tardo, pur con tutte le differenze e novità che sappiamo rispetto ai suoi primi tre libri, sia ancora un poeta che continua a confrontarsi con il sublime. Nel quinto studio, *Chiose a «L'educazione intellettuale»*, viene per esempio ribadito quel principio valido per l'ultimo Montale che trovo lessicalmente così vicino alla nota formula di De Sanctis «sublime del comico», riferita a certe zone dell'*Inferno* dantesco. Blasucci scrive: «dal seno stesso del «comico» si riforma a suo modo il sublime». Oppure, nel capitolo dedicato a *Divinità in incognito* riconosce un valore sublime che prende forma dal comico, nel senso che avverte

il contrappunto tra l'abbassamento prosastico e il sublime nel senso leopardiano, quello consustanziale alla vera poesia. Parla di «levitazione poetica del comico», di «accensioni poetiche» che dipendono dal comico. Aggiungo, quanto all'attenzione per il Montale della seconda fase, che questo conferma anche la grande sensibilità di Blasucci per i testi cosiddetti «della svolta». Nella sua lettura di *Nuove stanze* (1974), scriveva che si trattava del testo della svolta storica: perché la storia entra per la prima volta come deuteragonista della poesia di Montale; qui invece addita in *Botta e risposta I* «il primo componimento in cui il pessimismo esistenziale montaliano, vigente sostanzialmente dagli *Ossi* alla *Bufera*, si presenta come un pessimismo storico o epocale, costituendo in questo senso un antecedente de *L'educazione intellettuale*». Questa capacità di riconoscere e additare le svolte è centrale per chi vuole seguire la strategia figurale di un poeta; e non è un caso che la parola *svolta* sia anche in uno dei suoi più recenti libri leopardiani, *La svolta dell'idillio* (il Mulino, 2017).

MN: Hai citato De Sanctis, hai ricordato una certa tangenza leopardiana. Impossibile non notare quanto Leopardi sia, per Blasucci, un termine di confronto continuo, come se il primo e il secondo – Leopardi e Montale – fossero i due grandi fari che illuminano i confini della grande modernità lirica italiana (e non solo). Sin dai titoli, e poi nei singoli raffronti, Leopardi emerge spesso e volentieri anche nel Blasucci montalista. Nel saggio su *L'educazione intellettuale*, per esempio, il confronto con la parabola leopardiana fa da vero e proprio suggello: è come se Blasucci sentisse spesso il bisogno di vedere “a che punto siamo”, insomma dove si posiziona Montale rispetto a quel grande punto d'inizio.

IC: Sicuramente Leopardi è un punto di riferimento eccezionale. Ma anche rinunciando per un attimo a seguire il filo leopardiano, a me sembra che in questo sia da riconoscere un'altra delle attitudini fondamentali di Blasucci, cioè il suo impulso tendenzialmente comparativo nel fare critica e leggere i testi; e questo si lega probabilmente anche al fatto che le sue poste in gioco critiche sono perlopiù di ampia portata, riguardano i fondamenti dell'interpretazione. Per esempio, nel saggio su *Non recidere, forbice...* c'è una lunga nota metrica su quella che Blasucci chiama «legge dei due tempi»: *legge* in questo senso strettamente metrico è parola che Blasucci usa anche nei saggi su Dante e su Ariosto, dove la questione della «geometria ritmica» si pone in maniera più urgente, tanto nella terzina quanto nell'ottava. Oppure, prendiamo la lettura di *Divinità in incognito*. Nella lettura di questo splendido testo Blasucci applica un'altra delle sue “leggi”: quella che assegna all'endecasillabo montaliano il carattere risolutivo (a volte parlava di una funzione “cattartica”, come nel finale della *Primavera hitleriana*; qui in *Satura* parla di carattere «semanticamente risolutivo»). E chi conosce i saggi di Blasucci su Dante e Ariosto non può non cogliere una portata ancora più grande dietro queste espressioni. Perché viene in mente la funzione del distico baciato finale delle ottave ariostesche; o il terzo verso epigrammatico, incisivo e memorabile, delle terzine dantesche. Voglio dire che qui si

intravede anche qualcosa degli “a priori” di Blasucci, delle categorie che guidano la sua percezione di lettore e di commentatore. Una di queste categorie è senz’altro la sensazione di suggello che possono avere i finali, o almeno le clausole metriche e sintattiche.

MN: Dante, Ariosto, Leopardi... un grande lettore della tradizione italiana, verrebbe da dire, pensando a questo carattere sempre comparativo che tu indichi, non solo di una serie di autori. A me viene di nuovo istintivo, però, un confronto col suo lavoro di leopardista. Leopardi, specie negli ultimi trent’anni della sua vita, è stato *il* suo autore: basta citare l’uscita, piuttosto recente, dei due magistrali tomi del commento ai *Canti*. Il commento – peraltro commissionatogli proprio da Contini – arriva come una specie di grande compimento di qualcosa che in certo senso si va preparando per tutta una vita: il commento leopardiano è per così dire avviato da una mole ingentissima di letture del testo – letture singole o attraversamenti più angolati, di volta in volta, dei *Canti* leopardiani – ma è come se tutto da sempre dovesse precipitare lì. Con Leopardi si ha la sensazione di un confronto continuo e da ogni lato (e questo in certo modo distingue Blasucci da altri leopardisti, anche di rango, che hanno comunque privilegiato un certo Leopardi – quello pisano-recanatese, o l’ultimo, ecc. – mentre Blasucci davvero è dentro un assedio totale).

Con Montale non abbiamo questo – grande – “finale di partita” (anche se un capitolo de *Gli oggetti di Montale* si intitolava proprio *Appunti per un commento montaliano*). Tutto resta più “aperto”, i sentieri restano vitalmente interrotti, tutto ha anche qualcosa per così dire di maggiormente “provvisorio”, o impregiudicato. Non ne voglio certo parlare in termini di intenzioni, o di premesse differenti fra l’uno e l’altro ambito della sua attività critica – ma a me pare che mettere vicino gli studi sull’uno e sull’altro di questi nostri grandi ci aiuti a tenere le cose in prospettiva, e a vedere in Montale un’esperienza comunque più “libera” e più “tentativa”, in cui ci si prende anche la libertà dell’“assaggio”, del tastare il terreno (mettendo a segno dei colpi da maestro: la lettura di *Nuove stanze*, o quella di *Casa sul mare*, ecc.). Mi domando – visto che questo nostro dialogo entra in una rivista che si occupa di autori strettamente “contemporanei” – mi domando se non dipenda anche dal fatto che Montale sia anche *altro*, per Blasucci: non solo un *auctor* della grande tradizione (e di che calibro!) ma anche un compagno di strada, una lettura “viva”, non so come dire. Non solo un oggetto di lavoro, ma magari una lettura che coincide anche con una scoperta negli anni dell’adolescenza...

IC: Hai ragione, e la sua contemporaneità rispetto a Montale era testimoniata fra l’altro da alcune delle prime edizioni delle raccolte che teneva sullo scaffale, appuntate nel corso delle letture, “vissute” negli anni in cui venivano composte e pubblicate. Forse si può dire che Montale era per più aspetti, per lui, la “voce” della coscienza. Della propria coscienza di uomo oltre che di critico. Ma le due cose, per Blasucci, tendevano a coincidere, con discrezione e tuttavia in maniera inequivocabile. In questo senso vorrei aggiungere

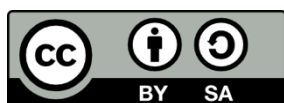
a quanto dici benissimo tu anche un punto giustamente toccato da Scaffai, nel paragrafo della postfazione dal titolo *Il tema critico dell'oggetto*. Là dove evoca una sorta di “funzione Dante” che agisce sulla sensibilità critica di Blasucci, orientandola verso la predilezione per l’oggettualità, verso lo studio di una lingua che annetta al “dicibile poetico”, come avrebbe detto lui, quella fisicità quotidiana, tecnologica e all’occorrenza anche ingrata che ci circonda. E quindi verso Montale.

Mi viene in mente, a rinforzo di quanto scrive Scaffai, la grande importanza che Blasucci assegnava al saggio di Parodi del 1896, *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, dove emerge l’atteggiamento demiurgico di Dante che prende le parole (specie le parole da mettere in rima, dunque vincolate a un suono) da ogni ambito della realtà, da qualunque registro, da tutti i dialetti italiani, quando addirittura non le inventa. Erano pagine che ricordava spesso anche nella conversazione, che gli erano care e considerava ancora valide, anzi insuperate. (E certo, specie chi conosca gli studi leopardiani di Blasucci non è sorpreso dal suo vivo confronto con i maestri e con i critici ottocenteschi e primonovecenteschi). Che questa capacità di coniugare ciò che è verbale (e ancor più suono, la quintessenza della poesia) e ciò che è reale fosse decisiva per Blasucci mi pare indubbio. Il carattere oggettuale dell’ispirazione è in primo piano anche nella montaliana poetica dell’oggetto (appunto), e lo è – direi, quasi in parallelo – nella mente di un critico che non perde di vista la concretezza, il punto di partenza da cui il poeta prende le mosse o si stacca con un colpo d’ala. Questo punto di vista ha peraltro conservato a Blasucci una forte libertà da preconcetti e pregiudizi. Ecco perché, da lettore libero e geniale, ha saputo trovare nelle misure concentrate di Montale un modello come Govoni, quello ripetitivo e pittoresco dell’*Inaugurazione della primavera*. Del resto, «Le ascendenze della poesia sono spesso imprevedibili, e non sempre araldiche» (così Blasucci citato da Scaffai). E potremmo parlare a lungo dei minori che Montale ha letto nei primi decenni del Novecento e che lo hanno formato ben più di quel “tono minore”, gozzaniano e crepuscolare, che un *topos* critico gli ha sempre voluto cucire addosso. Un *topos* non a caso respinto e decostruito da Blasucci nei suoi studi. Così come ora – guardando a questo secondo tempo della sua produzione montaliana – insiste sulle specificità retoriche del Montale tardo, e ci sorprende interpretandone le discontinuità sullo sfondo di una grande continuità col Montale di prima, nel segno del sublime.

Cito solo un ultimo esempio dai *Nuovi studi*: e cioè il cambiamento della funzione dell’anafora testimoniato da *Divinità in incognito*: da lirico-evocativa a «figura del raziocinio, con funzioni di volta in volta catalogatorie o asseverative», fino a una «elencazione» che «non alimenta l’evocazione poetica, ma la denuncia polemica: si direbbe un’accumulazione di elementi a carico». Se potessi dialogare con Blasucci forse avrei l’ardire di proporgli un antecedente di questa figura: di questa, chiamiamola, “anafora del rincaro”. E proprio in un testo della *Bufera* come *Se t’hanno assomigliato*, madrigale vicino a *Divinità in incognito* per lo schema dialettico, con il ricordo reiterato dell’opinione pseudo-autorevole dei più – in quel caso su Volpe – espresso dall’anafora (*Dicono...; Se t’hanno*

assomigliato...). Ma mi fermo qui. Si sarà capito che per me questo Blasucci che fa dialogare tardo e primo Montale è un critico che sta dialogando anche un po' con sé stesso, con il proprio passato e dunque con il fondamentale libro del 2002, *Gli oggetti di Montale*. Se in questi *Nuovi studi* Blasucci fa una sorta di *reductio* del suo discorso critico, di "passaggio di statuto", parallela a quella del nuovo oggetto a cui si apre, direi che si tratta di una *reductio* apparente, mentre nei fatti gli obiettivi sono quelli di sempre: far giustizia di un testo, di un significato, dire una verità linguistica, stilistica, interpretativa e quindi esistenziale.

MN: «Poesie come persone», avrebbe detto Sereni: per Blasucci ciascun testo racchiude un'esperienza umana, oltre che un'avventura conoscitiva. Ma vorrei chiudere tornando brevemente, un'ultima volta, a quell'adagio iniziale: conoscere le poesie, non la Poesia... una professione di concretezza e insieme di distanza dal regime fumoso della teoria. E naturalmente, il motto contiene anche l'esigenza di una apparentemente frugale ma profonda familiarità con i testi, con un linguaggio ben individuato, insomma *incarnato*. Tutto questo continua a sembrarmi vero ed evidentissimo. Eppure... in fondo tutto ciò non impedisce al lettore di Blasucci di avvertire, qua e là, la rivendicazione implicita di una differenza, in qualche modo di una priorità, e oserei dire persino delle capacità un po' magiche di ciò che chiamiamo "poesia". È quello che lui stesso, in alcune pagine che non sono le più note né le più impegnative fra quelle dedicate al *suo* Leopardi – di nuovo lui! – ha chiamato lo «spazio specifico» della scrittura poetica. Che si tratti della lirica di Leopardi o di quella di Montale, resta la sensazione che questa ineliminabile priorità e "differenza" della scrittura poetica sia un'ottima bussola per orientarsi fra le pieghe del suo lavoro critico. In quello «spazio specifico» Blasucci teneva a riconoscere incontestabilmente, insieme all'irrinunciabile grana conoscitiva legata al fatto poetico, lo spessore di un gesto pieno di *vita*, come si è detto. O addirittura una dimensione di libertà: «Leggere un nuovo poeta significa scoprire un'altra libertà, un'altra sfrontatezza» (*Pensieri ai quattro venti*, 80).



Share alike 4.0 International License