

Francesco Muzzioli

L'ANALISI DEL TESTO LETTERARIO

-
- a
su
- a c
- a r
- a
- R
- a
- ag
- Il
de
- al
de
te
de
- tu
se
ar

E

empirìa



© Edizioni Empiria 2012
Via Baccina, 79 - 00184 Roma
Tel. 06.69940850 / fax 06.45426832
P. IVA 05801771006
ISBN 978-88-96218-26-6
Internet: www.empiria.com
E-mail: info@empiria.com

Indice

- 7** Introduzione: le ragioni dell'analisi testuale
1. Il critico, il lettore, 9. — 2. Decifrazione, indagine, analisi, 13. — 3. Il ritorno alla demistificazione, 18.
- 23** I. I suoni delle parole
1. Poesia e musica, 23. — 2. Il conto del metro, 26. — 3. Rassegna dei metri italiani, 30. — 4. Rime, 37. — 5. L'impulso ritmico, 47. — 6. Le figure della ripetizione, 52. — 7. Interruzioni e costrizioni, 59.
- 165** II. Gli spostamenti del significato
1. Movimenti e dinamiche nella materia verbale, 65. — 2. I tropi meno inventivi: sineddoche e metonimia, 69. — 3. Metafora e similitudine, l'immaginazione della somiglianza, 76. — 4. Interferenze, 90. — 5. Negazioni: l'ossimoro e l'ironia, 96. — 6. Ipotesi sul trattamento dei campi semantici, 104. — L'opposizione tra allegoria e simbolo, 111.
- 119** III. L'economia del racconto
1. Intrecci, 119. — 2. La parabola del personaggio, 125. — 3. Spazi e mondi possibili, 132. — 4. Le posizioni del narratore. — 5. Retorica e narrativa, 147. — 6. Il "narrare" si dice in molti modi. — 7. Metaromanzi, 158.
- 163** IV. Scrittura e dissidio: le strategie alternative
1. L'alternativa letteraria, 163. — 2. Rottura, apertura, polemica parodistica e scatenamento, 166. — 3. Strategie non-mediatiche. — 4. Territori del comico, 177. — 5. La decostruzione dell'io, 182. — 6. La scrittura "fuori luogo", 187. — 7. Straniamenti, 192. — 8. Negazione come libertà, 198.
- 201** Indici
Indice dei termini tecnici, 201. — Indice dei nomi citati negli esempi, 203. — Indice dei nomi relativi ai testi critici, 206.

*Una disposizione razionalistica o forse
analitica si oppone in me a ch'io mi lasci
prendere senza sapere perché sono preso e
che cos'è che mi prende.*

S. Freud



LE RAGIONI DELL'ANALISI TESTUALE

1. *Il critico, il lettore*

Parlare di "analisi testuale" nell'ambito degli studi letterari può sembrare un'ovvietà. Certo, dagli insegnanti e dagli studenti ci si può aspettare una disposizione analitica, cioè uno sguardo attento ai particolari, un atteggiamento sorvegliato che non si accontenta della prima impressione, una procedura metodica di scomposizione e un qualche distacco dalla materia in oggetto, di tipo approssimativamente "scientifico". Nello stesso tempo, però, questo atteggiamento di osservazione non gode buona fama: viene sospettato di scarsa naturalezza e spontaneità, come fosse proprio di specialisti chiusi nei loro steccati disciplinari e comunicanti in un gergo astruso poco comprensibile ai profani. Gente "fredda". Nell'epoca del "popolare" alla ricerca di calorose accoglienze, la competenza intellettuale appare pretesa spocchiosa e addirittura *politicamente scorretta* se s'azzarda a dar dell'ignorante a qualcuno (nei talk-show, "professore" è praticamente un insulto). Proprio per sfatare queste idee invalse mi accingo alla compilazione di un "manuale di prima utilità". L'intento è di mostrare che l'acquisto di una minima preparazione tecnica non guasta il rapporto con il testo, ma consente di apprezzarlo e di gustarlo molto meglio, un po' come succede con la musica, perché nessuno potrà affermare che le conoscenze musicali rovinino la fruizione di una sinfonia o di un'opera. Ma non solo: l'intento è di mostrare dove si trovano gli strumenti idonei nel caso che qualcuno avesse la voglia o sentisse la necessità di cercarli. Alla base è il presupposto che chiunque si avvicini alla scrittura letteraria, sia esso un semplice lettore o uno studioso, lo faccia a partire da un impulso, da un interesse non specificamente

disciplinare, bensì "generalmente" umano e sociale: se l'impulso si adatta alle modalità diffuse, allora gli basta affidarsi alle autorità istituzionali (nelle condizioni in cui si trovano) oppure alla spontaneità del senso educato (o diseducato); ma se l'impulso – per spinte storiche o per capriccio di clinamen – deroga e deraglia dal "normale", allora sorge il bisogno di *ripensare* la questione da cima a fondo, e quindi la necessità di disporre di una strumentazione che serva a capire. A quel punto, se non ci riconosciamo più nei criteri culturali dominanti, nemmeno il gusto è più sufficiente, perché la stessa facoltà apprezzativa potrebbe tradirci. Un esempio tratto dalla vita quotidiana è quello del vino: non basta sapere che è buono, ma occorre anche vedere se ci fa bene o male. Ci vorrà l'esperienza dell'intenditore, ma verrà utile anche la chimica contro le sofisticazioni. Cambiando di campo, l'analisi del testo si configurerà, allora, come una specie di "istituto d'igiene letteraria".

Certo, oggi, per i costumi prevalenti e per l'approccio alla letteratura che l'industria culturale ha contribuito a diffondere, sembra che un tale atteggiamento analitico non serva. Infatti, se consideriamo la lettura un semplice divertimento, un passatempo per distrarre, per non pensare ed evadere dai problemi, allora è sufficiente "assorbire" il testo, consumarlo senza ulteriori interrogativi. Questa, se così si può dire, è la "lettura di destra". Ma la "lettura di sinistra" non sembra portare a conseguenze molto diverse; infatti, se il testo è il luogo per l'incontro con un *altro* (altra persona, altra cultura, ecc.) nella prospettiva della tolleranza, e perfino nel caso in cui si voglia dal lettore il massimo impegno morale, la precedenza data al contenuto mette in ombra la ricerca minuziosa dei particolari e delle sfumature, sicché diventa inutile l'esplorazione del "non detto". Un contenuto forte, infatti, come può essere dato dalla biografia dell'autrice/autore o dalla vicenda emblematica del personaggio, oppure ancora dallo sfondo di eventi che vanno a toccare snodi importanti della "memoria storica", si impone da sé senza bisogno di sezionamenti anatomici. Su questo punto, *politicamente* delicato, l'analisi del testo deve chiarire subito che non intende far evaporare il contenuto, bensì mostrarne le articolazioni e le connessioni, sulla base del fatto che anche il contenuto ha la sua forma

(non è indifferente, ad esempio, se presenti scorciatoie vittimistiche, compensi sentimentali e cose simili) e che anche la forma ha il suo contenuto (non è indifferente, ad esempio, se presenti deroghe o modifiche rispetto al passato e se possieda impliciti risvolti ideologici e cose simili).

Al cuore della questione sta la divisione tra critica e lettura, tra critico e lettore. Ai nostri tempi questa "forbice" si è molto allargata. Si ritiene che gli strumenti dell'indagine, della decifrazione e dell'analisi (vedremo tra breve le differenze tra questi termini che qui uso come equivalenti) siano appannaggio esclusivo degli studiosi o, semmai, degli studenti che, da apprendisti, se ne devono giovare per la preparazione della loro tesi; ai lettori tocca invece il grosso compenso del piacere, che non dovrebbe venir disturbato da alcuna ingerenza, una questione "privata", della quale per altro i venditori stessi e le statistiche di vendita si disinteressano del tutto (questa netta "divisione dei compiti" rispecchia la dissociazione tra produzione e consumo, perché è come se il consumo dovesse ignorare le modalità di produzione). Al massimo, il lettore-consumatore può affidarsi al parere del critico come esperto del ramo, per non prendere fregature e non perdere tempo a leggere qualcosa che non gli piace. Tuttavia, se consideriamo la faccenda da un altro punto di vista, se – insomma – esiste un compito della collettività nella educazione del cittadino (il cui organo sarebbe la scuola, ma anche tutte le attività e le politiche culturali promosse dal settore "pubblico"), allora la "sostanza" della lettura, il suo nutrimento, l'agilità mentale che ne deriva, infine lo "spirito critico" che ne viene incentivato, non sarebbero più indifferenti. Un lettore-cittadino non dovrebbe più essere un consumatore inconsapevole, dovrebbe essere sempre un critico, sia pure in piccolo. E, del resto, un critico in piccolo è persino il lettore più ingenuo che, nel dire anche soltanto "mi piace"/"non mi piace", segue per forza di cose, lo sappia o no, lo voglia o no, dei criteri ricevuti e accettati attraverso il "senso comune". Anche il lettore che si accontenti della terminologia più elementare, se guardiamo bene, compie comunque dei passaggi analitici, scompone in qualche modo il testo che ha davanti, lo sottopone ad alcuni criteri, anche se non se ne rende conto,

perché sono i trattamenti comunemente in auge. Potremmo tornare a ragionare con Gramsci che «tutti gli uomini sono intellettuali». Più precisamente:

Ciò significa che se si può parlare di intellettuali, non si può parlare di non-intellettuali, perché non-intellettuali non esistono. Ma lo stesso rapporto tra sforzo di elaborazione intellettuale-cerebrale e sforzo muscolare-nervoso non è sempre uguale, quindi si hanno diversi gradi di attività specifica intellettuale. Non c'è attività umana da cui si possa escludere ogni intervento intellettuale, non si può separare l'homo faber dall'homo sapiens. Ogni uomo infine, all'infuori della sua professione esplica una qualche attività intellettuale, è cioè un «filosofo», un artista, un uomo di gusto, partecipa di una concezione del mondo, ha una consapevole linea di condotta morale, quindi contribuisce a sostenere o a modificare una concezione del mondo, cioè a suscitare nuovi modi di pensare. Il problema della creazione di un nuovo ceto intellettuale consiste pertanto nell'elaborare criticamente l'attività intellettuale che in ognuno esiste in un certo grado di sviluppo, modificando il suo rapporto con lo sforzo muscolare-nervoso verso un nuovo equilibrio e ottenendo che lo stesso sforzo muscolare-nervoso, in quanto elemento di un'attività pratica generale, che innova perpetuamente il mondo fisico e sociale, diventi il fondamento di una nuova e integrale concezione del mondo.³

Lo stesso che Gramsci dice dell'intellettuale «come costruttore, organizzatore, "persuasore permanentemente"», lo potremmo applicare al critico e intenderlo allora come «specialista + politico». Naturalmente l'utopia gramsciana dell'equilibrio mente-corpo e della "nuova concezione del mondo" che gli è connessa, appare oggi lontana nell'attuale società disgregata e decerebrata. Si può tuttavia considerare un punto a cui tendere, o almeno su cui non arretrare oltre. Ecco allora che la questione del metodo critico assume rilievo ben al di là degli steccati settoriali della disciplina siglata con il termine "letteratura". Potremmo dire che l'atto critico diventa un esercizio esemplare e che rivela una implicita importan-

³ A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, pp. 1550-1551.

za politica, in una situazione in cui l'inibizione delle facoltà riflessive e valutatrici è una delle principali poste in gioco, nelle nostre pseudo-democrazie mediatiche.

Certo, in questa illustrazione dei "rudimenti", potrà sembrare che il lessico tecnico appartenga ad un ambito ristretto, sia un linguaggio da iniziati. Se questo in parte è vero – tuttavia in dosi non tanto diverse dal gergo dello sport, oppure dalla terminologia tecnologica del computer – sarà possibile mostrare, soprattutto nell'ultimo capitolo del manuale, che l'ottica specifica e la pratica di scomposizione possono (e anzi, devono) essere sempre ricondotte nell'orizzonte delle grandi "alternative" ideologiche e storico-politiche. Questo cortocircuito dall'estremamente piccolo (al limite della visibilità) e l'estremamente grande (le problematiche globali che poi ciascuno sente "sulla propria pelle") è proprio la scommessa che impegna la critica oggi.

2. Decifrazione, indagine, analisi

L'analisi del testo, dunque. *Analisi e testo*: nessuno dei due termini è neutro e innocente, di ciascuno dobbiamo giustificare la scelta. Per primo, l'analisi. Che differenza c'è rispetto a termini che potrebbero sembrare equivalenti come *decifrazione* oppure *indagine*? Decifrazione o decodifica puntano ancora di più sul piano del linguaggio; tuttavia deve essere chiaro che l'approccio che ci interessa non si ferma al livello della descrizione. Il testo letterario prende posizione, assume un atteggiamento di rielaborazione nei confronti del codice, per cui una semplice scansione linguistica non è sufficiente. In altre parole, non c'è mai un solo codice (al codice della lingua si sovrappone quello dei generi letterari, più svariati codici ideologici, ecc.) e perciò la *decodifica* rischia di perdere aspetti anche molto importanti. L'idea formalista, secondo la quale si tratta di smontare il testo così come il meccanico è capace di smontare i pezzi di un motore, compresa l'illusione "scientificista" di un risultato oggettivamente dimostrabile, devono lasciare il posto a domande più ampie. Dopo aver visto "come è fatto" il testo

dobbiamo interrogarci su "a cosa serve?", "dove ci vuole portare?" – e si accerterà che è fatto in quel modo proprio perché vuole portarci da quella parte. Ciò detto, forse dalla tendenza formalista potremmo salvare la nozione di *procedimento* (*priem* per i russi). Infatti il procedimento indica una operazione che si compie sul linguaggio e che nel testo in osservazione assume una particolare evidenza. Il termine procedimento sottolinea l'aspetto dinamico del testo letterario (indica qualcosa che nel suo linguaggio si muove, si sposta), contiene anche l'idea di un processo, quindi di una trasformazione; e infine, non ultimo, rimanda a una sfumatura giudiziaria, e quindi sembra poter prevedere un giudizio che vada al di là della asettica imparzialità di una elencazione di componenti.

Negli ultimi tempi, invece, ha acquistato peso l'associare la critica e l'indagine, soprattutto per influsso della psicoanalisi. In particolare, quando Freud si cimenta nel campo dell'interpretazione artistica sul *Mosè di Michelangelo*, fa riferimento alla tecnica di Giovanni Morelli per l'attribuzione dei quadri di autore incerto attraverso i minimi dettagli, i piccoli indizi, i «rimasugli dell'interpretazione».² Da questo spunto, il "paradigma indiziario" è stato ripreso nell'ambito della storia (Carlo Ginzburg³) e in quello della critica letteraria (Mario Lavagetto⁴). Il critico sarebbe un investigatore, capace come Sherlock Holmes di risalire attraverso le tracce all'autore del delitto, anche se nel caso il colpevole non può scappare e, magari, non è nemmeno da considerare un colpevole, ma anzi è qualcuno meritevole di elogio. In questa prospettiva, come si vede, l'approccio al testo va verso la figura dell'autore. È vero che la stessa psicoanalisi – con il suo passaggio dal "contenuto manifesto" al "contenuto latente", proprio della *Interpretazione dei sogni* – si muove contro l'immediatezza e contro l'idea di un senso di cui l'autore si presuma l'autentico custode – e lo stesso Freud non disdegna il termine "analisi". Tuttavia, nell'indagine da

² S. Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, vol. I, p. 198.

³ C. Ginzburg, *Miti, emblemi, spie*, Torino, Einaudi, 1986.

⁴ M. Lavagetto, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

detective c'è ancora un po' troppa empatia, troppa immedesimazione nell'autore, mentre quello che interessa non è risalire alla genesi, bensì interrogarsi sull'effetto che l'oggetto-testo ha sui suoi destinatari. In anni di ritorno rampante all'autore e di biografismo scatenato, vorrei riprendere provocatoriamente la metafora del vino, e dire che quello che importa è sapere se berlo ci farà bene o male, non se il vignaiolo era felice o triste quando ha vendemmiato.

Il termine analisi, quindi, è ancora per me preferibile e vorrei che ne fosse soprattutto recepita la sfumatura "curativa": andiamo a fare le analisi nella prospettiva di risolvere disagi e malesseri, e di ottenere un migliore stato del corpo; l'analisi del testo dovrebbe servire ad una analogo ripristino delle zone della mente, oggi sottoposte al martellamento, più che non di sistematiche ideologie, delle seduzioni dell'immaginario collettivo. Però, in fondo, non mi dispiace nemmeno il rimando al laboratorio, sfrondata, ovviamente, della pretesa scientifica: nessuna spiegazione, è chiaro, potrà pensare mai di essere definitiva, perché ogni epoca andrà alla ricerca di ciò che le interessa, in base alle proprie esigenze storico-culturali. Ma il laboratorio, però, continua ad essere significativo come luogo di una ricerca collettiva. Potrebbe funzionare, infatti, una critica non già intesa come responso di singoli *maître à penser*, quali santi eremiti da consultare in caso di necessità, ma come luogo aperto di discussione e di confronto. Ma, ecco il punto: la discussione e il confronto hanno bisogno, per effettuarsi davvero e per non essere un dialogo tra sordi, del riconoscimento di una base sulla quale discutere e confrontarsi. Hanno bisogno di un livello di oggettività convenuta, quindi provvisoria e a sua volta da verificare, tuttavia accettata come punto di partenza. Questo soprattutto se intendessimo, sulla scorta di Walter Benjamin, andare ad avvicinare non tanto la *qualità* del testo, quanto la sua *tendenza*,⁵ tendenza essendo appunto un uso diverso – alternativo – degli stessi o analoghi elementi.

⁵ Cfr. W. Benjamin, *L'autore come produttore*, in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973.

Ma veniamo al secondo termine della nostra formula e cioè il termine "testo". Il termine appare come molto versatile e ormai allargato a molteplici tipi di oggetti, non solo immediatamente linguistici (si parla addirittura di *social text*). I nostri computer sono ormai l'incarnazione (è il caso di dir così) di questa testualizzazione diffusa, perché con lo stesso apparecchio si ottengono scritture, immagini e voci, nonché gli strumenti per produrle. Proprio questa estrema estensione del termine ha portato alcuni sospetti a suo riguardo. Se il testo è ovunque, quale specificità possono più avere i testi letterari? Cosa fare della sensazione che non siano testi come gli altri? Ora, la caratteristica che avrebbero i testi letterari e artistici in genere sarebbe legata soprattutto alla loro "capacità temporale": mentre gli apparecchi tecnologici sono destinati all'obsolescenza in un tempo più o meno breve (nella tecnologia del computer il tempo-vita è brevissimo e dopo una decina d'anni non riusciamo più a leggere i *vecchi files* o i *vecchi floppy*), invece i testi letterari o artistici attraversano il tempo e vengono gustati anche se il mondo attorno a loro sia nel frattempo completamente cambiato. Era una questione che poneva già Marx quando si chiedeva: «è possibile Achille con la polvere da sparo e il piombo? O, in generale, l'*Iliade* con il torchio tipografico o addirittura con la macchina a stampa? Con la pressa del tipografo non scompaiono necessariamente il canto, le saghe, la Musa, e quindi le condizioni necessarie della poesia epica?». ⁶ Marx, per altro, inciampava in un problema esterno al suo campo economico, ma che metteva in crisi la deduzione diretta della cultura dal sistema di produzione in senso stretto; sia buona o no la sua risposta (i classici rimangono vivi perché esprimono «la fanciullezza storica dell'umanità»), si tratta di comprendere la funzionalità che l'eredità culturale assume nelle condizioni storiche date. È però da vedere se tale diversa temporalità (che sia "eternità" non è affatto sicuro, tanto che Achille oggi soffre carenza di lettori, è giunto al lumicino, al massimo deve travestirsi da Brad Pitt, nella "società dello spettacolo") sia assolutamente so-

⁶ K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 199.

stanziale. Qualcuno lo sostiene e, ad esempio, Gadamer distingue il testo letterario (e in particolare poetico) come "testo eminente", dotato di qualità "elevate" che lo pongono su di un livello superiore rispetto alle pratiche comuni. «Letteratura vuol dire "bella" letteratura», scrive Gadamer, e: «Un testo poetico non è come una frase nel procedere del discorso, ma come un tutto che si staglia dalla vorticoso corrente dei discorsi». ⁷ In Gadamer pur sempre il termine testo è mantenuto, altri preferiscono tornare al termine più classico "opera". C'è differenza anche etimologica: "testo" rimanda al tessuto, "opera" invece alla costruzione muraria; il primo dunque è prodotto più fragile e precario del secondo. Sebbene anche il termine opera rimandi ad un lavoro (e soprattutto nell'inglese "work"), assume in questo caso una sfumatura decisamente superlativa, divenendo un sinonimo di "capolavoro". Il massimo, poi, è *milestone*, la "pietra miliare", segnacolo inamovibile. Ma è davvero questa la funzione della critica, di farci gustare le "grandi opere"? Non va perduto quel senso prettamente educativo di farci ragionare con la nostra testa, mettendo tutto in discussione, come se nessun valore fosse acquisito prima di averlo "passato al setaccio" per bene? Ecco perché ritengo si debba conservare il termine "testo". Per quanto abbia avuto vita lunghissima, nemmeno il classico più classico si deve sottrarre all'esame. Come rifiutiamo l'impunità politica, così occorre stare attenti alla adesione acritica, che sia dettata dalla tradizione oppure dal senso comune egemone. Anche se tutti pensano che sia un valore incomparabile, il consenso della maggioranza non dà certezza. L'atteggiamento critico ci deve condurre dall'ammirazione all'apprezzamento, e ancora da questo alla "lettura attenta" e all'analisi.

⁷ H. G. Gadamer, *Persuasività della letteratura*, Bologna, Transeuropa, 1988, pp. 104 e 106.

3. Ritorno alla demistificazione

Mi rendo conto che parlare di analisi del testo significa guardarsi indietro, rifarsi agli anni nei quali l'analisi testuale ha avuto fortuna, gli anni tra i Cinquanta e i Sessanta, fino alla metà dei Settanta. Sono gli anni della crescita economica, gli anni della modernizzazione e della cultura della modernità avanzata, radicale e utopistica, che dà l'impressione di potersi finalmente liberare del pensiero mitico tradizionalista (quello che dice "si fa così perché si è sempre fatto così") ed aprire una fase di progresso razionale, di emancipazione e partecipazione, di sempre migliore qualità della vita. Proprio per questo è il periodo della saggistica (che allora gli editori pubblicavano volentieri e i lettori leggevano avidamente), nonché della critica su tutti i fronti. Alla propensione linguistica dello strutturalismo si univano la psicoanalisi, con il riferimento a un soggetto conteso tra attività e passività, coscienza e inconscio, e il marxismo, con la "spaccatura" del conflitto sociale. Così, agli aspetti costruttivi della "struttura", del sistema con le sue funzioni, si sommarono aspetti decostruttivi e contraddittori: e si parlava non solo di "forma" (statica e equilibrata), ma anche di "pratica", di apparati e dispositivi (vedi Althusser, Foucault), che rimandavano all'ambito sociale e collettivo, ai rapporti del letterario con la cultura e con la politica. L'intreccio dei metodi, lungi dall'esaurire il testo, ne dimostrava la *produttività* in senso lato. Proprio in questi termini si esprimeva Barthes all'inizio degli anni Settanta:

il testo è una produttività (...) è il testo che, in verità, lavora instancabilmente, non l'artista o il consumatore. L'analisi della produttività non può ridursi a una descrizione linguistica; occorre, o quanto meno è possibile affiancargli altre vie d'analisi: quella matematica (in quanto rende conto del gioco degli insiemi e dei sotto-insiemi, cioè della relazione multipla delle pratiche significanti), quella logica, quella della psicanalisi lacaniana (in quanto esplora una logica del significante) e quella del materialismo dialettico (che riconosce la contraddizione).⁸

⁸ R. Barthes, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 232-233.

Per quanto già s'entrasse nella società dei consumi, il compito assegnato al testo letterario era quello di risvegliare le coscienze e di mettere e mantenere in attività il lettore. In qualche misura proprio la possibilità di essere analizzato, cioè di "produrre analisi", diventava un segno della validità del testo, contrapponendosi a quella letteratura che si volesse affermare come di per sé indiscutibile o come degustazione sbrigativa. Ancora Barthes, all'inizio di una delle sue più puntigliose e approfondite analisi testuali (di un racconto di Balzac, *S/Z*), distingue la disposizione del testo ad essere "leggibile" o "scrivibile" (*lisible/scriptible*), ossia più o meno produttivo:

Tutto quello che la valutazione trova è questo valore: ciò che può essere oggi scritto (ri-scritto): lo *scrivibile*. Perché lo scrivibile è il nostro valore? Perché la posta del lavoro letterario (della letteratura come lavoro), è quella di fare del lettore non più un consumatore ma un produttore del testo. La nostra letteratura è segnata dal divorzio inesorabile mantenuto dall'istituzione letteraria fra il fabbricante e l'utente del testo, il proprietario e il cliente, l'autore e il lettore. Questo lettore si trova allora immerso in una sorta di ozio, d'intransitività, e, per dir tutto, di serietà: invece di essere lui a eseguire, di accedere pienamente all'incanto del significante, alla voluttà della scrittura, non gli resta in sorte che la povera libertà di ricevere o di respingere il testo: la lettura si riduce a un referendum. Rispetto al testo scrivibile si definisce così il suo contro-valore, il suo valore negativo, reattivo: ciò che può essere letto, ma non scritto: il leggibile.⁹

È chiaro che i rapporti tra il facile e il difficile si trovavano rovesciati a favore del secondo; e però non si trattava di fatica sprecata, ma di un accrescimento di intelligenza e di vitalità attraverso la mobilità inesauribile di un testo che ci viene incontro come una sfida. Era stato proprio Barthes, nella sua fase più vicina alla critica dell'ideologia, a sottolineare la necessità di un approccio *demistificante*, contro i pericoli della parola mitica che cattura il linguaggio e lo manipola così da restituire una realtà addomesticata:

⁹ R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, p. 10.

un'immagine *naturale* di questo reale (...) le cose vi perdono il ricordo della loro fabbricazione. Il mondo entra nel linguaggio come un rapporto dialettico di attività, di atti umani: esce dal mito come un quadro armonioso di essenze. Si è operato un gioco di prestigio che ha rovesciato il reale, lo ha vuotato di storia e lo ha riempito di natura, che ha sottratto alle cose il loro senso umano in modo da far loro significare un'insignificanza umana. La funzione del mito è di svuotare il reale: alla lettera, esso è un deflusso incessante, un'emorragia o se si preferisce un'evaporazione, insomma un'assenza sensibile (...) il mito è una parola *depoliticizzata*.¹⁰

E il barthesiano critico-mitologo andava fino in fondo, nella sua lotta solitaria, fuori dallo standard delle maggioranze proclivi al mito: egli «si esclude dalla massa dei consumatori di mito, e non poco. (...) Il suo legame col mondo è di ordine sarcastico».¹¹ Ben diversamente, dunque, da una scientificità settoriale e indifferente. Intanto, un teorico riscoperto in quel periodo, il russo Michail Bachtin, aveva messo in chiaro in modo assai convincente che la considerazione dell'enunciato (la sua mera decodifica linguistica) rimaneva inerte se non fosse allargata alla considerazione dell'*enunciazione*, cioè alla situazione concreta in cui un testo è chiamato ad agire, nella intersezione tra tre livelli, quello neutro della lingua, quello istituzionale dei contesti precedenti (l'ideologia sociale e letteraria che resta attaccata alle parole, i generi riconosciuti, gli scrittori egemoni, ecc.) e l'intenzionalità individuale, che si configura allora come una complessa dialettica, un tentativo di "deformazione" della parola pre-esistente.¹² Non fermarsi cioè al livello immediato, a quell'idea che il testo non sia altro che l'espressione dell'interiorità *privata* dell'autore, ma passare al "sottotesto" e provare ad individuare come attraverso i segni siano veicolati sensi (contenuti impliciti e direzioni) e valori *pubblici* di vario genere. Insomma, si trattava di considerare la lingua come fatto collettivo-sociale di cui il singo-

¹⁰ R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 223.

¹¹ Ivi, p. 236.

¹² Cfr. in particolare M. Bachtin, *Il problema dei generi del discorso*, in *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.

lo può cercare di appropriarsi e comunque cercare di combattere nello sforzo di non "essere parlato", inducendo una deviazione, una "rifrazione" ai materiali comuni, ma non può mai pensare di "crearla" dal nulla, nemmeno grazie alla qualità superiore del genio.

Vecchi tempi, si dirà, ormai lontani e superati (qualcuno ha detto: "ma questi sono i Sumeri!"), tempi andati che furono seguiti dal riflusso, dal riavvolgimento su se stesso del Novecento, poi dall'alba di un Millennio nuovo di zecca, iniziato in mezzo a bufere globali. Il senso comune ha ripreso piede e l'ottica del lettore ingenuo o sprovveduto non è più ritenuta disdicevole, anzi, è idolatrata in tutti i modi ("il cliente ha sempre ragione"), con il ritorno in letteratura alla prensione delle trame e agli effetti di immedesimazione e condivisione emotiva. Questo rientro ha vissuto anche momenti alti, come nel confronto tra ermeneutica e semiotica rappresentato dal dialogo tra due "grossi calibri" quali Ricœur e Greimas all'inizio degli anni Ottanta;¹³ dove il primo intendeva conservare la comprensione (il pre-giudizio del contatto immediato e la competenza comune per cui capiamo cosa succede in una storia), mentre il secondo proponeva di superare tale "superficie" (definita «antropomorfa») per raggiungere le componenti "profonde". Un dibattito in cui, a ben vedere, entrambi gli opposti uscivano - Ricœur verso il valore etico-umanista del racconto come ricerca del sé; Greimas verso gli «universali della narratività» - entrambi fuori della storicità, lasciando il letterario senza politicizzazione e senza alternativa interna (per entrambi non si saprebbe come collocare l'antiromanzo della modernità più avanzata). Più che abbandonare la profondità bisognerebbe cercare di coglierla come lotta e conflitto, contraddizione; nei termini, in quel periodo, avanzati da Jameson nel tentativo di riproporre la sinergia tra semiotica, psicoanalisi e marxismo, e di modificare senza annullarla la nozione di ideologia (la grande assente nell'epoca del postmodernismo). Ora, in versione aggiornata, «l'ideologia (...) dev'essere vista come un atto (...), la cui funzione è di inventare "soluzioni" immaginarie o

¹³ P. Ricœur - A. J. Greimas, *Tra semiotica ed ermeneutica*, Roma, Meltemi, 2000.

formali a contraddizioni sociali insolubili».¹⁴ Ma queste posizioni sarebbero rimaste "di nicchia", in un dibattito limitato e marginale (lo stesso Jameson finirà confuso nella voga del postmoderno) e con tarde traduzioni presso di noi. Ad imporsi sarebbe stata una rozza semplificazione: la norma del consumo scorrevole, pronubo alla vendita immediata, una condizione della letteratura (ormai post-letteratura la chiamo io) da un lato diffusa (tutti possono essere scrittori di successo, non importa più saper scrivere) e dall'altro ridotta (all'unico genere commerciale della narrativa). Niente analisi: il consumo è di autori o di generi, mai di testi. Avanzando anche al di là del postmoderno, nell'epoca del conflitto delle "identità" che sta caratterizzando il nostro presente, nella profluvie di autobiografismi, localismi geografici, scritture testimoniali che esigono l'ascolto umanitario e non il distanziamento analitico. Predomina il contenuto e si perde la forma (come dicevo, sia la "forma del contenuto" che il "contenuto della forma"), nonché il senso secondo, la significazione complessiva del testo (connotazione o allegoria che volessimo chiamarla). Forse, nella *catamodernità* odierna, nei dipressi della catastrofe, il senso critico è da evitare perché è meglio sprofondarvi senza saperlo? A questo interrogativo radicale, da inguaribile ottimista, risponderai di no, che è sempre meglio, come dice il Freud citato in *esergo*, «sapere perché sono preso e che cos'è che mi prende». In fondo, se siamo ritornati indietro, in qualche modo al punto di partenza e forse anche al di qua degli "anni dell'analisi testuale", allora dovrebbe essere possibile, proprio adesso, ricominciare da capo, ricominciare dai "rudimenti".

¹⁴ F. Jameson, *L'inconscio politico*, Milano, Garzanti, 1990, p. 86.

I SUONI DELLE PAROLE

1. *Poesia e musica*

Tra la poesia e la musica c'è un legame profondo, che riporta alle origini. In Omero, l'aedo si presenta con la sua «cetra sonora» ed è precisamente un «cantore». Poi la poesia si allontana dall'oralità e si affida alla scrittura. Ma rimangono le tracce dell'antica alleanza in tanti termini come "canzone", "ballata", "sonetto". C'è qualcosa che, anche mentre leggiamo la poesia con gli occhi, chiama in causa l'orecchio. Questo qualcosa è la *musicalità*.

Per altro, nella situazione odierna, diversi aspetti tornano ad accomunare la poesia e la musica. La conformazione del campo letterario nel suo complesso assomiglia sempre di più a quella del campo musicale: come nel campo musicale si allarga la frattura tra musica classica e musica leggera, così avviene nel campo letterario, tra la letteratura come era intesa ieri e quella fatta ormai secondo le leggi del consumo nell'industria culturale e che potremmo chiamare a buon diritto "letteratura leggera". E come nel campo musicale a soffrire della separazione tra "classica" e "leggera" sono soprattutto i compositori contemporanei (che sostanzialmente restano schiacciati e spariscono), altrettanto è diventata *invisibile* la letteratura "di ricerca", stampata da piccoli editori e completamente esclusa sugli organi di informazione. Analogie, ma anche sovrapposizioni: se volessimo affermare che vi è nell'uomo un "bisogno di poesia", potremmo dire che al giorno d'oggi tale bisogno viene soddisfatto per la massima parte dalle canzonette. Un testo supportato da una musica orecchiabile e accattivante "arriva" (questo verbo usano i giovani) più direttamente e con più forza della poesia scritta. Nello stesso tempo, proprio questa perdita di rango, che

oggi trasforma la poesia in una sorta di pratica privata, forse molto più estesa di quanto si pensi e tuttavia difficilmente monitorabile, la spinge ad abbandonare il veicolo-libro, scarsamente vendibile e quindi non accolto in libreria e comunque rimosso in angoli bui, per ritornare verso la lettura a voce. Qui si apre una vasta gamma di esperimenti "performativi", dalla semplice aggiunta della musica come accompagnamento (che certamente aiuta, soprattutto la brutta poesia) alla linea di tendenza, dotata di specifiche competenze e di agguerrita tecnica, della vera e propria poesia sonora, una linea che nasce da una costola dell'avanguardia novecentesca e che si è sviluppata in un circuito internazionale (la musicalità è infatti un linguaggio universale), sia scavando nelle potenzialità interne alla intonazione e alla sillabazione, sia puntando sulla presenza del corpo del poeta, sia pescando dal materiale verbale l'effetto-sorpresa.¹⁵

• Esperienze *poliartistiche* che si situano tra poesia, musica elettronica, teatro, ecc. e che potrebbero trovare nel computer l'adeguata sede multimediale. Di fatto, oggi, gran parte della poesia, anche quando è su supporto cartaceo, pare già composta con l'orecchio alla sua esecuzione vocale: la scrittura è il suo spartito.

In attesa di lavori che trattino la poesia dal punto di vista della musica,¹⁶ magari analizzando le diverse curve delle recitazioni possibili, o basandosi sulle grandi interpretazioni attoriali (Carmelo Bene che legge Campana, ad esempio), procederemo a considerare i due livelli della metrica e della fonetica. Il primo livello ci darà degli schemi vuoti, abbastanza simili a una partitura, il secondo ci fornirà invece delle reti di relazioni che tendono a unificare il testo e a garantirgli coerenza (quella sensazione che, se spostiamo anche solo un elemento, tutto l'insieme si rovinerà). Soprattutto al secondo livello non sarà più possibile prescindere dal problema del significato. Infatti, la separazione della coppia significante/significato è sempre problematica: ed è sempre opinabile il tentativo di interpretare il significante come portatore di un "suo" significato, di-

¹⁵ Per una storia di questa tendenza, vedi G. Fontana, *La voce in movimento*, Monza, Harta Performing & Momo, 2003.

¹⁶ Una prova in N. Ruwet, *Linguaggio, musica, poesia*, Torino, Einaudi, 1983.

verso da quello convenzionale. L'attribuzione ai suoni di un valore mimetico-descrittivo ha la medesima sorte degli sforzi di collegare la musica a un senso rappresentativo (ci si riesce solo in rari casi, come le *stagioni* di Vivaldi). Nella poesia, quasi sempre le valenze del significante si aggiungono a quelle del significato: ad esempio, una situazione di disagio potrà essere espressa con suoni aspri e scontro di consonanti, fino alla cacofonia. Potrà riguardare una salita faticosa («tra le schegge e tra' rocchi de lo scoglio», Dante) o un luogo inospitale («Per queste orride selve atre d'abeti, / Ch'irto fan dell'aspre Alpi il fero dorso», Alfieri) o anche l'apparizione di un mostro che «mostra i fianchi e le scagliose schene» (Ariosto). Suoni dissonanti possono corredare una occorrenza negativa, come nei *Frammenti lirici* di Rebora: «Ma primavera, tu strozzi e spunti / ruggiti e artigli con mediocre inerzia». Quando non si tratti addirittura di *onomatopea*, cioè di avvicinarsi col suono delle parole al rumore prodotto dall'oggetto, come in questa riproduzione del sibilo di una freccia: «Sibila il teso nervo, e fuore spinto / vola il pennuto stral per l'aria e stride» (Tasso); oppure: «Cigola la carrucola del pozzo» (Montale).

Insomma, il senso del significante o è *subalterno*, oppure non è mai puntuale, ma rimanda alle relazioni complessive (allegoriche – ma di questo più avanti). Una ipotesi interessante è quella formulata grazie alla psicoanalisi: se il tentativo di collegare specifici suoni a specifiche pulsioni appare a sua volta assai dubbio, potrebbe funzionare invece la connessione tra la *sonorità poetica* e il piacere fonativo degli infanti, con l'idea che questo piacere represso riemerge nell'uso particolare della lingua offerto dalla sede poetica. La vocalità proromperebbe dal profondo re-investendo la grammatica linguistica codificata e recuperando la materialità sonora, sia attraverso l'intonazione che attraverso la ripetizione ritmica; così l'ha intesa Julia Kristeva nei termini di un contrasto tra il «simbolico» (la norma) e il «semiotico» (il pulsionale).¹⁷

¹⁷ Cfr. J. Kristeva, *Materia e senso*, Torino, Einaudi, 1980.

2. Il conto del metro

Cominciamo con qualche rudimento di metrica, limitandoci alla metrica italiana. La metrica italiana si basa sul computo delle sillabe e sulla posizione degli accenti. Useremo il segno + per indicare le sillabe accentate e il segno - per quelle atone). Gli accenti si distinguono in forti e deboli (quest'ultimi li indicheremo col segno ⊕). Di solito non vengono ammessi due accenti forti consecutivi. La metrica sembrerebbe dunque una faccenda *matematica* di puro calcolo, una cosa noiosa e monotona (effettivamente provate a contare metricamente un poema un po' lungo e avvertirete ben presto una sensazione di sazietà) che potrebbe fare anche una macchina. Non è proprio così, tuttavia, e c'è una ragione se il computer non è ancora in grado di *misurare* i versi. La prima particolarità è che non tutte le sillabe vanno contate: quelle che vengono dopo l'ultimo accento valgono sempre per una e una sola unità, qualunque sia il loro numero. Prendiamo per esempio questi tre versi, rispettivamente di Gozzano, Dante e Sannazaro:

Ecco la Morte e la Felicità

Deh peregrini che pensosi andate

Ergasto mio, perché solingo e tacito

Per quanto il conteggio ci indichi rispettivamente 10, 11 e 12 sillabe, si tratta in ogni caso di endecasillabi: il primo è un endecasillabo tronco, il secondo piano e il terzo sdrucciolo (più raro, ma non impossibile il bisdrucchiolo). Per evitare equivoci, è stato proposto di contare non tanto le sillabe quanto le "posizioni", cioè la quantità obbligatoria, tralasciando la quantità opzionale.¹⁸ In questo modo, tutti i numeri dei versi tradizionali andrebbero abbassati di una cifra: l'endecasillabo conterebbe 10 posizioni, il decasillabo 9, il novenario 8. Non cambia molto e non vale la pena di compli-

¹⁸ Cfr. C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976.

carsi ulteriormente la vita, per cui preferisco mantenere le formulazioni in uso.

Fin qui il computer ci potrebbe arrivare. Il vero problema sono le cosiddette "figure metriche", concernenti il trattamento delle vocali vicine. La sinèresi e la dieresi riguardano la possibilità di contare rispettivamente per una o due sillabe le vocali dei dittonghi. La cosa è facile, soprattutto quando la dieresi venga indicata nel testo dal segno diacritico dei due puntini, come in questo settenario di Pascoli:

d'una trebbiatrice

Si fa spinoso però il riconoscimento della sinalefe e della dialefe. Esse riguardano la possibilità di accorpate in una sola sillaba o inversamente di contare separate le vocali di parole diverse che capitino vicine (insomma unendo la fine di una parola con l'inizio della seguente). Rimanendo per comodità nella misura dell'endecasillabo, consideriamo questo di Leopardi, in cui dobbiamo tener conto di due sinalefi (contrassegnate dal segno ^):

E la lucciola^errava^appo le siepi

accanto a questo di Dante, in cui, al contrario, dovremmo supporre una sinalefe e due dialefi (contrassegnate dal segno v):

vedi che non increbbe^a me^e^ardo

Come facciamo a essere sicuri che il primo verso non si debba contare di 12 o addirittura di 13 sillabe e il secondo, se non di 9 (con uno spiaccicamento di tre vocali), almeno di 10? Il computer non saprebbe decidersi. La soluzione, per tutta l'epoca, per dir così, "classica", in cui la poesia era retta da istituzioni normative, risiede nell'isometria: vale a dire nel fatto che tutti i versi di un componimento dovevano sottostare alla stessa misura o, quanto meno, a misure previste come compatibili. Quindi, a partire dalla misura prefissata, sinalefi e dialefi servivano a "pareggiare" il con-

to dei versi, in modo da renderli equivalenti. Naturalmente questa esigenza poteva portare ad alcune forzature, che il nostro gusto moderno tende a non accettare. Tanto per fare un esempio clamoroso, il famoso *incipit* della canzone di Petrarca «Chiare, fresche et dolci acque» noi lo pronunciamo con 8 sillabe e non con questo effetto di sinalefe

Chiare, fresche[^]et dolci[^]acque

che per noi risulta piuttosto goffo, ma che è necessario a raggiungere la misura del settenario. Considerati, infatti, i versi successivi, sicuramente endecasillabi e settenari, l'ottonario o il novenario non avrebbero alcuna ragion d'essere:

Chiare, fresche et dolci acque,
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque (...)

Del resto, l'isometria era una gabbia, una struttura rigida che produceva diverse costrizioni. Considereremo più avanti quelle provocate sulla sintassi. Intanto possiamo vedere le acrobazie della sinalefe nel verso elencativo (anche detto oloasindetico¹⁹); onde inzeppare nell'endecasillabo il massimo numero di vocaboli, si gioca sull'unificazione vocalica, come nell'elenco dei fiumi, ancora in Petrarca:

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro,
Eufrate, Tigre, Nilo, Ermo, Indo e Gange
Tana, Istro, Alfeo, Garona e 'l mar che frange,
Rodano, Ibero, Ren, Sena, Albia, Era, Ebro,
(...)
poria 'l foco allentar che il cor tristo ange.

che, nel suo massimo sforzo – 7 nomi in 11 sillabe! – sfrutta 4 sinalefi e un troncamento («Rodano,[^]Ibero, Ren, Sena,[^]Albia,[^]E-

¹⁹ Così in A. Pinchera, *La metrica*, Milano, Mondadori, 1999, p. 80.

ra,[^]Ebro»). Di passaggio, una lingua come l'inglese, ricca di monosillabi, non ha bisogno di questo stratagemma e nei sonetti di Shakespeare (qui il 106) troviamo in scioltezza la somma di 5 termini:

Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow

[Di mano, o piede, o labbro, o occhio, o fronte]

L'italiano fa più fatica, ma non demorde; ancora Alfieri, con l'aggiunta del polisindeto a sinelefi multiple, infila una sequenza di cinque esortativi: «e studia,[^]e[^]ascolta,[^]e pensa,[^]e[^]inventa,[^]e scrivi» (sebbene Petrarca resti insuperato: 6 termini con 5 sinalefi in «vedi,[^]odi[^]et leggi[^]et parli[^]et scrivi[^]et pensi»). Il verso diventa una sorta di "amalgama" verbale; per giunta possono intervenire a scorciare la parola le forme dell'**elisione**, dell'**aferesi** (caduta della vocale iniziale, ad esempio quando l'articolo "il" diventa "l"), e dell'**apocope**, il troncamento della parte finale, che generava tutto un particolare lessico poetico (fatto di "pur", "cor", ecc.), che nel Novecento è apparso un ingombrante bagaglio retorico. L'elisione dà vita ad alcune strane creature quali «il turbid'austro» di Ariosto, «gl'inclit'avì» di Parini o l'«ardit'occhio» di Alfieri; per questa via si sfiorano dei "mostri" impronunciabili (gli «inescat'ami» di Castiglione; e Alfieri: «perché forse il servir logorat'hanno»). Tra le forzature indotte dalla misura metrica mettiamoci anche lo spostamento dell'accento, diastole (in avanti) e sistole (indietro), più frequente il primo quando "ténébre" diventa "tenèbre" e gli "étiopi" "etiòpi".

Tutte queste torture, degne dello stivaletto malese, terminano insieme al declino dell'isometria, nel Novecento del verso libero: è chiaro che il verso libero non è più misurabile con assoluta certezza, in quanto sinalefi e dialefi diventano opzionali e danno quindi origine a diverse possibilità di lettura. Che poi il Novecento stesso abbia recuperato in parte l'isometria, non più come obbligo istituzionale, ma invece come autocostrizione liberamente scelta, è altra questione che affronteremo più avanti.

3. Rassegna dei metri italiani

Faremo ora una veloce carrellata sui metri italiani. Non andremo in ordine di misura, ma in ordine "logico", cominciando dal verso "principe" che è senza ombra di dubbio l'endecasillabo, quello che abbiamo nell'orecchio come per eccellenza *poetico* e che spesso possiamo comporre senza nemmeno pensarci. L'endecasillabo deve la sua importanza anche alla sua duttilità, perché può ospitare diversi ritmi e in particolare la tradizione ne ha canonizzate due varianti con ritmo ascendente e discendente che, a seconda che la prima delle due metà del verso (dette emistichi) separate dalla cesura (segno |), sia più o meno ampia, si dicono, con termine latino, *a maggiore* e *a minore*. Nel caso dell'endecasillabo *a maggiore* la prima metà è un settenario; tanto per fare un esempio molto noto, è tale il verso iniziale della *Commedia* di Dante:

- + - - - + | - + - +-
Nel mezzo del cammin di nostra vita

Accenti principali in 6^a e 10^a. Invece, nell'endecasillabo *a minore* la prima metà è un quinario. È tale il secondo verso della *Commedia*:

+ - - + | - - - + - +-
mi ritrovai per una selva oscura,

Accenti principali in 4^a e 10^a. Tra gli altri endecasillabi possibili, la tradizione ammette – ma più raramente dei precedenti – quello con accenti principali alla 4^a e 7^a sillaba, che viene detto endecasillabo dattilico, perché ha intervalli regolari. In questo tipo la cesura dovrebbe trovarsi nello stesso punto dell'endecasillabo *a minore*, e tuttavia è meno forte. Un esempio, tratto ancora da Dante:

+ - - + - | - + - - + -
era già l'ora che volge il disio

La forza dell'endecasillabo, non sta solo nel fatto che si ritrova facilmente nella prosa del linguaggio comune,²⁰ ma anche spesso là

²⁰ Di Girolamo (*op. cit.*, pp. 106-107) si è divertito a rintracciare endecasillabi

dove lo sperimentalismo sembra essersi allontanato al massimo dalla tradizione. Perfino nel finimondo asemantico del *Laborintus* di Sanguineti, possiamo trovare un verso come:

ho liberato la lettera erre e la lettera ci, da un penitenziario di tabacco

Un verso lungo di circa 36 sillabe che potrebbe essere analizzato così:

± - - + - - + - - - - | (-) - + - - + | - ± - - - + - - - - -

Cioè in due endecasillabi inframezzati da un (ipotetico) settenario.

Proprio perché componenti dell'endecasillabo, il settenario e il quinario sono con esso compatibili e possono funzionare ad ampliare la gamma delle risorse ritmiche in componimenti ampi, come la canzone (ma col tempo si conserva soprattutto l'alleanza con il settenario, come si vede dalla canzone leopardiana). La consonanza nell'orecchio tra settenario e quinario è confermata dalla moda recente dell'*haiku*; l'affermarsi di un genere proveniente da una cultura così distante come quella giapponese si spiega proprio con il fatto che questo componimento brevissimo (il più corto del mondo, credo), richiede una successione di 5-7-5 sillabe. Ecco un esempio moderno, di Carla Vasio:

L'aria gelata
è un vaso di cristallo
iridescente

Potremmo leggere benissimo questo haiku come due endecasillabi sovrapposti ("l'aria gelata è un vaso di cristallo" e "un vaso di cristallo iridescente").

Quanto al settenario (schema: - - + - - + - oppure: - + - + - + -) può essere tranquillamente autonomo e venir adottato in un intero componimento. Si veda questo esempio in Corazzini:

in un saggio di Cesare Segre. Io stesso mi sorpresi a constatare che la materia che insegnavo, Teoria della letteratura, suona come un endecasillabo *a minore*, se si accentua "Téoría della léttérature".

- - + - - + -
 Il mio cuore è una rossa
 + - - + - + -
 macchia di sangue dove
 - + - + - + -
 io bagno senza possa
 - + - + - + -
 la penna, a dolci prove
 - + - + - + -
 eternamente mossa.

Mentre per il **quinario** (schema: - + - + - oppure: + - - + -) un suo utilizzo a tappeto è più raro e spesso adatto a un testo curioso e spiritoso. Si veda questa "ricetta in versi" di Magalotti, una strofa di 6 versi composta di quinari sdruciolati più uno tronco:

+ - - + -
 Tutto in mortaio
 - + - + - -
 poi metti, e macina,
 - + - + - -
 finché s'incorpori
 - + - + - -
 la pasta e leghisi,
 - + - + - -
 e alquanto irrorala
 + - - + -
 d'acqua di fior.

E sono caratteristiche anche talune "arie" di Metastasio (per esempio, *Olimpiade*: «Più non si trovano / fra mille amanti / di due bell'anime / che sian costanti»).

Tra i versi dispari, c'è ancora da considerare il **novenario** (schema principale: - + - + - + - + -). Non si combina facilmente e non è molto usato, ma lo recupera Pascoli:

un gran lume di fuoco e d'oro,
 che andava sul cielo canoro,
 spariva in un tacito oblio...

che ne varia anche lo schema. Ad esempio:

- - + - - + - + -
 Una stella sbocciò nell'aria.
 - - - + - - - + -
 Le risplendé nelle pupille.
 - - - + - - - + -
 Su la campagna solitaria
 - + - + - + - + -
 tremava il pianto delle squille.

Pascoli ci offre anche un curioso novenario, in cui il rumore dell'ululato del vento, proprio in ragione dell'isometria, deve essere prolungato per otto "posizioni" (ogni lettera "u" fa sillaba):

- + - - + - - + -
 più lugubre udii la bufera
 - + - - + - - + -
 uub... uuub... uuub...

E inoltre lo abbina al decasillabo sulla base dell'equivalenza ritmica, in *Alba*:

- - + - - + - - + -
 Odoravano i fior di vitalba
 - + - - + - - + -
 per via, le ginestre nel greto;
 - - + - - + - - + -
 alfiavano prima dell'alba
 - + - - + - - + -
 le rondini nell'oliveto.

in una strofa "eterometrica" ma "isoritmica".²¹

Ed eccoci già passati ai versi pari e al **decasillabo**. Il suo schema principale (- - + - - + - - + -) gli conferisce una andatura molto cadenzata. Un po' marziale nel Manzoni di *Marzo 1821* (in cui si nota un accento, sia pur debole, sulla prima sillaba):

²¹ Così in G. Bertone, *Breve dizionario di metrica italiana*, Torino, Einaudi, 1999, p. 57.

± - + - - + - - + -
 Soffermati sull'arida sponda,
 ± - + - - + - - + -
 volti i guardi al varcato Ticino,
 ± - + - - + - - + -
 tutti assorti nel novo destino
 ± - + - - + - - + -
 certi in cor dell'antica virtù

Scendendo di misura, troviamo l'ottonario (schema principale: - - + - - - + -). Nella tradizione, questo verso è stato adottato soprattutto per componimenti giocosi e comici, come la *Canzona di Bacco* di Lorenzo de' Medici, il famoso «Quanto è bella giovinezza, / che si fugge tuttavia!»; oppure, nell'Ottocento, in chiave sarcastica e satirica, come nella descrizione de *Il frate di Emilio Praga*, che attiva diversi accenti secondari, in un ritmo battente:

± - + - + - - + -
 ed il naso uscia schiacciato
 + - + - ± - + -
 monco, nero, raggrinzato,
 ± - + - ± - + -
 come il naso di un cinese,
 + - + - + - + -
 strano pur nel suo paese.

Nella poesia più recente, l'ottonario è stato utilizzato anche in temi seri, con schemi diversi, come in questo passo di Caproni:

- + - + - - + -
 non ti fermare a parlare
 - + - + - - + -
 smettendo di pedalare

Un buon uso è stato fatto anche del senario (schema prevalente: - + - - - + -). Oltre a combinarsi con il trisillabo e con il novenario, il senario può sostenere intere composizioni (esempi in Metastasio, Pascoli, ecc.). Cito da *Sopra una conchiglia fossile* di Giacomo Zanella:

Sul chiuso quaderno
 di vati famosi,
 dal musco materno
 lontana riposi,
 riposi marmorea,
 dell'onde già figlia,
 ritorta conchiglia.

E diamo uno sguardo anche ai versi brevi e minimi. Già se scendiamo al quadrisillabo, (schema: - - + -, con possibili accenti secondari) diventa più difficile trovarlo da solo; di solito viene accoppiato con l'ottonario, come in questo esempio di Chiabrera:

- - + -
 Damigella
 ± - + -
 tutta bella
 ± - + - ± - + -
 versa, versa quel bel vino

Nel trisillabo lo schema è obbligatorio (- + -). Lo si trova insieme al senario, in quanto ha lo stesso ritmo; ad esempio in Palazzeschi:

- + - - + -
 Si stanno in quell'ombra
 - + -
 tre vecchie
 - + - - + -
 giocando coi dadi.

Il più corto possibile è il bisillabo (schema, per forza: + -). Lo si incontra raramente e solo in compagnia di altri versi (soprattutto nel verso libero, come una sorta di frammento minimo).

Come bisillabo si può contare, forse, il verso dell'*assiuolo* che chiude i novenari di Pascoli:

veniva una voce dai campi:
 ~~~~~  
 cbù...

Arrivati al minimo, saltiamo ai versi superiori all'endecasillabo, i versi doppi, formati dalla somma di due versi normali. In essi la cesura è molto netta e cade naturalmente alla metà del verso. Procedendo in ordine, avremo il doppio quinario (da non confondere con il decasillabo, anche se ha lo stesso 10 sillabe). Pascoli, *L'ora di Barga*:

+ - - + - | + - - + -  
Lascia che guardi dentro il mio cuore

Un particolare genere di doppio quinario è l'endecasillabo "rolliano" che, utilizzando come primo elemento della coppia un quinario sdrucchiolo, raggiunge un totale di 11 sillabe. L'esempio è, obbligatoriamente, di Paolo Rolli (da cui il nome):

+ - - + - - | + - - + -  
O bella Venere, figlia del giorno

Segue il doppio senario. È usato, tra gli altri, da Manzoni, nel primo coro dell'*Adelchi*:

- + - - + - | - + - - + -  
Dagli atri muscosi, dai Fori cadenti

Il più frequente dei versi doppi è il doppio settenario, analogo all'alessandrino, verso egemone della tradizione francese. Un esempio da Gozzano, *Le due strade*:

- + - - - + - | - + - - - + -  
Tra bande verdigialle d'innanzi ginestre

Più rare le misure superiori. Un esempio di doppio ottonario si trova in Moretti (*Il giardino della stazione*):

- + - ± - - + - | - ± - + - - + -  
Giardino della stazione di San Giovanni o San Siro

E di doppio novenario ne *L'amica di nonna Speranza* di nuovo di Gozzano:

- + - - + - - + - | - + - - ± - - + -  
Loreto impagliato ed il busto d'Alfieri di Napoleone

Ovviamente misure intermedie sono sempre possibili.<sup>22</sup> Non a caso Edoardo Cacciatore, uno dei poeti che nel secondo Novecento hanno maggiormente reinventato le forme chiuse, adotta una misura trascurata dalla tradizione, il tridecasillabo. Tra l'altro il tridecasillabo (essendo misurabile o con un 6+7 o da un 7+6) avrà per forza una cesura mobile o anche due cesure, dando quindi luogo a ritmi assai variati. Un piccolo esempio dal testo cacciatoriano dei *Graduali*, con alcune ipotesi di assegnazione di cesura:

- + - | - - - + - | ± + - + -  
L'amore che di due visi fa uno solo  
- + - + - | ± - - + - - + -  
Ti dà la scienza della distanza infinita  
- + - + - - | - - + - - + -  
La terza immagine immaginaria attualmente  
- - + - - + - | - ± - - + -  
Realtà è sempre in preda all'alterazione

#### 4. Rime

Un fenomeno istituzionale almeno quanto l'isometria è, nella nostra tradizione poetica, il riverbero sonoro finale della rima. Dicesi rima la ripetizione regolata dell'ultima parte della parola, a partire dall'ultimo accento. Fin da bambini siamo abituati a riconoscere la poesia da questo parallelismo conclusivo, che ha naturalmente il valore di un segnale per la memoria. La rima appare, quindi, un fenomeno elementare e "facile". Però nel corso del tempo i poeti hanno cercato di comporla in modi più complicati. Per esempio, ampliando maggiormente la porzione di sonorità ricorrente: si chiamerà rima ricca quella che aggiunge altri suoni al di

<sup>22</sup> Ad esempio il quindicisillabo, attestato in M. Ramous, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 210-211.

qua della vocale tonica (esempio: terreno/sereno). Se poi si ripeterà un'intera parola avremo la rima intera, o parola-rima, usata in casi speciali, come nel *Paradiso* di Dante, dove la parola Cristo ritorna per tre volte in fine di verso. Tuttavia dev'essere – come appunto nel *Paradiso* – una sottolineatura particolare, perché contraddice il principio di differenziazione (non ci vuole alcuna inventività a far rimare la stessa parola! – tranne che non si tratti della forma specifica della sestina, che vedremo a breve). Ricercata è invece la differenza nell'uguaglianza: è questo il valore della rima equivoca, che accosta parole di uguale suono, ma di diverso significato. Far rimare "dura" aggettivo e "dura" terza persona del verbo "durare", "versi" sostantivo plurale e "versi" seconda persona del verbo "versare", "canto" sostantivo e "canto" prima persona del verbo "cantare", è quello che fa Boiardo in un componimento appositamente intitolato *Aequivocus*. Vediamolo, in un altro passo degli *Amorum Libri*, riprendere "sole" sostantivo con "sole" dal verbo "solere", essere solito:

né tanto se ralegra aver adorno  
il ciel di stelle, e aver creato il sole  
che gira al mondo splendido d'intorno,  
quanto creato aver costei, che sòle  
scoprir in terra a meza notte un giorno

Dante, da par suo, aveva ottenuto un altro effetto curioso con la rima franta, costituita dal rimando di un elemento intero e di uno, appunto, diviso in due distinte parole (che quindi devono essere molto corte: proposizioni, articoli e simili: *almen tre/entre*, per *li/merli*, ecc.). Esempio:

«Che andate pensando sì voi sol tre?»  
sùbita voce disse; ond'io mi scossi  
come fan bestie spaventate e poltre.

La rima inclusa, invece è quella che accosta due parole di cui una è compresa nell'altra (così oro con lavoro, tesoro, coro, ecc.). Un particolare effetto dell'inclusione è l'eco vera e propria, sfruttata da Poliziano nei *Rispetti spicciolati*:

Che fai tu, Eco, mentr'io ti chiamo? – Amo.  
Ami tu dua o pur un solo? – Un solo.  
Et io te sola e non altri amo – Altri amo.  
Dunque non ami tu un solo? – Un solo.  
Questo è un dirmi: Io non t'amo – Io non t'amo.  
Quel che tu ami ami tu solo? – Solo.  
Chi t'ha levata dal mio amore? – Amore.  
Che fa quello a chi porti amore? – Ah more!

Una rima assai originale, proposta dai moderni, è quella in cui un verso piano sia in rima con un verso sdrucciolo, considerando l'ultima sillaba della parola sdrucciola come libera e aggiuntiva. È la rima ipermetra, usata da Pascoli, ma molte se ne trovano – per influenza pascoliana –, ancora in Pasolini, come in questo caso:

Come non sentire ch'è pura gratitudine  
per il mondo anche l'essere umiliati e nudi?

La rima può essere sostituita (soprattutto nella poesia che cerca di liberarsi dalle regole troppo strette) da una somiglianza sonora imperfetta. L'*assonanza* si ha quando coincidono le vocali, come in questo passo di d'Annunzio:

nell'orto di qual Fauno  
tu cogliesti la canna pel tuo flauto?

Nella *consonanza*, invece, restano fisse le consonanti. Ancora in questo esempio pasoliniano dal *Récit*, troviamo una "rima imperfetta" che modifica vocali e consonanti (rimando tra "auto" e "smalto"):

Rifui solo: seguì con l'occhio l'auto  
sparire con lui, nell'aria che ogni smalto (...)

Qual è la funzione della rima? Come dice Beltrami,<sup>23</sup> la rima assolve diverse funzioni: una funzione *demarcativa*, in quanto indica la fine del verso e consente quindi di riconoscere la misura metri-

<sup>23</sup> Cfr. P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 51.

ca. Ma soprattutto la rima assolve ad una funzione *strutturante*, in quanto dà ordine al componimento e costituisce l'impalcatura delle strofe e la loro definizione normativa. Se scorriamo rapidamente le principali forme strofiche italiane, andando in ordine di ampiezza, con due versi abbiamo il **distico** (per forza a rima baciata: AA); con tre versi abbiamo già una forma complessa come la **terzina**, resa celebre dal poema dantesco (a rima incatenata: ABA | BCB | CDC | ... XYX | Y); poi la **quartina**, di quattro versi, in cui le rime possono disporsi secondo una varia combinatoria, alternate (ABAB) o incrociate (ABBA), volendo anche bacciate (AABB). Un'altra forma strofica importante, che accompagnerà il poema epico-narrativo, è l'**ottava**, costituita di otto versi sullo schema ABABABCC. Diffusa nella nostra tradizione è la **canzone**, suddivisa in "fronte" e "sirma" con un verso-chiave (ABCABC.C.DEEDFF). Ma soprattutto si è affermato come forma principe ed è ancora spesso utilizzato il **sonetto**, cui bastano 14 versi, due quartine più due terzine. Nello schema metrico del sonetto, pur variabile, per solito le due quartine hanno le stesse rime, e le terzine sono a rime incatenate (per un totale di quattro rime in tutto secondo lo schema: ABBA ABBA CDC DCD). Un particolare funzionamento ha poi la **sestina**: il nome stesso ci dice che è composta di sei versi, però invece delle rime ha in fine verso sei parole ricorrenti. Tali parole, in ciascuna strofa si scambiano di posto secondo un meccanismo di permutazione a spirale (l'ultima sale al primo posto, la prima scende al secondo, la seconda va al quarto, la terza va all'ultimo, la quarta al quinto, la quinta al terzo). Così:

- I ABCDEF
- II FAEBDC
- III CFDABE
- IV ECBFAD
- V DEACFB
- VI BDFECA

Dopo sei strofe, esaurito il giro delle combinazioni, si aggiunge un'ultima strofa (*tornada*) di tre versi, in cui le parole-rima sono di-

sposte secondo l'ordine iniziale, alternamente all'interno e alla fine del verso (AB | CD | EF).

Quanto alla posizione, la rima può anche funzionare (pur se più raramente) all'interno del verso, collegando la fine degli emistichi, con la cosiddetta rima al mezzo. Cavalcanti fa rimare la fine del primo verso con la metà del secondo (schema: A-aB-bC-cD-E-eF-fG-gD), in un gioco di rimbalzi, che sarà poi ripreso da Cacciatore:

Se m'ha del tutto obliato Merzede,  
 già però Fede – il cor non abandona,  
 anzi ragiona – di servire a grato  
 al dispietato – core;  
 e qual s'è sente simil me, ciò crede.  
 Ma chi tal vede – (certo non persona),  
 ch'Amor mi dona – un spirito 'n su' stato,  
 che, figurato, – more?

Ma un aspetto interessante è la funzione *associativa* della rima. Infatti, mediante la sottolineatura sonora, essa rende equivalenti parole dal significato diverso. Andrebbero studiati a fondo i sistemi di rime, che spesso costituiscono dei veri e propri conglomerati: interessante, ad esempio, è certamente il sistema delle rime con "oro" (lavoro, tesoro, sonoro, coro, ecc.), da cui risultano processi di valorizzazione; oppure l'accoppiata evocativa – frequentissima tra Otto e Novecento – di "azzurro" e "sussurro". Quanto all'originalità, le rime troppo vicine per significato (quelle che sfruttano le desinenze o i suffissi) sono banali, mentre l'abilità consiste nel far rimare parole distanti e semanticamente dissimili, accostare classi grammaticali diverse, il nome con il verbo, l'aggettivo con l'avverbio o via combinando. Nella poesia più moderna si ricercano anche le discrepanze di livello con un certo gusto per la caduta nel prosaico, come la rima tra "letamaio" e "saio" in Praga, o ancor più quella tra "dimesso" e "cesso" in Carducci. Tra le maggiori stranezze possiamo indicare le rime ottenute con le interiezioni (in Dante "hui!" rima con "altrui" e "lui") e soprattutto le rime plurilingui da stocfisce/strisce (Alfieri) a Pascoli che fa rimare "fellow" con "cielo" e "gelo", a cocotte/ridotte (Palazzeschi) e alla famosis-

sima Nietzsche/camicie (Gozzano) fino a Pasolini che fa rimare "Goya" con "noia" e "gioia", oppure Vlady/venerdì in Sanguineti.

Tra le particolarità dobbiamo elencare anche l'uso del verso sdrucchiolo al posto della rima, adottato ancora nell'Ottocento da Manzoni ne *La Pentecoste*:

Madre de' Santi; immagine  
della città superna;  
del Sangue incorruttibile  
conservatrice eterna

Ma è nel barocco che l'artificio aveva preso la mano e la rima si era scatenata in una ubriacatura sfrenata, nei leporeambi di Ludovico Leporeo. In questo sonetto le rime sono tutte "consuonanti" (are/ere/ore/ire) e rafforzate in ogni verso da ben quattro rime interne, tanto che si può dire che il testo sia praticamente tutto in rima:

Per me non è mercé, fé non appare,  
Ma beltà, non pietà mi fa vedere,  
Come arcier fier, altier guerrier mi fere,  
Che potria la mia ria follia sanare.  
Chi così mi ferì, m'empì d'amare  
Dure cure, punture e arsurre austere,  
Può, se vo', farmi mò buon prò godere,  
E 'l cor tor di rigor, l'ardor temprare.  
Per quei bei rai di lei credei gioire,  
Non far ansar, asmar, penar il core,  
E omai da lai, da guai pensai d'uscire;  
Franto intanto dal pianto alquanto fuore,  
Non fièl, non giel, ma miel del ciel fruire,  
Per pio, non rio desio del dio d'amore.

Dopo questi fuochi d'artificio, nei periodi storici successivi, il Settecento e soprattutto l'Ottocento procedono non ad esagerare ma a rendere più flessibile la norma. La rima non è subito abbandonata, perde però la sua funzione regolativa per assumere quella di un raccordo sonoro, da attivare secondo il caso. Così come una rima interna potrebbe essere anche non voluta (vedi: «e pianto, ed inni, e delle Parche il canto», nei *Sepolcri* di Foscolo), possiamo se-

guire una parte de *Il passero solitario* di Leopardi, per constatare come, in strofe di diversa lunghezza, la rima non abbia più uno schema fisso:

Oimè, quanto somiglia  
Al tuo costume il mio! Sollazzo e riso,  
Della novella età dolce famiglia,  
E te german di giovinezza, amore,  
Sospiro acerbo de' provetti giorni,  
Non curo, io non so come; anzi da loro  
Quasi fuggo lontano;  
Quasi romito, e strano  
Al mio loco natio,  
Passo del viver mio la primavera.  
Questo giorno ch'omai cede alla sera,  
Festeggiar si costuma al nostro borgo.  
Odi per lo sereno un suon di squilla,  
Odi spesso un tonar di ferree canne,  
Che rimbomba lontan di villa in villa.  
Tutta vestita a festa  
La gioventù del loco  
Lascia le case, e per le vie si spande;  
E mira ed è mirata, e in cor s'allegra.  
Io solitario in questa  
Rimota parte alla campagna uscendo,  
Ogni diletto e gioco  
Indugio in altro tempo: e intanto il guardo  
Steso nell'aria aprica  
Mi fere il Sol che tra lontani monti,  
Dopo il giorno sereno,  
Cadendo si dilegua, e par che dica  
Che la beata gioventù vien meno.

Marcando con una "x" i versi non rimati (che tuttavia spesso sono collegati da assonanze), possiamo rintracciare nel brano una serie di rime sparse e non precostituite, con questa sequenza: AxAxxxBBxCCxDxDEFxxExFxGxHGH. Ancora nella novecentesca *Chimera* di Campana, sia pur più rade, troviamo delle rime sparse e delle rime interne (c'è anche la rima inclusa esangue/san-

gue), con in più alcune imperfette, per arrivare alla monorima dei versi conclusivi. Sottolineo le rime con il grassetto:

Non so se tra rocce il tuo pallido  
Viso m'apparve, o sorriso  
Di lontananze ignote  
Fosti, la china eburnea  
Fronte fulgente o giovine  
Suora de la Gioconda:  
O delle primavere  
Spente, per i tuoi mitici pallori  
O Regina o Regina adolescente:  
Ma per il tuo ignoto poema  
Di voluttà e di dolore  
Musica fanciulla *esangue*,  
Segnato di linea di *sangue*  
Nel cerchio delle labbra sinuose,  
Regina de la melodia:  
Ma per il vergine capo  
Reclino, io poeta notturno  
Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo,  
Io per il tuo dolce mistero  
Io per il tuo divenir taciturno.  
Non so se la fiamma pallida  
Fu dei capelli il vivente  
Segno del suo pallore,  
Non so se fu un dolce vapore,  
Dolce sul mio dolore,  
Sorriso di un volto notturno:  
Guardo le bianche rocce le mute fonti dei venti  
E l'immobilità dei firmamenti  
E i gonfi rivi che vanno piangenti  
E l'ombre del lavoro umano curve là sui poggi *algenti*  
E ancora per teneri cieli lontane chiare ombre *correnti*  
E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera

Qui di mezzo c'è la stagione del verso libero – che tratterò nel prossimo paragrafo. Tuttavia c'è da notare, nella seconda metà del secolo XX, la ripresa della rima, non più come tratto tradizionale e norma ordinatrice, bensì nell'ambito della ricerca sperimentale e

con funzione trasgressiva. Penso ai casi diversi, ma ugualmente "eccedenti", di Cacciatore, Sanguineti e Volponi.

Cacciatore, ovvero la rima reinventata. Cacciatore recupera tutti i tipi di rima, in tutte le posizioni possibili.<sup>24</sup> Della sua varietà tecnica vorrei dare qui una delle soluzioni più singolari. Si tratta di una strofa di nove versi tridecasillabi con rime ABCDxDCBA, dove x è un verso non rimato che fa da perno e da cui poi riparte la prima rima della strofa successiva; tale schema viene provato ne *Lo specchio e la trottola*, 1960 (titolo: *Morte di Marte e Venere*). L'effetto è questo:

Sasso di tombe i corpi e i sessi a dire vita  
Spogli innanzi al mare non soffrono alla vista  
Parla lui solo in frotta ma sentirlo infido  
Chi può più del silenzio nudità ha assoluta  
Steso a pari – e l'estate è il nodo supremo.  
Sveglia fra tanta enfasi avanzo che si scruta  
In un credo di sonno dove anch'io coincido  
Per un istante e subito ecco antagonista  
La sorpresa mi desta un tocco ha senza dita.

Segue Edoardo Sanguineti, ovvero la rima insistita e ironica. La rima sanguinetiana si moltiplica, però mai nella posizione in cui dovrebbe stare per tradizione, cioè quella in fine verso. Abbiamo invece rime interne, infilate di rime, mescolate a un tessuto di ripetizioni sonore che costituisce una "disseminazione" che va a mitraglia, non più contenuta nei limiti metrici e strofici, come era ancora in Leporeo. Ecco qui *Cataletto I* (luglio 1981):

<sup>24</sup> Come teorico della rima, Cacciatore ne ha evidenziato il carattere inventivo e le potenzialità semantiche: «Così è per la rima. (...) I blocchi tonali delle rime affermano vincoli di sangue tra apparenze che, a sé stanti, erano tenute per esangui addirittura. Favoriscono una simpatia intellettuale tra due oggetti, o chiazze emotive, che ora desinenzialmente si baciano, e da questa congiunzione labiale un nuovo sembiante vien fuori: estraneo ai primi due. È avventura – e di simboli. Le rime, questi acustici ingegni ed inganni ottici, questi congegni di ardito contatto, hanno poi una funzione di apertura. Scattano al modo di cerniere, e le forme chiuse, dentro cui è stato messo in serbo un senso preciso, si aprono infinitamente verso proiezioni accrescitive» (*Carichi pendenti*, Bergamo, Lubrina, 1989, p. 35).

sono un bronzo di Riace (uno dei due, quello che più ti piace): e però  
 [ sono,  
 soltanto, insecchito, ingobbito (e un po' invecchito): (e poi rasato,  
 [ spelato, spellato):  
 anche se sembro, come vedi (e tocchi), più sviluppato, in ciccia, nel  
 [ mio pocio:  
 io vivo ancora una mia fase alquanto primordiale del mio restauro (con  
 tumefazioni, incrostazioni, con corrosioni corrotte e le ossa rotte):  
 e sto  
 affunato, carrucolato (con gli occhi tutti a posto, tolti i denti, se sono  
 [ un B,  
 tuttavia):  
 ma in fondo sarò un A, per carità, va' là, gonfio di qualità):

Infine Paolo Volponi, ovvero la rima ossessiva. In Volponi la rima è in fine di verso, sì, ma è sempre la stessa: ogni segmento torna a battere sullo stesso suono, in una sorta di sorda e martellante coazione. Come esempio, *Tormenta* (da *Nel silenzio campale*), dove alla monorima non sfugge nemmeno il titolo:

La notte resta fissa, attenta  
 alle mie mosse; accesa o spenta  
 una stella sul capo, scossa una cruenta  
 schiuma dai polsi, ritirata una lenta  
 rete di lame, lanciata come contenta  
 una sciarpetta sulle spalle di virulenta  
 nuvola di confine, lieta come chi inventa  
 mirando ai pozzi, intanto che scaraventa  
 tutto di sé, la stessa che lo spaventa  
 ultima e prima stretta, che non s'allenta  
 nemmeno scagliata via, contro le fondamenta  
 stesse della sua propria notte: trenta  
 volte ormai malamente redenta  
 persa ormai nell'intangibile intenta  
 voglia di respingere un luogo, che non veda e non senta,  
 che sprofondi colui che tenta  
 con quel suo piccolo nirvana un campo e una sementa  
 sua propria che di luce arroventa  
 oltre le strade, l'ordine, l'argomenta,  
 con una verde pupilla che alimenta

un disco inafferrabile, diverso, una tormenta  
 aliena, di fera combustione anche se spenta.

### 5. L'impulso ritmico

Una certa attenzione va data al **verso libero**, anche se evidentemente la libertà non sopporta regole e quindi il verso libero potrebbe realizzarsi in infinite forme. Ma, intanto, è possibile delinearne una veloce storia: il primo passo si trova con l'eliminazione della rima nel "verso sciolto" e con le strofe di lunghezza ineguale. Paradossalmente, la liberazione dalla norma è passata attraverso l'imitazione del passato, nei rifacimenti della metrica classica, quella che è stata chiamata la "metrica barbara". Nel Carducci delle *Odi barbare* la nostalgia dell'antico si trasformava chiaramente nella sperimentazione di nuovi ritmi; sia che si ricostruissero forme chiuse, tipo la strofe alcaica, una quartina composta da due endecasillabi, un enneasillabo e un decasillabo (*Alla stazione*), con un cambio di pedale tra la prima parte a doppio quinario sdruciolato e la seconda con lo stesso ritmo ternario:

- ± - +- | ± - - + - -  
 Oh quei fanali come s'inseguono  
 - - +- | ± - - + - -  
 accidiosi là dietro gli alberi,  
 - + - - + - - + -  
 tra i rami stillanti di pioggia  
 - - + - - +- - + -  
 sbadigliando la luce su 'l fango!

Sia che la riproduzione dell'esametro con settenario e novenario porti all'onda onirica del *Sogno d'estate*:

- - - + - + - | - + - - + - - + -  
 e su le cime e al piano, per l'aure, pe' rami, per l'acque,  
 - + - - - + | - - - + - - - + -  
 correa la melodia spiritale di primavera;

- - + - - + - | ± - - ± + - - + -  
 ed i pèschi ed i mèli tutti eran fior bianchi e vermigli,  
 - + - + - - + - | - + - - + - - + -  
 e fiori gialli e turchini ridea tutta l'erba al di sotto,  
 - + - + - + - | - + - - + - - + -  
 ed il trifoglio rosso vestiva i declivii de' prati,  
 - + - + - - + - | - - + - - + -  
 e molli d'auree ginestre si paravano i colli,  
 - - + - + - - + - | - + - - - + -  
 e un'aura dolce movendo quei fiori e gli odori  
 - + - + - + - | - + - - + - - + -  
 veniva giù dal mare; nel mar quattro candide vele  
 - + - - + - - | - + - - + - - + -  
 andavano andavano cullandosi lente nel sole,  
 - + - + - + - | - - + - - - + -  
 che mare e terra e cielo sfolgorante circondava.

Ancora tracce dell'esperimento "barbaro" si trovano in Lucini, che sul verso libero scriverà un ponderoso trattato, proprio sulle soglie dell'avanguardia futurista. Tra le varie movenze della sua *anarchia metrica*, Lucini utilizza in modo molto ingegnoso la forma canonica dell'endecasillabo, creando una sorta di "endecasillabo sovrapposto": basta aggiungere a un endecasillabo "a minore" un quinario e a quello "a maiore" un settenario, con le opportune sinalefi, per ottenere un verso che si può leggere in due modi. Due esempi da *Per chi?*:

± - + - - + | - + - + - | (-) + - - - + -  
 Tutti i fiori vi son, che, pei giardini urbani e decaduti  
 (...)  
 - - - + | - + - - - + - | (-) + - + -  
 tra il vacillar di fiamme porporine, in sulla sera

Ancora un'originale prosecuzione della metrica barbara è la cadenza di Pavese, detta anapestica per somiglianza con il verso classico, in quanto prevede sempre una sillaba tonica dopo due atone. Con questo sistema, l'autore di *Lavorare stanca*, realizza versi che possono avere varie lunghezze, ma sempre il medesimo ritmo. Riporto il famoso attacco dei *Mari del Sud*:

- - + - - + - - + - - + -  
 Camminiamo una sera sul fianco di un colle,  
 - - + - - + - - + - - + -  
 in silenzio. Nell'ombra del tardo crepuscolo  
 - - + - - + - - + - - + -  
 mio cugino è un gigante vestito di bianco,  
 - - + - - + - - + - - + -  
 che si muove pacato, abbronzato nel volto,  
 - - + - - + - - + - - + -  
 taciturno. Tacere è la nostra virtù.

Qui sempre di tredici, ma variabili in più e in meno, ad esempio, in questo passo di *Atlantic Oil*:

- - + - - + - - + - - + -  
 A due passi, nel prato, è rizzato il cartello  
 - - + - - + - - + - - + - - + - -  
 rosso e nero: chi troppo s'accosti, non riesce più a leggerlo,  
 - - + - - + - - + - - + - -  
 tanto è largo. A quest'ora è ancor umido

Se poi si vuole vedere un verso completamente libero, che va a capo quando gli pare, con un andamento di voluta trascuratezza proprio perché inteso a rendere l'immediato dell'impressione sensoriale, si ricorra a Govoni (sottolineo le diverse lunghezze):

- - + (-) + - + - + - - - + - 13 o 14 sillabe  
 In un vecchio orto tutto nuvole di fiori  
 - - - + - + - (-) + - - + - - 12 o 13 sillabe  
 un usignolo scioglie un inno goliardico  
 - - - (-) + - - - + 11 o 12 sillabe  
 alla sua inconscia felicità

Tuttavia, per quanto portato a rasentare la prosa, il verso mantiene sempre una dimensione ritmica. In attesa di ulteriori approfondimenti,<sup>25</sup> qui mi limiterò a segnalare le due direzioni del

<sup>25</sup> Si può intanto vedere A. Bertoni, *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, 1995.

verso libero, una nel senso della brevità e l'altra nel senso dell'allungamento. Il verso libero breve lavora con molti spazi bianchi, veri aloni suggestivi attorno alle parole, spesso con versi "monoverbali". L'esempio principe in Italia è Ungaretti:

Lasciatemi così  
come una  
cosa  
posata  
in un  
angolo  
e dimenticata

Come si vede la parola tende a fare verso a sé. L'analisi metrica direbbe: 7 - 3 o 4 - 2 - 3 - 3 - 2 - 6. Ma sarebbe interessante anche riaccorpere i versi, nel qual caso otterremmo un endecasillabo e un doppio senario:

- + - - - + - - - + -  
"Lasciatemi così come una cosa"  
- + - - + - | - - - - + -  
"posata in un angolo e dimenticata"

Sicché il verso breve apparirebbe come la frantumazione della musicalità tradizionale.

Dall'altro versante, il verso lungo straborda al di là delle misure, a volte sfidando anche lo spazio disponibile sulla pagina. Amelia Rosselli si premura da questo rischio (che invece dà problemi alle edizioni di Pagliarani e Sanguineti) adottando, per i suoi *spazi metrici*, esattamente il margine del foglio. Ne esce un verso di misura eccedente, che ricava il suo ritmo per altre strade. Un esempio da *Variazioni belliche*, in cui il conto delle sillabe – sempre con qualche margine di approssimazione dovuto all'opinabilità di sinalefi e dialefi – darebbe 19 - 21 - 17 - 19 - 18 - 17 - 19 - 20 - 20 - 14; ma il ritmo (vedremo più avanti) è assicurato altrimenti:

Se per il caso che mi guidava io facevo capriole: se per  
la perdita che continuava la sua girandola io sapevo: se

per l'agonia che mi prendeva io perdevo: se per l'incanto  
che non seguivo io non cadevo: se nelle stelle dell'universo  
io cascavo a terra con un tonfo come nell'acqua: se per  
l'improvvisa pena io salvavo i miei ma rimanevo a terra  
ad aspettare il battello se per la pena tu sentivi per  
me (forse) ed io per te non cadevamo sempre incerti nell'avvenire  
se tutto questo non era che fandonia allora dove rimaneva  
la terra? Allora chi chiamava – e chi rinnegava?

Nel verso-frase, adottato soprattutto nella poesia americana secondo una linea che va da Whitman alla beat generation di Ginsberg, non è più questione di misura, semmai di insistenza litanianta sul modello del "versetto" biblico. Questo verso si scrive facendo rientrare il testo eventualmente eccedente la prima riga. Ecco, ad esempio, un passo del whitmaniano *Salve, mondo*:

I hear the wheeze of the slave-coffle as the slaves march on, as the  
husky gangs pass on by twos and threes, fasten'd together with  
wrist-chains and ankle-chains,  
I hear the Hebrew reading his records and psalms,  
I hear the rhythmic myths of the Greeks, and the strong legends of  
the Romans,  
I hear the tale of the divine life and bloody death of the beautiful  
God the Christ,  
I hear the Hindoo teaching his favorite pupil the loves, wars,  
adages, transmitted safely to this day from poets who wrote  
three thousand years ago.

[Odo l'ansare della ciurma di schiavi in Marcia, quando in  
squadre rauche sfilano a due, a tre per volta, insieme legati da ca-  
tene a polsi e caviglie, / Odo l'ebreo che legge le sue storie, i suoi  
salmi, / Odo i melodiosi miti dei Greci, le eroiche leggende dei Ro-  
mani, / Odo il racconto della vita divina e della sanguinosa morte  
del bel Dio, il Cristo, / Odo l'indiano che insegna al suo predilet-  
to discepolo gli amori, le guerre, i proverbi, fedelmente trasmessi  
fino ad oggi da poeti che scrissero tremila anni fa.]

Un verso che dura quanto il respiro dovrebbe ormai essere con-  
tato non secondo il numero delle sillabe, ma semmai ipotizzando

un certo numero di unità verbali amalgamate attorno ad un accento principale (forse c'è in questo un ritorno del rimosso, la ripresa dei "piedi" dell'antica metrica *pagana*). Si parla ora di "cola". Vediamo come potrebbe funzionare una metrica colica, in queste *cinquine* di Lunetta, da *Roulette occidentale*, il cui computo sillabico darebbe misure eccessive e irregolari (20 - 15 - 18 - 19 - 20) e che potremmo suddividere in cinque cola (o in una pentapodia):

- - - + | - - + - | - - + - | - - + -  
 nella città dei balocchi capitale del paese di cuccagna  
 - + - | - + - | - + - | - + - | - + -  
 c'è un velo opaco di scabbia un gialliccio di zolfo  
 - - - + - | - + - | - + - | - + - | - + -  
 si fa la corsa dei sacchi la riffa si gioca a moscacieca  
 - + - - | - + - | - + - - | - + - | - + -  
 i platani di feltro si arrampicano sulle sponde del cielo  
 - - - + - | - - + - | - - + - | - - + - | - - + -  
 in uno scroscio di rumori di belati di sospiri di sputi

## 6. Le figure della ripetizione

Nei casi visti or ora, la gestione del ritmo non è più tanto in mano alla metrica, quanto piuttosto è presa in carico dalle strutture di ripetizione. Amelia Rosselli riprende il "se per", cioè una formula di ragionamento consequenziale (se... allora), che viene riempita però con immagini decisamente incongrue. Lunetta utilizza l'elencazione nel quadro di un'incalzante procedura satirico-polemica. Mentre nella poesia istituzionale ha una funzione d'ordine, il parallelismo passa a indicare un impulso, armonico o disordinato che sia. Armonica e alleata alle risorse della rima, certamente è la ripetizione in d'Annunzio se si sta al famoso attacco de *La pioggia nel pineto*:

Taci. Su le soglie  
 del bosco non odo  
 parole che dici  
 umane; ma odo

parole più nuove  
 che parlano gocciolate e foglie  
 lontane.  
 Ascolta. Piove  
 dalle nuvole sparse.  
 Piove su le tamerici  
 salmastre ed arse,  
 piove su i pini  
 scagliosi ed irti,  
 piove su i mirti  
 divini

Dove il ritmo è composto anche dalle riprese ("odo", "piove") e dalle rime rincalzanti del trisillabo.

Il "principio di ripetizione" della poesia, dunque, non riguarda solo la posizione degli accenti, ma tutti i livelli testuali, da quello fonico-sonoro a quello delle parole intere, delle categorie grammaticali, ecc. Nel suo lavoro semiotico, Jurij Lotman ha spiegato questa molteplicità di strati con una tendenza del testo alla coerenza e alla coesione che ne fa «un segno integrale», sicché «tutti i segni distinti del testo della lingua comune sono ridotti in esso al livello di elementi del segno»<sup>26</sup> e quindi debitamente riorganizzati e risemantizzati. Vediamo le ripetizioni di parole intere che la retorica classifica come "figure di parola"; i termini tecnici relativi sono:

- L'**epanalessi** è la ripetizione ravvicinata (schema: ...xx...). Può andare anche oltre i due elementi, e allora si chiama **epizeusi**: moltiplicarsi magari per tre («I' vo gridando: Pace, pace, pace», di Petrarca), per quattro come nel grido di Mallarmé, «L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur !» ("L'Azzurro! l'Azzurro! l'Azzurro! l'Azzurro!") che può essere letto come giubilo trionfante oppure (sia pure in *lectio difficilior*) come espressione costernata di un ossesso (a parte la somiglianza sonora con un altro termine chiave dell'autore: lo *basard*, il caso). Non dovrebbe esserci ambivalenza (però, chi lo sa?) ma certamente c'è eccesso in *The Bells* di Poe, che ripete le campane del titolo in determinati punti della poesia con sequenze davve-

<sup>26</sup> J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976, p. 29.

ro esasperanti (in un passo ne fa entrare addirittura 10 nello spazio di 3 versi):

To the swinging and the ringing  
Of the bells, bells, bells,  
Of the bells, bells, bells, bells,  
Bells, bells, bells

[al dondolio e a quel lieto stormire / delle campane, campane, campane! - / delle campane, campane, campane, campane, / campane, campane, campane].

E quando Campana (mi si scusi l'associazione), come abbiamo visto in precedenza, rinnova la sua allocuzione finale alla Chimera («E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera»), il fatto che abbia bisogno di chiamarla due volte significa che quella non ha proprio intenzione di apparire.

- L'**anafora** è la ripetizione della parola iniziale all'inizio del verso o frase seguente (schema: x... | x...). Ne abbiamo visti già vari casi, come il polisindeto della congiunzione "e" nel finale della *Chimera* o il "se per" di Amelia Rosselli, a proposito della ritmicità al verso libero. Nella poesia isometrica la ripetizione iniziale funziona a scandire ordinatamente i versi. Si veda Ariosto, sulla pluralità dei modi di perdere il senno:

Altri in amar lo perde, altri in onori,  
altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze;  
altri ne le speranze de' signori  
altri dietro alle magiche sciocchezze;  
altri in gemme, altri in opre di pittori,  
et altri in altro che più d'altro aprezze.

O Gaspara Stampa, sui diversi modi di invocare o denigrare Amore:

Or ti chiama fedele, or disleale;  
or fa pace con teo, ed or s'adira;  
ora ti si dà in preda, or si ritira;

or nel ben teme, ed or spera nel male;  
or s'alza al cielo, or cade ne l'inferno;  
or è lunge dal lido, or giunge in porto;  
or trema a mezza state, or suda il verno

- L'**epifora** è all'opposto la ripetizione della parola finale alla fine del verso o frase seguente (schema: ...x | ...x). In poesia coincide con la parola-rima.

- L'**epanadiplosi** è la ripetizione della parola iniziale alla fine dello stesso verso o frase (schema: x...x). Ha un effetto di circolarità, tanto che era chiamata *reddito*.

- L'**anadiplosi** è la ripetizione della parola finale all'inizio del verso o frase seguente (schema: ...x | x...). Ha un effetto di concatenazione. Che può anche ritornare all'inizio come in questa ironica analisi della pazzia di Amleto, in Shakespeare:

That he's mad 'tis true. 'Tis true 'tis pity,  
And pity 'tis 'tis true. A foolish figure -

[Che sia pazzo è vero; è vero che sia un peccato, / ed è un peccato che sia vero. Bel concetto!]

- Il **chiasma** o **chiasmo** è la ripetizione di due parole, però in ordine invertito (schema: x...y | y...x). Oltre ad essere più complesso delle figure precedenti, in quanto coinvolge due elementi e non uno solo, funziona bene ad esprimere contrasti e antitesi («Love's fire heats water, water cools not love», «Il fuoco d'amore riscalda l'acqua, l'acqua non raffredda l'amore», Shakespeare nei *Sonetti*), ma anche rovesciamenti e paradossi. Il chiasma può valere a ricombinare i due termini, indicando rafforzamento e sinergia, come nella sentenza finale dell'*Ode a un'urna greca* di Keats:

"Beauty is truth, truth beauty," - that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.

[«La bellezza è verità, la verità è bellezza» - questo è tutto / ciò che voi sapete in terra, e tutto ciò che vi abbisogna di sapere]

Ma può tuttavia lavorare nel senso del paradosso, significativo nelle *Satire* di Ariosto dove indica il mondo "alla rovescia" che non riconosce più i veri valori sicché un brutto corvo può essere scambiato per un bel cigno e viceversa («e stima il corbo cigno e il cigno corbo»). Su questa strada può arrivare all'inversione azzerante dell'assurdo (come nel canto delle streghe di *Macbeth*: «Fair is foul, and foul is fair», "Bello è il brutto e brutto il bello"). Non per niente, Brecht ha costruito secondo il chiasma, contrapponendo due frasi in modo capovolto (A però B; B però A), il testo in cui spiega la dialettica:

Alles wandelt sich. Neu beginnen  
Kannst du mit dem letzten Atemzug.  
Aber was geschehen, ist geschehen. Und das Wasser  
Das du in den Wein gossest, kannst du  
Nicht mehr herausschütten.

Was geschehen, ist geschehen. Das Wasser  
Das du in den Wein gossest, kannst du  
Nicht mehr herausschütten, aber  
Alles wandelt sich. Neu beginnen  
Kannst du mit dem letzten Atemzug.

[Tutto si trasmuta. Cominciare da capo / tu puoi con l'ultimo respiro. / Ma ciò che è stato è stato. E l'acqua / che hai versato nel vino, non puoi / più recuperarla. // Ciò che è stato è stato. L'acqua / che hai versato nel vino, non puoi / più recuperarla, ma / tutto si trasmuta. Cominciare da capo / tu puoi con l'ultimo respiro.]

Tra i fenomeni di ricorrenza bisogna includere il **polittoto** (parola variata nella sua suffissazione: singolare e plurale, maschile e femminile, le diverse forme verbali) e la **figura etimologica**, che accosta termini provenienti dalla medesima radice (es.: «vizioso fanciullo viziato»; Gozzano). Inoltre l'**isocolo** indica il parallelismo dello schema della frase (esempio, da Ariosto: «da quella forza ch'ogni forza eccede, / da quella forza che più in una scossa / tira»); l'**elencazione** (quando si limita a due termini: dittologia; a tre: tritologia; ma può andare all'infinito) e in particolare quella elencazione dove i termini si susseguono con aumento di intensità (esempio:

«Va, corri, vola», Alfieri) detta **climax** – ascendente se aumenta, discendente quando diminuisce, ma è caso assai raro. Decisamente più comune è la ripetizione di suoni sparsi e diffusi, chiamata **allitterazione**. Un fenomeno che è ovunque, per forza, essendo limitati i suoni, quindi è scarsamente significativo. Tuttavia è proprio grazie all'allitterazione che il testo poetico può completare la sua coerenza e compattezza e presentarsi come una vera e propria *testura* sonora. Per fare una rapida analisi esemplificativa prendiamo un sonetto di Petrarca:

L'aura che 'l verde lauro et l'aureo crine  
soavemente sospirando move,  
fa con sue viste leggiadrette et nove  
l'anime da' lor corpi pellegrine.  
Candida rosa nata in dure spine,  
quando fia chi sua pari al mondo trove,  
gloria di nostra etate? O vivo Giove,  
manda, prego, il mio in prima che 'l suo fine:  
s' ch'io non veggia il gran publico danno,  
e 'l mondo remaner senza 'l suo sole,  
né li occhi miei, che luce altra non ànno;  
né l'alma che pensar d'altro non vòle,  
né l'orecchie, ch'udir altro non sanno,  
senza l'oneste sue dolci parole.

Tralasciate le rime, che sono qui obbligatorie, e il gioco sapiente sul nome Laura (che si converte in "aura", "lauro" e "aureo") del primo verso, si possono notare le ripetizioni di parole intere ("mondo", vv. 6 e 10; "senza" vv. 10, 14; "altra/altro", vv. 11-13) e le ripetizioni del possessivo ("sue/sua/suo" vv. 3, 6, 8, 9, 14; "mio/miei" vv. 8, 11), inoltre l'anafora del "né" (vv. 11-13). Ma anche – a tenere insieme il tutto – svariati echi: sospirando candida/manda (vv. 2, 5, 8: poi mondo) leggiadrette/veggia (vv. 3, 9) viste/vivo (vv. 3,7) prego/prima (v. 8) occhi/orecchie (vv. 11,13). Varie connessioni si stabiliscono tra soavemente e anime, tra remaner e alma, dure è quasi anagramma di udir, "n-e-s" si trovano in pensar e oneste, "l-c" in publico, luce, dolci, la "r" attraversa verde, corpi, rosa, pari, gloria, nostra, gran, infine etate si riannoda alla congiunzione et,

nonché a varie terminazioni (soavemente, leggiadrette, oneste). Sicuramente gli incroci non sono finiti: ma per un'analisi di tutti i rapporti sonori ci vorrebbe una pagina a colori e a più dimensioni.

L'allitterazione non può essere resa obbligatoria. Al massimo si danno alcuni casi di versi le cui parole devono iniziare con una lettera predefinita. Funziona così l'acrostico arricchito di Sanguineti. L'acrostico tradizionale è quel componimento in cui le iniziali concorrono in verticale a formare un nome; Sanguineti lo interpreta ampliando l'obbligo a tutte le iniziali delle parole significative del verso. In questo esempio, in cui il nome che si ottiene è quello di un noto nefasto personaggio pubblico dei nostri anni, ottempera anche alle rime alternate:

Berlicchi in bassi braghi bidoneschi  
Ectoplasmano eterica emittenza,  
Riciclando i rugati regimeschi:  
Lemuri e lamie di luminescenza  
Unguentano gli utenti più ultrultreschi,  
Spacciando spot, sparati in subcoscienza:  
Cori da curve di campi calceschi  
Omologano olanti in obbedienza,  
Neoplasmati da news per neoyuppieschi  
Itali idioti, ipermarketizzati:

Inoltre, una particolare concentrazione sonora si ha nella **paronomasia**. Nella paronomasia una parola dal suono molto simile può sostituirla un'altra (in Flaiano: «Occhio ai corruttori di minoranze»; «Se sapesse le idee che mi frullano per il culo»; «mia moglie fa una cura contro le vene varicose»), oppure può accostarsi in modo da formare una accoppiata molto stretta, quasi che l'omofonia le spingesse a stare insieme. Simili "giochi di parole" sono trovate che colpiscono e non per nulla vengono utilizzati di frequente nei titoli di giornale e negli slogan. La lingua è una miniera di paronomasie che potrà in futuro forse esaurirsi (un computer potrebbe calcolare quanti sono gli accostamenti possibili), ma che per il momento sembra poter fornire sempre nuovo materiale. Paronomasie sono quelle che abbiamo visto in Petrarca tra "aura", "lauro" e "aureo"

e il nome "Laura". L'identità può essere incompleta: «gli Arabi avari» di Tasso; «sfreni e sferzi» di Bembo; «l'amaro aroma» di Montale; «un ebete ebano» di Amelia Rosselli; «ambiguo / anfibio» di Pagliarani. Può funzionare il cambio di vocale: «per le vene vane» in Dante; «gli fa vela il velo» in Marino; ma anche la caduta dell'iniziale: «m'unge e punge» (Petrarca). Ottimo risultato è la combinazione di termini equivoci o diversi soltanto per il timbro di vocale, come avviene tra "vóti" e "vòti" in Dante («perché fur negletti / li nostri vóti, e vòti in alcun canto»). Grande uso della paronomasia è fatto, nel tardo Novecento, nella poesia sperimentale di Sanguineti, in un insieme ricchissimo di ricorrenze ritmico-sonore; Sanguineti arriva a quella che si potrebbe chiamare una "paronomasia tripla", costituita cioè da tre termini, dove il primo e il terzo riprendono parti del secondo che funge da perno, tipo «peNA pieNA e pietà»; nel sopra citato *Cataletto I*, si veda «CORROSIONI CORROtTE e le ossa rotte».

Nota bene: sebbene si sia fatto riferimento a testi poetici, va tenuto presente che le figure qui inventariate valgono allo stesso titolo per la prosa. Siamo passati attraverso un territorio di confine tra versificazione e narrazione.

### 7. Interruzioni e costrizioni

Aggiungiamo ai rudimenti di metrica qualche riflessione sul contrasto tra metrica e sintassi. Ascoltando con il testo sotto gli occhi la lettura di una poesia da parte di un attore ci si potrà accorgere facilmente che egli non segue la pausa metrica, ma la sintassi logica del discorso. In effetti, metrica e sintassi sono due modalità in perpetua interferenza. Le pause ne sono i punti di lotta: i tagli della metrica sono la cesura e soprattutto l'**enjambement** (anche detto "inarcatura"), che si verifica quando la fine del verso spezza in maniera vistosa l'andamento sintattico, provocando una drastica interruzione. Tanto più drastica quanto più va a dividere elementi inscindibili. Per esempio, l'articolo e il nome (Dante, *Purgatorio*, XVII):

\*Questo è divino spirito che ne la  
via da ir sù ne drizza senza prego  
e col suo lume sé medesimo cela.

Duro è lo stacco tra la preposizione e il verbo («m'accoglieva  
senza / inquietarsi della mia frequenza», Gozzano, *La signorina Felicità*); tra il sostantivo e il verbo («e l'armonia / vince di mille  
secoli il silenzio», Foscolo, *I sepolcri*); ma anche tra il nome e l'ag-  
gettivo, magari reiterandosi come ne *L'infinito* di Leopardi:

Ma sedendo e mirando, interminati  
spazi di là da quella, e sovrumani  
silenzi, e profondissima quiete

Oltre che tagliare dei nessi forti, l'enjambement può costituire  
una sorta di "rigetto" (in francese si parla di *rejet*), quando la por-  
zione iniziale o finale di una frase viene isolata nel verso precedente  
(l'inizio) o in quello seguente (la fine). Il primo caso è nell'*Ulisse* di  
Saba:

Nella mia giovinezza ho navigato  
lungo le coste dalmate. Isolotti  
a fior d'onda emergevano, ove raro  
un uccello sostava intento a prede...

Per l'isolamento della parola finale della frase, si torni a Pavese  
(l'attacco de *I mari del sud*). Ma si vedano entrambi i "rigetti" in  
Pasolini, complicati per giunta dal passaggio di strofa: «(...)». Dà  
angoscia // il vivere di un consumato / amore. (...)». Ancora più  
forte è infatti l'enjambement quando l'elemento è rinviato addirit-  
tura alla strofa seguente – e qui, in Pascoli, si tratta poi del verbo  
che regge la frase e corrisponde al titolo (*Arano*):

Al campo, dove roggio nel filare  
qualche pampano brilla, e dalle fratte  
sembra la nebbia mattinal fumare,

arano; (...)

Ma la rottura più secca di tutte è quella che spezza la parola al  
suo interno. Meno rara di quanto si creda, funziona anche a creare  
delle rime particolari (si chiamano le rime in *meses*). Si tratta di  
prendersi una certa libertà rispetto all'unità linguistica e non c'è da  
stupirsi di ritrovare questo procedimento in un testa-coda tra le  
origini della tradizione e le sperimentazioni novecentesche. Dal  
guittoniano Monte Andrea<sup>27</sup> al Paolo Volponi poeta che, nella sua  
fase matura, è condotto dalla rima ossessiva a spezzare il corpo del-  
la parola (qui in *Nel silenzio campale*):

Non si possono più intra-  
prendere viaggi, né sono pra-  
ticabili percorsi di conoscenza;  
non ci sono più luoghi di contra-  
sti e di formazione, non la veemenza  
dei maestri: la lingua stessa è tra-  
mandata così come la scienza  
è finita con una fissione, tra-  
dita la rivoluzione, l'esperienza  
proibita, l'identità filtra  
tra le norme e l'assenza  
dei personaggi; ma non mai tra-  
scorse infanzia e adolescenza  
e solo concesso tra  
passo la stretta deferenza  
alla ripetizione, tra  
gico il passato, dubbia la presenza  
proprio perché costante si tra-  
duce in dovere, in obbedienza...

(Il taglio può procedere anche al di là dell'esecuzione della  
rima, e la neoavanguardia produrrà tra le altre cose il sistematico  
*cut up* di Balestrini).

Ma non abbiamo ancora finito con le contorsioni del discorso  
chiuso nella gabbia della metrica: la costrizione normativa può far  
sì che i suoi membri siano costretti a scomporsi e a ritrovarsi in di-

<sup>27</sup> Ne attesta la rima in *meses* P. G. Beltrami, *op. cit.*, p. 193.

sordine, nell'anastrofe. Possiamo applicarci a rimettere in sesto questo verso di Parini: «La bionda che svanì polve rendette», ossia "rese la bionda polvere che svanì"; oppure questo di Foscolo: «Mille di fiori al ciel mandano incensi», che andrebbe risistemato in "mandano al cielo mille profumi di fiori". Ma può essere incisivo anche solo l'iperbato, cioè l'incunarsi di un frammento discorsivo nel bel mezzo. Parentesi o meno (di parentesi farà un uso spropositato e inopinato Sanguineti), l'iperbato costituisce una lampante interruzione che può contenere anche un accostamento metaforico (ma di questo più avanti) come nel Pascoli de *La via ferrata* («I fili di metallo a quando a quando / squillano, immensa arpa sonora, al vento»). In Ariosto, significativamente, il nome di un personaggio indeciso si inserisce all'interno dei poli della sua stessa scelta: «tra il sì Zerbino e il no resta confuso». Un'altra forma di spostamento sintattico è l'epifrasi, che aggiunge un elemento coordinato dopo che la frase è già finita; nel sopracitato *Arano* pascoliano all'ultima strofa troviamo questa posposizione del pettirosso:

ché il passero saputo in cor già gode,  
e il tutto spia dai rami irti del moro;  
e il pettirosso: nelle siepi s'ode  
il suo sottil tintinno come d'oro.

Altre difficoltà di lettura possono arrivare dalla vicinanza degli accenti: a volte l'accento grammaticale non può essere tralasciato e questo può portare a un contraccolpo ritmico che si chiama "ribattuta d'accento".<sup>28</sup> È fenomeno antico (Dante):

come fa donna che in parturir sia

Apprezzato nel Novecento come fonte di stridente dissonanza (Rebora):

la schiavitù croia dei carri pesanti

<sup>28</sup> Se ne è occupato A. Pinchera, *op. cit.*, p. 81-85.

Per quanto la metrica possa concedere delle "licenze" e accentare là dove l'accento grammaticale è debole, tuttavia il ritmo del discorso non si lascia mai sopprimere. Quando leggiamo poesia dobbiamo sempre compiere una scelta tra due logiche; c'è sempre una doppia codifica, una lotta tra ictus metrico e accento tonico normale, il cui esito, ci dice Jakobson, è quello «di una configurazione doppia, ambigua».<sup>29</sup> E il nodo dell'ambiguità poetica è poi confermato nel campo del significato; ma sarà materia del prossimo capitolo.

<sup>29</sup> R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 203.

## GLI SPOSTAMENTI DEL SIGNIFICATO

1. *Movimenti e dinamiche nella materia verbale*

Solo in apparenza l'ambito del significato è un luogo sicuro: per quanti sforzi facciamo per capirci, cadiamo spesso in equivoci e abbiamo bisogno di interpretare le reali intenzioni di chi parla ("che cosa avrà detto? che cosa avrà voluto dire?"). La desiderata corrispondenza tra la parola e la cosa è messa a repentaglio dalla possibilità di usi particolari e veri e propri "spostamenti" di vocaboli, accostamenti inusuali o sostituzioni che siano. I termini stessi ce lo dicono: quando si parla di "traslato" già immaginiamo qualcosa che viene portata da un'altra parte. La parola "metafora", dal canto suo, viene dal greco μεταφέρω, che significa "trasporto", "trasferisco". Le parole, dunque, non stanno ferme, cambiano di posto e viaggiano anche con lunghe percorrenze. Il testo, e soprattutto nell'uso artistico, è un luogo attraversato da *dinamiche* svariate e svarianti. Non per niente già Aristotele aveva avvertito questa particolare potenzialità e ne aveva ragionato in termini di "energia" (ἐνέργεια) e di "movimento" (κίνησις): si tratti di «porre l'azione dinanzi agli occhi», o di rendere «animate le cose inanimate»,<sup>30</sup> c'è una efficacia espressiva che può raggiungere gradi di intensità più o meno alti. In questo dinamismo verbale sono impegnate costitutivamente alcune risorse della retorica come l'*apostrofe*, che si rivolge a un interlocutore anche non umano (la luna, il vento) e anche distante o magari del tutto assente (abbiamo sentito Campana chiamare vanamente la sua Chimera, un essere evanescente); la *prosopopea*, che concede la parola a chi, a rigore, non potrebbe averla (animali

<sup>30</sup> Aristotele, *Opere*, vol. X, *Retorica, Poetica*, Bari, Laterza, 1973, pp. 164-165.

o addirittura oggetti), rendendo tutto *vivo*. A un movimento allude, nel suo nome, anche la *perifrasi*, che "gira attorno" al suo oggetto, compiendo una sorta di circonvoluzione che lo prende, nel suo caso, alla larga.

Un tragitto davvero complicato ce l'offre Dante nel *Paradiso* quando, all'atto della finale (e "inesprimibile") visione di Dio, affronta il paradosso temporale dell'eterno dicendo che

Un punto solo m'è maggior letargo  
che venticinque secoli alla impresa  
che fe' Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.

Vale a dire che l'attimo contiene più durata («letargo») di quello trascorso (stimato in 25 secoli) dalla «impresa» degli Argonauti. Ardua materia teologica, ma anche cospicuo "giro" di frase: intanto, lo scorrere del tempo viene rappresentato da una prospettiva sottomarina, sospesa come in un acquario; l'inizio della storia, con la prima nave che solca il mare, è un evento sorprendente, Nettuno non guarda in alto perché non si aspetta di avere un'imbarcazione sopra la testa, ma non può evitare di vedere l'ombra che la nave proietta sul fondo del mare. Davvero tutta una serie complessa di passaggi, dall'ombra all'oggetto, dal mondo marino (naturale) al mondo storico (umano) che lo attraversa come un fenomeno silenzioso e però incombente, dal mondo storico alla sua "piccolezza" in confronto all'eternità.

Questi movimenti del linguaggio potranno essere misurati quanto al grado di allontanamento, di distanza dalla versione normale (sebbene non si possa mai determinare con certezza quale sarebbe stato questo "grado zero"). Anche su questo già ragionavano gli antichi e Aristotele suggeriva una distanza media: «Bisogna trarre la metafora (...) da cose vicine per genere e tuttavia di somiglianza non ovvia»,<sup>31</sup> familiare e plausibile, ma non del tutto scontato (*οἰκτιόν και μὴ φανερόν*). E si può distinguere la tensione per compresenza rispetto allo scambio vero e proprio di "una parola

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 165.

per un'altra" – nei termini latini: *in praesentia* e *in absentia*. E si può segnalare anche l'usura dello spostamento che è stato ripetuto tante volte da non essere più avvertito come tale, e invece la sorpresa di quando appare per la prima volta, con tutti i crismi dell'originalità, al modo della "ombra d'Argo" di cui sopra. Non mancano i casi in cui una figura *morta* viene rianimata e riscoperta. Così ad esempio l'attacco del *Tiratore galante* di Baudelaire, un *poema in prosa*:

Comme la voiture traversait le bois, il la fit arrêter dans le voisinage d'un tir, disant qu'il lui serait agréable de tirer quelques balles pour tuer le Temps.

[Mentre la carrozza attraversava il bosco, egli la fece fermare nei pressi di un tiro a segno, dicendo che gli sarebbe piaciuto sparare qualche colpo per ammazzare il Tempo.]

"Ammazzare il tempo": come si suol dire per distrarsi un po'. Ma qui il verbo è messo in corsivo, mentre il sostantivo ha la maiuscola, indice – come vedremo – di personificazione allegorica. Trattandosi di un tiro a segno, l'operazione assume una valenza più minacciosa (poco oltre il tiratore, assai poco "galante" in verità, decapita una bambola con cui identifica la moglie che lo aveva deriso) e più ampia. Nella sua decostruzione del brano, Barbara Johnson sottolinea il fatto che il tempo riceve lo statuto di un essere vivente solo per essere ucciso.<sup>32</sup>

Molto divertente è il modo con cui Rodari sfrutta la reviviscenza della *catacresi*, cioè della metafora che supplisce all'assenza di termini propri (esempio: "la gamba del tavolo") e quindi è perfettamente integrata nel linguaggio comune; tuttavia può venire riattivata, non senza una sua *pointe* satirica, tuttora attuale:

La palma della mano  
i datteri non fa,  
sulla pianta del piede  
chi si arrampicherà

<sup>32</sup> B. Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 85.

(...)

Anche il chiodo ha una testa,  
però non ci ragiona:  
la stessa cosa capita  
a più di una persona.

Esiste un limite agli spostamenti del testo? Orlando ha parlato di «un tasso di figuratività» che, se troppo basso, porterebbe a ricadere nel linguaggio comune scarsamente dinamico, mentre se troppo alto porterebbe fuori dalla comprensibilità.<sup>33</sup> Saremmo di nuovo alla "medietà" consigliata da Aristotele. La poesia moderna si è provata a saggiare il limite massimo, con risultati di provocatoria oscurità. Così Mallarmé, quando dice:

A la nue accablante tu  
Basse de basalte et de laves  
A même les échos esclaves  
Par une trompe sans vertu

[Ha la nube opprimente taciuto (oppure: Alla nuda opprimente tu...)/ Scoglio di basalto e di lava / Perfino agli echi schiavi / D'una tromba senza virtù]

Dove si tratterà forse di un naufragio o forse del problema dell'espressione e del segreto, ma comunque davvero ardua diventa la decifrazione e la parafrasi, anche per via delle ambiguità volutamente inserite.

Vedremo a quali risultati ci porterà il recupero della retorica e del suo vecchio "armamentario".<sup>34</sup> Intanto, il richiamo a un discorso "persuasivo" ci aiuterà a concepire il testo come sempre

<sup>33</sup> F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, p. 64.

<sup>34</sup> Sulla retorica, per una prima consultazione, consiglio la "madre di tutti i manuali", cioè H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969. Aggiornato e completo è B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988. Si veda anche R. Barthes, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1972; e E. Raimondi, *La retorica d'oggi*, Bologna, il Mulino, 2002. Uscito di recente, un agile vademecum è B. Mortara Garavelli, *Il parlar figurato*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

percorso da intenzioni e da interessi, ovvero in chiave strategica (sicché la critica e l'analisi letteraria saranno mosse da uno sguardo indagatore e sospettoso e non soltanto dal registratore di vibrazioni dell'estetica). E ci spingerà a riscontrare valenze "pratiche" o ideologiche nelle stesse immagini, anche quando si presentano con aspetto innocente o brillante fantasia. Se da un lato il dinamismo linguistico appare come una positiva vitalità, dall'altro risulta sempre necessario interrogarlo nelle sue direzioni tendenziose, che possono meritare un supplemento di istruttoria, il loro potere suggestivo ed evocativo messo a distanza di sicurezza.

## 2. I tropi meno inventivi: *sinceddoche* e *metonimia*

Cominciamo a illustrare le figure del significato (i *tropi* dell'antica retorica) iniziando da quelle in cui lo spostamento fa meno strada e arriva a un collegamento molto vicino: la *sinceddoche* e la *metonimia*. Nella *sinceddoche* i termini dello scambio si trovano uno dentro l'altro, il suo principio è l'*inclusione*. Il passaggio può avvenire in due sensi, dal termine comprensivo al termine compreso o viceversa, e secondo due modalità di suddivisione, la scomposizione in parti e la scomposizione in sottocategorie.<sup>35</sup> Otterremo quattro tipi, che sono:

- la *sinceddoche* parzializzante, quella nota come "la parte per il tutto" ("una vela all'orizzonte"; "non ha un tetto");
- la *sinceddoche* totalizzante, che corrisponde, al contrario, al tutto per la parte. È rara, ma non impossibile (dire "l'America" per indicare gli USA è un luogo comunissimo);
- la *sinceddoche* generalizzante, il genere per la specie ("i mortali" per dire gli uomini);
- la *sinceddoche* particolarizzante, cioè, al contrario, la specie per il genere ("vogliamo il pane!", che significa "vogliamo cibo").

<sup>35</sup> Nel tentativo di riorganizzare la retorica secondo precise basi strutturaliste, il Gruppo  $\mu$  definisce il primo modo con la lettera greca  $\Pi$  e il secondo con  $\Sigma$  (*Retorica generale*, Milano, Bompiani, 1976, pp. 151-152).

Sarebbe ancora possibile identificare una sineddoche che scambia il singolare e il plurale (ad esempio: "lo straniero ci attacca!"), ma non sarebbe altro che una sfumatura stilistica.

Così breve è il cammino della sineddoche, che per alcuni non si tratterebbe neppure di una figura retorica. Quando si dice "una vela all'orizzonte" – come effettivamente avviene sia nel secondo atto dell'*Otello* di Shakespeare: «A sail! – a sail! – a sail!» ("una vela! una vela! una vela!") che nella *Ballata del vecchio marinaio* di Coleridge («A sail! a sail!») – si dà il caso che alla vista si offra precisamente una vela: la scelta della "parte per il tutto" è obbligata dal fatto che la vela appare per prima emergendo dalla lontananza, sicché altre parti della nave sarebbero inadatte, né capiterà di esclamare "uno scafo all'orizzonte", e men che meno "un timone".

Altre volte, però, la scelta è meno scontata e la sineddoche si fa maggiormente significativa. Nel secondo dei *Sonetti* di Shakespeare troviamo una anticipazione della vecchiaia dove gli anni sono indicati attraverso una delle stagioni (quindi, particolarizzazione):

When forty winters shall besiege thy brow,  
And dig deep trenches in thy beauty's field

[«Quando quaranta inverni assiederanno la tua fronte / e nel campo della tua bellezza scaveranno trincee profonde»]

L'autore ha compiuto la scelta di una stagione al posto dell'anno, che produce senso perché non è quella più usuale (sarebbe stata "quaranta primavere") indicando con l'inverno il "freddo" della vecchiaia e aggiungendo così una sfumatura negativa. Così pure quando Manzoni, nei *Promessi sposi*, connette le fantasie del suo personaggio a due parti del corpo («Tre sole immagini gli si presentavano non accompagnate da alcuna memoria amara, nette d'ogni sospetto, amabili in tutto; e due principalmente, molto differenti al certo, ma strettamente legate nel cuore del giovine: una treccia nera e una barba bianca»), non solo alla sineddoche è attribuito un alto valore simbolico, ma non è indifferente che si tratti di appendici pilifere (sul cui feticismo la psicoanalisi avrebbe certo qualcosa da

dire) tuttavia distinte nella funzione, l'una attrattiva e l'altra protettiva.

La sineddoche non è più tanto scontata se diventa un *regime* (una "provincia figurale", per dirla con Bottioli<sup>36</sup>), se cioè lavora sui particolari e sui frammenti, nella prospettiva moderna di una esperienza ridotta a microfenomeni o nella visione di un "mondo a pezzi" e di un "io diviso". In un testo di Pascoli che abbiamo già incontrato (*Arano*; vedi p. 60) la descrizione del paesaggio salta di scatto dal dettaglio minimo («qualche pampano brilla») a un piano generale indistinto («sembra la nebbia mattinal fumare»), mettendo in atto l'una accanto all'altra le due polarità della sineddoche. Quanto all'alienazione, *La terra desolata* di Eliot la esprime proprio come autonomia di parti del corpo («Nell'ora violetta, quando gli occhi e la schiena / si levano dallo scrittoio...») scegliendone due che riguardano la fatica del lavoro intellettuale, l'occhio che ha seguito la scrittura e la schiena che è rimasta piegata a lungo in una postura innaturale e dannosa. Se, per dimostrare la scarsa inventività della sineddoche, si può affermare che non è mai *in praesentia*, perché dire "la vela della nave" non sarebbe più una figura, tuttavia questa impossibilità può essere sfruttata a fini umoristici. Una curiosa sineddoche *in praesentia* viene proposta da Gadda nella *Cognizione del dolore*, per sottolineare l'autonomia delle parti in un personaggio che non ha la minima coscienza di sé, tanto che sembrano andare per conto loro perfino le parti delle parti: «Col Poronga entrarono in sala da pranzo oltre ai suoi calzoni e ai suoi piedi, anche una camicia fradicia di lavoratore dei funghi nonché le pezze che tappezzavano il fondo di quei pericolanti calzoni».

Passando alla *metonimia*, la distanza è solo di poco maggiore, essendo il suo principio quello della *contiguità*. A volte tra contiguità e inclusione non c'è molta differenza: ad esempio, nel caso della tradizionale sostituzione della corona al re, la cosa cambia, scrive Genette «a seconda che si consideri (...) la corona come semplicemente legata al monarca, oppure come parte del monarca stesso».<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Cfr. G. Bottioli, *Retorica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

<sup>37</sup> G. Genette, *La retorica ristretta*, in *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 24.

A rigore dovremmo considerarla una metonimia, dato che la corona può sempre cadere dalla testa del re. Ma che le due figure possano mischiarsi, lo vediamo da questo passo di Pizzuto sulla vita di crociera (è tratto da *Marinaresca*, in *Sinfonia*): «là navigava ammiraglia, abiti da sera, perle, alterna cena con danze, buffi tocchi di carta, un trio, dita tremule, retroattive, Mozart Lehar Strauss sciam-pagna coriandoli»; dove sarebbero metonimia gli autori per le opere (i musicisti citati), ma a metà strada risultano le «perle» (sono parti della collana o la materia di cui è fatta?) o le «dita tremule» del pianista (a regola sineddoche per il pianista intero, ma anche segnale di ispirazione e sensibilità); insomma difficile dire se i particolari di questa lista siano parti della scena festosa oppure indizi e effetti della festosità stessa.

I casi che tradizionalmente sono assegnati alla metonimia sono: la materia per l'oggetto ("legno" per dire nave); il contenente per il contenuto ("bevo un bicchiere"); l'effetto per la causa ("fu colpito da molte ferite") e viceversa ("valuterò la sua preparazione"); l'astratto per il concreto ("l'ignoranza è al potere") e viceversa ("ha del fegato"); l'autore per l'opera ("leggete Leopardi"); il simbolo al posto dell'istituzione ("la spada e la croce"); più altri svariati tipi, non molto dissimili da questi (metonimie del produttore, del proprietario, del luogo, della marca, il colore al posto della squadra, ecc.). Nella metonimia è come se facessimo ricorso a una galassia di termini che ruotano, per diverse ragioni, attorno al termine proprio. Perciò un metonimizzato può avere vari metonimizzanti, ad esempio un re può essere rappresentato da un oggetto distintivo (la corona, lo scettro), oppure con il palazzo in cui risiede. Il rapporto diventa convenzionale e nessuno si stupisce quando sente, in un TG, "il Quirinale bacchetta Palazzo Chigi", si sa benissimo di chi si tratta in questo battibecco tra edifici. Tuttavia, nulla impedisce a un metonimizzante di indicare, in contesti diversi, diversi metonimizzati: così la più classica delle metonimie della materia, il legno", di solito sostituisce la nave (Dante: «Tosto che 'l duce e io nel legno fui»), ma potrebbe sostituire qualsiasi altro oggetto fatto di legno. Nella stessa *Commedia* dantesca troviamo un «venir vedra' mi al tuo diletto legno», dove non si tratta affatto di imbarcarsi, visto che si

discute di una certa corona che verrà a premiare il poeta e il poema, e dunque "legno" indica l'"alloro". Del pari, quando si legge nell'*Orlando furioso* di Ariosto che Marfisa, «né prima rompe l'arrestato legno», è chiaro che l'oggetto che compare nello scontro è una lancia – ad un getto di navi sarebbe necessario un immenso gigante... Un metonimizzante molto mobile è il colore, bisogna sempre stare attenti da quale codice sia richiamato: per dire, bisogna capire che le tinte de *Il rosso e il nero*, titolo di un ben noto romanzo di Stendhal, troppo presto per essere attribuibili al tifo calcistico, neppure sono da mettere in conto al gioco d'azzardo, ma rappresentano le due vocazioni, la militare e la clericale, del protagonista Julien Sorel.

Nel settore della metonimia collochiamo anche l'**antonomasia**, che scambia il nome proprio con la qualità del personaggio. Il suo tragitto è a doppio senso, dal generale al particolare, nella vera e propria antonomasia che sostituisce al nome il titolo preminente (il Professore, l'Avvocato, il Cavaliere, ecc.); e dal particolare al generale, facendo sì che un nome proprio diventi un nome comune ("un Creso" per un uomo ricco; "un Otello" per un uomo geloso – finché non rientra nell'uso: il cicerone, il mecenate...). Tra le sottospecie di metonimia è da collocare anche il caso del *transfert* metonimico dell'aggettivo (**l'ipallage**), in cui l'attributo, invece che al nome cui si riferisce viene spostato su un termine vicino. Così in Pascoli «di foglie un cader fragile» (a essere fragili sono le foglie); o nel Pavese poeta de *I mari del sud*: «da un'isola detta Tasmania / circondata da un mare più azzurro, feroce di squali» (ad essere feroci sono, ovviamente, gli squali e solo indirettamente il mare). Livelli metonimici diversi possono generare figure suggestive: in Lucano «*saevis libertas uritur armis*» ("la libertà si assoggetta alle armi crudeli"), con uno spostamento verso l'astratto e l'altro verso il concreto; più il *transfert* dell'aggettivo dall'uomo all'oggetto, non essendo crudeli le armi, ma gli uomini che le usano.

Questi passaggi, saranno pure di breve distanza, ma possono svolgere anche importanti ruoli. Quando Pascoli, sempre in *Arano*, dice:

arano: a lente grida, uno le lente  
vacche spinge; altri semina; un ribatte  
le porche con sua marra paziente;

nella «marra paziente» l'aggettivo non segnala solo la ripetitività del gesto (che richiede pazienza) e neppure solo un'aspettativa del raccolto futuro (pazienza come attesa), ma indica anche una pazienza sociale, un'ideologia della pazienza, come sopportazione della fatica e dello sfruttamento (pazientate, non vi ribellate...), tanto più che lo spostamento dell'aggettivo rende paziente lo strumento stesso (se è la marra ad essere paziente, come potrà non esserlo il contadino?). Un'altra metonimia assai "forte" la troviamo in *Atlantic Oil* di Pavese, che racconta in versi – è una "poesia-racconto", appunto – uno dei primi distributori di benzina sorti in mezzo alla campagna; ma Pavese prevede che, prima o poi, il benzinaio (qui denominato «meccanico») tornerà contadino:

Tra le coste, c'è sempre una vigna che piace sulle altre:  
finirà che il meccanico sposa la vigna che piace  
con la cara ragazza, e uscirà dentro il sole  
ma a zappare, e verrà tutto nero sul collo  
e berrà del suo vino, torchiato le sere d'autunno in cantina.

Il meccanico «sposa la vigna»? Per carità, siamo negli anni Trenta sotto il fascismo e ancora oggi non si accettano le nozze gay, figuriamoci prendere per moglie un appezzamento di terra! Trattasi di metonimia, è evidente, il nostro meccanico sposerà la proprietaria o l'ereditiera della vigna. Per giunta qui, mentre le metonimie convenzionali sono *in absentia* e nessuno ci fa caso, abbiamo una inusuale metonimia *in praesentia*: la legittima consorte, infatti, è aggiunta subito dopo, ma come una sorta di *optional*. Anzi, c'è una vera e propria inversione: invece di dire "la ragazza con la vigna" Pavese dice "la vigna con la ragazza". Si tratta indubbiamente di metonimia *cinica*, che esprime bene il matrimonio di interesse. E potremmo anche dire che la figura è demistificante, perché la metonimia non dice altro che la verità: alla lettera, il meccanico sposa la vigna, è quella che «gli piace», è quella il suo vero oggetto del desiderio.

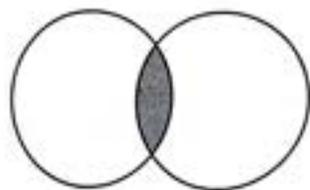
Bottioli, in considerazione di questi possibili usi "inventivi" della metonimia, ha proposto di distinguere la metonimia *omogenea* da quella *eterogenea*.<sup>18</sup> E certamente non si può negare alla metonimia, oltre alle commistioni con la metafora che vedremo più avanti, la possibilità di "fare strada". Un bel percorso lo compie nella *Ballata di Rudi* di Pagliarani, in un passo che parla delle vicende dei pescatori dell'Adriatico, dove dice: «c'è la speranza che li tiene in gabbia / di pescare tutte le sbornie dell'inverno in una volta». Come si fa a pescare le sbornie? L'immagine è altrettanto audace se non di più della "gabbia" della speranza che la precede. Che sia una metafora dovuta alla somiglianza dei pesci con le bottiglie o questa confusione è forse proprio l'effetto di una sbornia? Che sia il colore del mare che assomiglia a quello del vino come nell'antichissimo «mare vinoso» di Omero (è improbabile, semmai la riviera romagnola ha visto un altro colore, il biancheggiare della mucillagine, come si evince dalle ultime correzioni della *Ballata*). Dunque, più modestamente si tratta di una metonimia, però di una metonimia "a cannocchiale" che segue questo percorso di almeno tre rimbalzi di causa-effetto: pesca dei pesci → ricavato dalla vendita → acquisto del vino → sbornia. E i passaggi potrebbero aumentare con tutte le specifiche del caso (aggiungendo "vendita" davanti a "ricavato", "bevuta" prima di "sbornia" e via così). Insomma, a piccoli passi, la metonimia riesce ad arrivare piuttosto lontano. C'è, dentro la "pesca delle sbornie", tutto l'arco del processo economico; quei passaggi (pesca → vendita → reimpiego o spreco) non sono altro che la realizzazione ineludibile dello schema produzione-scambio-consumo, c'è tutto un "sistema", dunque, condensato nella metonimia e c'è tutta una condizione umana, la catena degli effetti, si badi, non termina con il reinvestimento del guadagno, ma sottolinea la dissipazione e l'annullamento della coscienza nella "sbornia". In fondo si potrebbe scorgere nell'ebbrezza indotta dal vino una rivincita della *liquidità*, che, sfruttata dal lavoro dei pescatori, li riconquista poi, totalmente, nel tempo vuoto delle serate invernali. Ma soprattutto, se torniamo al testo, leggiamo

<sup>18</sup> G. Bottioli, *op. cit.*, p. 39.

la speranza che «tutte le sbornie dell'inverno» si peschino «in una sola volta»: una pesca talmente copiosa, "miracolosa" quant'altre mai, da potersi poi sfruttare per un tempo lunghissimo. Una notte di lavoro contro un'intera stagione (quella invernale, quando i pescatori non possono uscire in mare) di pieno godimento. Dunque la metonimia, per solito ovvia e convenzionale, arriva qui ad essere al contrario altamente "creativa" e addirittura utopica.

### 3. Metafora e similitudine, l'immaginazione della somiglianza

Metafora e similitudine operano per analogia o somiglianza. Il loro percorso è più a largo raggio e può raggiungere anche esiti davvero spiazzanti. Sebbene anche la somiglianza possa essere scontata, resta uno strumento decisivo nel rivelarci degli aspetti inaspettati (e vedremo più avanti gli apici della metafora surrealista). Aristotele nella *Poetica* designa la **metafora** come "epifora del nome": «La metafora consiste nel trasferire a un oggetto il nome di un altro»<sup>39</sup> (Μεταφορά δέ ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά). Un trasferimento per il quale occorre che i due partecipanti abbiano qualcosa in comune. Occorre una sorta di "perno" semantico su cui basare l'accostamento o lo scambio. Traggo dal libro del Gruppo μ<sup>40</sup> questo disegno in cui il rapporto del metaforizzante e del metaforizzato si basa su una zona intermedia comune esemplificata dalla intersezione di due cerchi:



<sup>39</sup> Aristotele, *op. cit.*, p. 243.

<sup>40</sup> Gruppo μ, *Rettorica generale*, *cit.*, p. 163.

Abbiamo dunque due unità, un comparato o metaforizzato (il termine letterale) e un comparante o metaforizzante (il termine retorico) che sono collegate da un tramite che "motiva" il loro rapporto e che funge da intermediario. Nell'area di lingua inglese si parla di *tenor* (il letterale) e di *vehicle* (l'immagine); nell'area di lingua tedesca, invece, si ragiona su *bildsendende Feld* (campo emittente) e *bildempfangende Feld* (campo ricevente). Si direbbe, in ogni caso, una relazione "triangolare". Se non che il termine di mezzo – a meno di una sua esplicita dichiarazione nel testo – non è propriamente un termine, ma, come si vede bene dal disegno, è piuttosto un'area. Prendiamo un esempio tipico, la sostituzione della "fiamma" all'"amore" (da Lucrezio, che sottolinea il paradosso di voler far spegnere l'«ardente fiamma» dallo stesso che l'ha accesa; a Racine, che perviene al colore improprio di «una fiamma così nera»). Ebbene: non è facile stabilire, fuori dallo specifico contesto, quale sia l'elemento di congiunzione: è il calore? è la forza produttiva? è la forza distruttiva o pericolosa? è il movimento ondeggiante? Il *trait-d'union* non è sempre facilmente determinabile e le figure per analogia hanno spesso bisogno di un supplemento di analisi. Richards ha giustamente ironizzato sul fatto che in alcuni accostamenti la parte comune può anche non riguardare le caratteristiche fisiche oggettive; quando diciamo a qualcuno "anatroccolo", non è «per indicare che ha un becco e sguazza o che è gustoso da mangiare. Il terreno su cui questo slittamento di significato avviene è molto più remoto», si tratta di «un certo sentimento di "tenera e divertita attenzione," diciamo, che è possibile nutrire per un anatroccolo, viene avvertito nei confronti di una persona».<sup>41</sup> Ancora più puntiglioso è l'esame compiuto da Weinrich sul testo di una prosa di viaggio di Benjamin, dedicata ai gabbiani del Mare del Nord: leggendo il passo benjaminiano «Inseguo a lungo il gioco dei gabbiani. Ce n'è sempre uno fermo sull'albero maestro; accompagna nell'aria il movimento pendolare che l'albero traccia, a scosse, nel cielo», il critico si interroga su quel "movimento pendolare dell'albero", e sul fatto che i due termini implicati, l'albero e il pen-

<sup>41</sup> I. A. Richards, *La filosofia della retorica*, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 109-110.

dolo, hanno un movimento simile ma non del tutto. Un confronto tra le rispettive «marche semantiche» porta a questo specchietto:

| <i>Albero della nave</i>        | <i>Pendolo</i>                        |
|---------------------------------|---------------------------------------|
| (1) fusto di legno (o simile)   | (1) corpo oblungo                     |
| (2) scafo [in basso]            | (2) [peso in fondo]                   |
| (3) ritto, perpendicolare       | (3) forza di gravità                  |
| (4) [non appeso]                | (4) appeso                            |
| (5) [ondeggiante tentennante]   | (5) oscillante                        |
| (6) per le vele (o altro) (...) | (6) per misurazioni (del tempo) (...) |

Commenta Weinrich:

Le marche semantiche delle due liste vengono ora confrontate tra loro in rapporto alla loro conciliabilità («compatibilità»). Si vede che alcune marche semantiche sono compatibili tra di loro, poiché sono più o meno simili. Si tratta delle marche semantiche (1), (2), (3) e (5). Incompatibili sono invece il numero (4) e il (6). Se dunque la nave che ondeggia con il suo albero a perpendicolo deve essere vista come il corpo di un pendolo che oscilla con il suo peso perpendicolare, resta in ogni caso la contraddittorietà di questa «immagine»: l'albero della nave non è un pendolo, se non altro perché non è appeso in alto né serve ad alcun tipo di misurazione. Per accettare ugualmente la metafora, il lettore deve ignorare l'incompatibilità di queste due marche semantiche ed annullare nel processo intellettuale la loro (debole) contraddizione.<sup>42</sup>

Che i due termini non siano equivalenti, ma soltanto simili per un qualche rispetto e differenti per altri è quanto mette in chiaro il paragone o similitudine. L'uso di un tramite tipo "come", "sembra", ecc., mette subito le mani avanti sulla *relatività* del rapporto. Il mare è *come* una tavola, Achille è *come* un leone, non sono proprio la stessa cosa, si assomigliano soltanto; mentre se io dicessi *tout court* "il mare è una tavola" e "Achille è un leone", qualcuno potrebbe prendermi alla lettera e obiettare che no, non è vero, il mare non è di legno e Achille non è un animale ma un uomo. Questo aspetto di *esplicazione* completa dell'immagine suona però a disdoro della similitudine: per alcuni, infatti, non è quasi una figura

<sup>42</sup> H. Weinrich, *Metafora e menzogna*, Bologna, il Mulino, pp. 114-115.

perché non sostituisce nulla, ma si limita ad accostare e lo fa solo parzialmente. Secondo Henry, anche quando non è semplicemente logico (un confronto tra due cose, il più o il meno), il paragone è troppo razionale e «non crea alcuno scarto tra il pensiero e l'espressione attesa».<sup>43</sup> Se spesso la metafora è considerata una *similitudo brevior*, già uno dei fondatori della retorica, Aristotele, ragionava dall'altra parte sulla similitudine (in greco εἰκών, termine che indica anche l'immagine in genere) come un metafora che ha qualcosa di troppo: «La similitudine è infatti, come abbiamo detto prima, una metafora che differisce perché vi è aggiunto qualcosa»; e comunque ne sanciva la scarsa efficacia: «perciò essa è meno piacevole, perché ha maggior lunghezza; essa non identifica i due termini, quindi la mente non esamina la relazione».<sup>44</sup>

Tuttavia, anche in Aristotele, la differenza con la metafora non è nel principio operativo (l'analogia o somiglianza), ma è una differenza "di grado" che in sostanza risiede nella presenza o meno degli elementi implicati: «Anche la similitudine è una metafora: la differenza tra le due è piccola. Quando infatti Omero dice di Achille: "Egli balzò come un leone", questa è una similitudine; qualora dicesse "balzò un leone", sarebbe una metafora. Infatti, per il fatto che entrambi sono coraggiosi, Omero definì metaforicamente Achille un leone. (...) le similitudini vanno ricavate come le metafore, poiché esse sono metafore con la differenza che abbiamo detto».<sup>45</sup> Ora, possiamo esaminare i gradi della differenza giovandoci della riorganizzazione strutturalista operata da Genette nella sua "tabella delle figure d'analogia".<sup>46</sup> Siano quattro gli elementi necessari alla formula completa: il 1° termine, il 2° termine, il motivo (vale a dire il termine mediatore esplicito) e il modalizzatore (cioè il tramite: per capirci, il "come", oppure anche "sembra",

<sup>43</sup> A. Henry, *Metonimia e metafora*, Torino, Einaudi, 1975, p. 75. Dall'altra parte, a dire che anche la metafora conserva sempre e comunque un versante intellettuale e che non è quindi un intuitivo «giuoco fantastico», c'è Galvano delle Volpe nella *Critica del gusto* (Milano, Feltrinelli, 1964, in particolare pp. 46-54).

<sup>44</sup> Aristotele, *op. cit.*, p. 161.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 147-148.

<sup>46</sup> G. Genette, *Figure III*, cit., p. 29.

"pare", "è simile a" e via dicendo...); andando dal massimo al minimo di elementi presenti otterremo allora:

| FIGURE D'ANALOGIA                                                  | 1° termine di paragone | Motivo | Modalizzazione | 2° termine di paragone | ESEMPI                                     |
|--------------------------------------------------------------------|------------------------|--------|----------------|------------------------|--------------------------------------------|
| Paragone motivato                                                  | +                      | +      | +              | +                      | <i>Il mio amore brucia come una fiamma</i> |
| Paragone immotivato                                                | +                      |        | +              | +                      | <i>Il mio amore somiglia a una fiamma</i>  |
| Paragone motivato senza 2° termine di paragone*                    | +                      | +      | +              |                        | <i>Il mio amore brucia come...</i>         |
| Paragone motivato senza 1° termine di paragone*                    |                        | +      | +              | +                      | <i>...bruciante come una fiamma</i>        |
| Paragone immotivato senza 2° termine di paragone*                  | +                      |        | +              |                        | <i>Il mio amore somiglia a...</i>          |
| Paragone motivato senza 1° termine di paragone*                    |                        |        | +              | +                      | <i>...come una fiamma</i>                  |
| Identificazione motivata                                           | +                      | +      |                | +                      | <i>Il mio amore (è) una fiamma ardente</i> |
| Identificazione immotivata                                         | +                      |        | +              | +                      | <i>Il mio amore (è) una fiamma</i>         |
| Identificazione motivata senza 1° termine di paragone              |                        | +      |                | +                      | <i>La mia ardente fiamma</i>               |
| Identificazione immotivata senza 1° termine di paragone (metafora) |                        |        |                | +                      | <i>Il mio amore brucia come...</i>         |

Dalla tabella genettiana emergono alcuni aspetti interessanti. Per cominciare dalla similitudine (qui paragone), risultano parecchie varietà, addirittura 6, che dimostrano come questa modalità non sia così elementare quanto sembra. Aggiungo, a questo proposito, che anzi a volte la similitudine serve agli autori per veicolare delle immagini audaci e complesse le quali, proprio per il fatto di andare contro la logica, possono permettersi di presentarsi nella forma più ragionevole e dispiegata. Tra gli eccessi possiamo annoverare:

- lo sviluppo del secondo termine di paragone. In questi casi, l'analogia è spiegata addirittura *troppo*, con un supplemento di particolari di cui non ci sarebbe bisogno. È una procedura classica che può addirittura espandere il secondo termine fino alla narrazione dell'*esempio*. L'effetto è certamente ironico nei *Promessi sposi*, quando Manzoni per dire che Perpetua moriva dalla voglia di rivelare il suo segreto, utilizza il raffronto con la fermentazione del vino, ma non gli basta il dire che somiglia al ribollire di un mosto o di un vinello, va ben oltre con altri elementi non giustificati da alcuna motivazione, compresa la perizia di un ipotetico assaggiatore. È come se il testo mettesse tutto il suo fiato per gonfiare il comparante:

certo è che un così gran segreto stava nel cuore della povera donna, come, in una botte vecchia e mal cerchiata, un vino molto giovine, che grilla e gorgoglia e ribolle, e, se non manda il tappo per aria, gli geme all'intorno, e vien fuori in ischiuma, e trapela tra doge e doge, e gocciola di qua e di là, tanto che uno può assaggiarlo, e dire a un di presso che vino è.

- il lavoro creativo sul secondo termine. In certi casi, il secondo termine non solo si espande, ma diventa il vero nodo dell'immagine, facendo quasi dimenticare o comunque rendendo indifferente il primo termine. Lo vediamo nella descrizione di Roma ne *Il fu Mattia Pascal* di Pirandello: «I papi ne avevano fatto - a modo loro s'intende - un'acquasantiera; noi italiani ne abbiamo fatto, a modo nostro, un portacenere. D'ogni paese siamo venuti qua a scuotervi la cenere del nostro sigaro». Il punto di partenza sono le cupole delle chiese romane che, immaginandole rovesciate, assomigliano

all'acquasantiera e al posacenere; ma il vero punto è che l'oggetto sacro si è trasformato nelle mani della borghesia al potere in un oggetto d'uso molto prosaico: il contrasto tra le epoche e le classi è tutto contenuto nei due "secondi termini". Decisamente anomala come similitudine è quella che ricorre nel pre-surrealista ottocentesco Lautréamont: tutta la serie dei "bello come", che attraversa i *Canti di Maldoror*, è a rigore una comparazione, ma in essa il "chi sia bello" passa in subordine (tanto che in un caso si tratta di animali, nell'altro del giovane Mervyn) e invece l'effetto risiede sia nell'assenza di motivazioni (invece di dimostrare la "bellezza", i comparanti dimostrerebbero, semmai, la "stranezza" del soggetto), sia nella distanza e quindi nella radicale estraneità del secondo rispetto al primo termine («lo scarabeo, bello come il tremito delle mani nell'alcoolismo»; «[Mervyn] È bello come la retrattilità degli artigli degli uccelli rapaci»), e soprattutto nel gioco di relazioni all'interno del secondo termine: «[sempre sottinteso: è bello] come l'incontro fortuito sopra un tavolo di anatomia fra una macchina per cucire e un ombrello!». Da notare che il connubio più sorprendente, quello tra gli oggetti "familiari" della macchina da cucire e dell'ombrello, non avviene per tramite della similitudine, ma si annida tutto all'interno del secondo termine di paragone, per altro in modo così stravagante da sottrarlo ai suoi compiti analogici.

– la logica comparativa, nel suo *relativismo*, può essere sfruttata per mettere in evidenza, accanto a ciò che è simile, ciò che è diverso. Il procedimento è assai efficace all'interno della "retorica del comico";<sup>47</sup> come esempio possiamo portare un nostro narratore sperimentale, il Malerba di *Salto mortale*: «Ci sono certe suole morbide, è come camminare scalzi su un tappeto in punta di piedi. Ma qui tappeti non ce ne sono, un tappeto in mezzo alla campagna su una strada coperta di ghiaia, non scherziamo»; «Corro per la campagna avanti e indietro senza fatica, libero e solitario come un rinoceronte. Con la differenza che lui pesa molti quintali e io sono leggero come l'aria».

<sup>47</sup> Per l'uso comico delle figure di analogia, cfr. L. Olbrechts-Tyteca, *La retorica del comico*, Milano, Feltrinelli, 1977.

– l'uso negativo del paragone. Anche in questo caso si utilizza il funzionamento logico della figura, assimilando un atteggiamento negativo ad un altro ugualmente negativo. Se si dice di uno (è il ser Ciappelletto di Boccaccio, *Decameron*, Prima giornata) che «delle femine era così vago come i cani de' bastoni», vuol dire che non ne era per niente desideroso, e infatti è gay. Nell'*Otello* di Shakespeare, Iago dice «sebbene io lo ami come le pene dell'inferno»; non le ama affatto e ognuno sa quale affetto dimostri poi per il suo comandante... Ma ancora i *Soldati* di Ungaretti:

Si sta come  
d'autunno  
sugli alberi  
le foglie;

quindi "si sta" assai provvisoriamente e precariamente, sul punto di cadere a terra (come le foglie autunnali), insomma "non si sta" – mentre sul piano semantico il confronto con le foglie fa rientrare i soldati nella naturalità e conferisce loro, con una vitalità "vegetale", un connotato di "resistenza".

Ancora più bizzarro è il verso «La terra è blu come un'arancia» di Éluard. È un paragone negativo che dice: la terra (essendo blu quanto un'arancia, la quale evidentemente non è blu, ma arancione) non è blu. Ma, sul piano semantico il poeta surrealista sa che possiamo prendere alla lettera la figura e pensare – anche se la logica disperde poi l'immaginazione – a un "pianeta azzurro" dove nascano arance di tale inusitato colore. Del resto, la terra e l'arancia un quanto di somiglianza ce l'avrebbero, solo che risiede nella forma sferica, qui inutilizzata ma, in qualche modo, "dormiente" e attiva di nascosto sotto la questione della tinta.

Non c'è che da dar ragione a Eco, quando sostiene che l'audacia di una metafora non è definibile tecnicamente e che l'unico criterio è quello «della maggiore o minore apertura, e cioè di quanto una metafora permetta di viaggiare lungo la semiosi e di conoscere i labirinti dell'enciclopedia».<sup>48</sup> E allora entriamo in questo territo-

<sup>48</sup> U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 194.

rio labirintico, riprendendo la tabella di Genette: nella sua parte inferiore il critico strutturalista scrive "identificazione", ma potremmo chiamarla metafora *in praesentia*. In essa i due termini dell'analogia si trovano "identificati", appunto, o coordinati o anche solo accostati. È proprio in queste forme che la metafora rivela, secondo Ricœur, il suo fondamentale carattere di *tensione*.<sup>49</sup> Possiamo distinguere:

– la metafora con il verbo essere, che presenta un curioso "è di equivalenza" diverso dall'"è di determinazione" e si serve della struttura predicativa ("A è B") per affermare perentoriamente l'analogia. Che poi questa formula apparentemente "definitoria" non definisca (cioè: non definitivamente) lo dimostra il fatto che tali metafore possono moltiplicarsi e trasformarsi in interessanti passaggi, come in questo brano sull'amore, nel I atto di *Romeo e Giulietta* di Shakespeare:

Love is a smoke rais'd with the fume of sighs,  
Being purg'd a fire sparkling in lovers' eyes,  
being vex'd a sea nourish'd with lover's tears,  
What is it else? A madness most discreet,  
A choking gall and a perserving sweet

[L'amore è una nuvola che si forma col vapore/ dei sospiri: se la nuvola svanisce / l'amore è un fuoco che brilla negli occhi degli amanti; / se s'addensa di venti contrari può diventare / un mare che cresce con le lacrime dell'amante. / E che cos'è l'amore, se non una pazzia mite, / un'amarrezza che soffoca, una dolcezza che dà sollievo?]

Se in questo caso gli spostamenti sono dovuti alla natura inafferrabile del sentimento, nella modernità più avanzata si accorda-

<sup>49</sup> «La poesia, in sé e per sé, dà a pensare l'abbozzo di una concezione "tensionale" della verità; quest'ultima ricapitola tutte le forme di "tensione" che la semantica fa emergere: tensione tra soggetto e predicato, tra interpretazione letterale e interpretazione metaforica, tra identità e differenza; inoltre le raccoglie nella teoria della referenza sdoppiata; infine le fa culminare nel paradosso della copula, secondo la quale essere come significa essere e non essere» (P. Ricœur, *La metafora viva*, Milano, Jaca Book, 1976, p. 416). Ma sul valore conoscitivo della metafora si veda soprattutto G. Della Volpe, *op. cit.*, in particolare la prima parte.

no agli stadi della depressione, così nel IV *Spleen* di Baudelaire, l'interiorità psichica negativa è descritta con una serie di "identificazioni":

Un gros meuble à tiroirs encombrés de bilans,  
De vers, de billets doux, de procès, de romances,  
Avec de lourds cheveux roulés dans des quittances,  
Cache moins de secrets que mon triste cerveau.  
C'est une pyramide, un immense caveau,  
Qui contient plus de morts que la fosse commune.  
– Je suis un cimetière abhorré de la lune,  
(...)  
Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées

[Un mobile – cassetti ingombri di bilanci, / versi, amorose lettere, verbali, atti, romanze, / grevi ciocche avvolte in fogli di quietanze – / non ha certo i segreti del mio triste cervello, / piramide imponente, illimitato avello / che contiene più morti delle fosse comuni. / – Io sono un cimitero sprezzato dalla luna, / (...) / Sono un vecchio salotto, colmo di rose sfatte]

– l'accostamento per apposizione, del tipo "A, B". Si può ottenere con la virgola o con qualunque altro tipo di pausa, con il vocativo, ecc. Si veda ancora Baudelaire, che se ne serve in alcuni suoi *incipit* per avviare la personificazione vuoi di oggetti («Orologio! dio sinistro, spaventoso, impassibile») vuoi di concetti («Morte, vecchio capitano, è ora! leviamo l'ancora»). Oppure funziona come inciso, intromesso nel corso della frase, come ne *La via ferrata* di Pascoli (*Myrica*), già citata a p. 62 relativamente all'iperbato. Nel Futurismo la metafora *in praesentia* è marcata da un trattino ("A-B"): «battaglioni-formiche cavalleria-ragni strage-guadi generale-isolotto staffette-cavallette sabbie-rivoluzione obici-tribuni nuvole-graticole fucili-martiri shrapnels-aureole» (Marinetti).

– la metafora del genitivo, poi, unisce i due termini come se uno fosse la specificazione dell'altro: "B di A". Vedi Dante: «nel lago del cor» (il cuore assomiglia a un lago). L'abbiamo incontrata nella *Chimera* di Campana: «io poeta notturno / Vegliai le stelle vivide nei pelaghi del cielo» (le stelle stanno in cielo, ma il cielo assomiglia a

un mare – anzi a una pluralità di mari – il che aggiunge alla “veglia” un carattere liquido, quindi più cullante). Però la stessa conformazione può nascondere un procedimento diverso. Quando Baudelaire definisce l'albatro «roi de l'azur» e «prince des nuées» (“re dell'azzurro” e “principe delle nubi”) non si accostano il re all'azzurro e il principe alle nubi; il rapporto è più complesso e chiama in causa una proporzione in cui non sono implicati solo A e B, ma anche altri due elementi C e D, per cui avremo il modello “A : C = B : D”, ricostruendo l'analogia in questo modo: l'albatro sta al cielo come il re sta al regno (tra l'altro nel “re dell'azzurro” c'è anche un passaggio metonimico per cui il cielo è espresso dal suo colore – ma su questi intrecci metafora-metonimia rinvio al prossimo paragrafo); e ancora: l'albatro sta alle nubi come il principe sta al regno. È un meccanismo ben noto ad Aristotele che riportava la classica metafora “la vecchiezza è la sera della vita”, sciogliendola con la proporzione «la “vecchiezza” è con la “vita” nello stesso rapporto che la “sera” col “giorno”»<sup>39</sup> e ipotizzando che da quella stessa *matrice* potessero nascere anche altre metafore (“la sera è la vecchiezza del giorno”, ecc.). Mentre in Baudelaire erano *in praesentia* solo due elementi su quattro, nell'esempio aristotelico ne sono *in praesentia* tre. Lo stesso avviene in questa immagine futurista di Majakovskij: «Nelle orecchie assordate dei piroscafi / splendevano gli orecchini delle ancore» (gli oblò stanno alle ancore come le orecchie agli orecchini: solo un termine resta implicito), e però con qualche aggiunta, ci sono anche i “piroscafi”, cui gli orecchini conferiscono una grazia femminile, e ci sono le orecchie “assordate” (dal rumore della modernità), mentre “splendevano” (e non “pendevano”) rimanda alla fantasmagoria tecnologica. Proust si può permettere di metterli tutti e quattro: «Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plain soleil de la rue ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui» (“Quella oscura freschezza della mia camera stava al pieno sole della strada come sta l'ombra al raggio, era cioè, non meno luminosa del sole”), tanto la sua audacia consiste nella spiegazione che va contro il senso comu-

<sup>39</sup> Aristotele, *op. cit.*, p. 244.

ne (supponendo l'ombra “luminosa” quanto il sole<sup>31</sup>). Ancora, nel Pascoli del *Gelsomino notturno*, «La Chiocetta per l'aia azzurra / va col suo pigolio di stelle», la proporzione non può risolversi in soli quattro termini: dopo aver notato la reviviscenza della metafora entrata nell'uso (il nome popolare della costellazione delle Pleiadi, “la chiocetta”, determina una serie di termini del campo “pollame”), dovremmo almeno allargare a sei il parallelismo, se non a otto – la costellazione sta al cielo e alle stelle con il loro pullulare (le Pleiadi sono piccole e numerose) e con la loro luce tremolante come la chiocetta sta all'aia e ai pulcini con il loro pigolio, – notando in aggiunta: di nuovo la metonimia del colore azzurro, nonché la sinestesia del suono messo in parallelo con la luminosità. Qualche supplemento non casuale c'è anche in questo brano di un racconto di Gadda (*Teatro*): «Dodici lunghi pennacchi, rigidi ed aperti a ventaglio, corroboravano di un'aureola tacchinesca il santuario della pettinatura». Bene, qui la metafora stabilisce una analogia tra la pettinatura della cantante e un santuario; la proporzione includerà l'aureola (precisamente, i pennacchi stanno alla pettinatura come l'aureola sta al santuario). Tutti e quattro i termini sono *in praesentia*: senonché si inserisce a dispetto l'aggettivo “tacchinesca”, il cui effetto è abbassante, non solo perché comporta un campo semantico “animale” che deroga da quello della “sacralità”, ma anche perché l'eventuale corrispettivo di una proporzione spostata così su tre campi semantici chiama in ballo un termine implicito che è una parte ben prosaica del corpo (i pennacchi stanno alla pettinatura come l'aureola sta al santuario e come le penne del tacchino stanno al suo...). Infine, potremmo studiare le complicazioni della metafora, tornando ancora a Baudelaire: «Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige» (“Il sole s'è annegato nel suo sangue rappreso”, una *Armonia della sera* un tantinello *splatter*...). Qui abbiamo

<sup>31</sup> Commenta de Man: «questa equazione è assurda, dal momento che è la differenza di luminosità che distingue l'ombra dalla luce (...). Ci si dovrebbe chiedere come si produce questa cecità che permette a un'affermazione, in cui verità e falsità sono completamente sovvertite, di essere accettata come vera senza alcuna resistenza. Sembra che non ci siano limiti a quanto i tropi possono permettersi» (*Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1997, p. 69).

la somma di due equiparazioni: il sole scende all'orizzonte come un annegato nel mare, il colore rosso del tramonto assomiglia al sangue; sovrapponendosi le quali, la sostanza in cui il sole annega è il suo stesso sangue (Apollinaire semplificherà le cose chiudendo *Zone* con «Soleil cou coupé», "Sole collo tronco", una metafora per apposizione).

*In praesentia* è la metafora dell'aggettivo. Così nella celebre equazione di Omero del mare con il vino, che i traduttori dell'*Odissea* rendono con "il mare colore del vino" o "il mare scuro come il vino", ma è «ἐνὶ οἴνονα νόυτον», "sul mare vinoso", quindi una metafora dell'aggettivo. Vi sono casi nella tradizione in cui l'aggettivo collabora con il sostantivo metaforico: il «verde smalto» (Dante); o le «fatali stelle» (Petrarca); l'aggettivo vi funziona come una sorta specificazione (tra tanti "smalti" ce n'è uno verde, che è il "prato"; tra vari tipi di "stelle" ce ne sono alcune "fatali", che sono gli "occhi" della donna amata). Può bastare anche una particella minuscola come il possessivo: se io dico "mio" qualcosa, gli attribuisco un senso personale («Al mio sole, al mio mar», scrive Michelstaedter). Il poeta barocco inglese John Donne esclama: «O my America» ("O mia America"); e vuol dire che l'amata (cito da *Alla mia donna andando a letto*) è per lui un continente da scoprire, dove l'eroismo esplorativo è trasposto nell'erotismo del denuodamento. Dal canto suo, la metafora del verbo è invece *in absentia*, anche se è vero che può trovarsi congiunta sintatticamente ad un termine proprio, secondo la figura dello *zeugma* («urla e biancheggia il mar», Carducci). Oppure, a meno che non funzioni da *relais* in una figura più complessa, come qui in Gadda: «un furore nero gli bolliva sull'anima, dentro la pentola dell'avarizia». L'immagine gaddiana rappresenta il senso dell'avarizia come una pentola dove cuoce il furore, ma il suo perno è il verbo "bollire" che da metafora consueta (si sa che l'ira comunemente "ribolle") riprende vita quasi dentro a un sortilegio stregonesco, stante il colore "nero", ma anche con la sfumatura comico-quotidiana della "pentola".

La metafora *in absentia*, dove rimane solo il secondo termine (unicamente "B") è il risultato più avanzato di tutto il meccanismo di equivalenza. È il procedimento più audace, che rischia di creare

equivoci. Se invece di dire "Achille è un leone" dico *tout court* "il leone si lanciò nella mischia" devo aver ben preparato questa figura parlando a lungo di Achille, altrimenti ci si può chiedere da dove sbuchi un leone e chi abbia lasciato aperte le gabbie. Per questo le metafore *in absentia* sono sostenute dal contesto o sono ormai divenute così convenzionali che tutti sanno *tradurle*. Di questo secondo tipo sono le metafore che descrivono il corpo della donna, la *descriptio mulieris*, nella lirica amorosa, parlando di "rose" e "viole", di "nevi" e di "avorio", di "perle" e "rubini" per indicare il colorito e l'incarnato, i denti e le labbra dell'amata. Il lettore competente della tradizione sa bene che, se incontra «rose vermiglie infra la neve» (Petrarca), non ha da immaginarsi una eccezionale flora alpina, né, leggendo in Marino «fra le perle elette / frange due parolette», penserà a una masticazione di pietre preziose. Immediatamente decodificabili come segnali dell'alba sono «l'oro e il fuoco» nelle *Myrica* di Pascoli:

quando, stagliate dentro l'oro e il fuoco,  
le paranzelle in una riga lunga  
dondolano sul mar liscio di lacca.

Invece risulta alquanto enigmatica un'altra descrizione del mare, quella de *Il cimitero marino* di Valéry e la sua partenza con «Ce toit tranquille, où marchent des colombes» ("Questo tetto tranquillo, ove colombe / camminano") che sembrerebbe alludere a una casa di campagna. Sennonché, al verso seguente veniamo a sapere che quel tetto "palpita tra i pini" («Entre les pins palpite») e il verbo metaforico "palpitare" è spesso nell'uso riferito al mare; suggerimento che è poi confermato dal quarto verso, «La mer, la mer» ("il mare, il mare"), che rende esplicito, quasi esclamando, il primo termine dell'analogia: il tetto è il mare e le colombe bianche sono la schiuma delle onde. L'immagine trasmette una sensazione di quiete campestre, ma anche una prospettiva aerea: è vero che le colombe "camminano" sul tetto, ma, essendo uccelli, potrebbero da un momento all'altro alzarsi in volo.

#### 4. Interferenze

Metafora e metonimia sono state individuate come modalità contrapposte e addirittura indicate come "assi" principali dell'intero edificio linguistico. In particolare Jakobson ha collocato le due figure al fondamento della «struttura bipolare de linguaggio», trovando rispondenza nell'altro binomio poesia/prosa:

Lo sviluppo del discorso può aver luogo secondo due differenti direttrici semantiche: un tema conduce ad un altro sia per similarità sia per contiguità. La denominazione più appropriata per il primo caso sarebbe direttrice metaforica, per il secondo direttrice metonimica, perché essi trovano la loro espressione più sintetica nella metafora e nella metonimia. (...)

Il principio di similarità sta alla base della poesia: il parallelismo metrico dei versi e l'equivalenza fonica delle rime impongono il problema della similarità e del contrasto semantici. (...) La prosa, invece, procede essenzialmente per rapporti di contiguità.<sup>52</sup>

Analogamente la psicoanalisi di Lacan vi identifica rispettivamente il "sintomo" e il "desiderio":

Il meccanismo a doppio scatto della metafora è lo stesso in cui si determina il sintomo del senso analitico. Tra il significante enigmatico del trauma sessuale, e il termine cui viene a sostituirsi in una catena significante attuale, scocca la scintilla che fissa in un sintomo, - metafora in cui la carne o la funzione sono prese come elementi significanti, - la significazione inaccessibile al soggetto cosciente in cui esso può risolversi. E gli enigmi che il desiderio propone a ogni «filosofia naturale», la sua frenesia che mima il gorgo dell'infinito, l'intima collusione in cui racchiude il piacere di sapere e quello di dominare con il godimento, non riguardano altro sregolamento dell'istinto che il suo esser preso nelle rotaie - eternamente protese verso il desiderio d'altro -, della metonimia. Donde la sua fissazione «perversa» allo stesso punto di sospensione della catena significante in cui il ricordo di copertura s'immobilizza, in cui l'immagine affascinante del feticcio si fa statua.<sup>53</sup>

<sup>52</sup> R. Jakobson, *op. cit.*, pp. 40-45.

<sup>53</sup> J. Lacan, *Scritti*, vol. I, Torino, Einaudi, 1974, p. 513.

Ancora più netta la divisione della Muraro, che collega metafora e metonimia alla divisione del maschile dal femminile, dove alla donna tocca il polo metonimico, più vicino alle cose e non incline a sostituirle con le parole:

La funzione sostitutiva del linguaggio in quanto procede sulla direttrice metaforica, in sé non ha limiti: le parole al posto delle cose, il significato figurato al posto di quello letterale, l'universale al posto del particolare, in una progressione abissale dato che il linguaggio stesso può diventare a sua volta la cosa di cui il linguaggio parla, per cui si ha un metalinguaggio e così via. La direttrice metonimica, estranea a questo moto ascendente, lo impaccia, lo taglia di traverso, gli impedisce di arrivare alla sua logica conclusione - che potrebbe essere di riassumersi in un nome, tipo il Tutto, l'Essere, Dio e poi il silenzio. La produzione significativa non è dunque mai soltanto rappresentazione sostitutiva, essa è sempre anche prossimità con le cose.<sup>54</sup>

"Maglia e uncinetto" vi vede la Muraro. E proprio agli intrecci tra le due "direttrici" vorrei dedicare qualche riflessione e qualche esempio. Come testimone della collaborazione tra metafora e metonimia, prendiamo un verso del poeta barocco francese Saint-Amant, che Genette ha eletto a titolo di un suo saggio: «L'oro cade sotto il ferro».<sup>55</sup> Il verso colpisce perché sembra presentare una strana lotta tra metalli (se non addirittura tra le antiche ere; oppure tra attività: il militare vs. l'economico), in cui il più rozzo e duro "ferro" ha sottomesso il più nobile e pregiato "oro". Leggendo il saggio verremo a sapere che il verso in questione appartiene a una scena di mietitura: ma allora "oro" è una metafora che sostituisce, in virtù della somiglianza del colore, le spighe del grano; "ferro" invece è una metonimia (di quelle classiche: la materia al posto dell'oggetto) che indica le falci dei contadini. È però evidente che il valore della figura non sta nelle singole operazioni, ma nella loro collaborazione che porta per vie distinte al medesimo livello se-

<sup>54</sup> L. Muraro, *Maglia e uncinetto*, Roma, manifestolibri, 1998, p. 57.

<sup>55</sup> In G. Genette, *Figure*, Torino, Einaudi, 1969.

mantico, quello dei metalli, con tutte le suggestioni che accennavo prima.

Occorre poi considerare che l'analogia metaforica non sempre va a prendere lontano il suo secondo termine, ma può prenderlo anche vicino, nel qual caso si verifica una sorta di *contiguità* nell'analogia. Ciò è istituzionalizzato in quella particolare metafora che riceve il nome di *sinestesia*, in cui i cinque sensi si scambiano tra loro. L'azione sinestetica la vediamo con risonanze multiple nelle *Corrispondenze* di Baudelaire: lì si "corrispondono", appunto, «parfums frais» ("profumi freschi": odorato più tatto), «doux comme les hautbois» ("dolci come oboi": si aggiunge l'udito), «verts comme les prairies» ("verdi come prateria": si aggiunge la vista). La sinestesia è per forza di cose una metafora a due termini e può anche implicare altre figure. Nel caso dei «bleus angélus» di Mallarmé (suoni di campane azzurre) l'accostamento udito-vista acquista una sfumatura metonimica, in quanto il colore rimanda al cielo, che è lo spazio in cui lo scampanio si trasmette. Invece, quando Pascoli intende i rintocchi come «voci di tenebra azzurra» si ha piuttosto un contrasto (un ossimoro) tra l'oscurità della sera e un colore vivo come l'azzurro che sembra rinviare al mondo di sogno o alla elevazione religiosa evocata dalle campane; mentre la metafora delle voci "umanizza" il suono e lo traduce in chiave di storia familiare.

Nello scambio sinestetico la metafora non compie poi un gran tragitto. Qualcosa di simile ha potuto constatare Genette a proposito di Proust (vedi il saggio *Metonimia in Proust*<sup>36</sup>) e in particolare dei suoi campanili. Quando, nel corso di *Alla ricerca del tempo perduto*, Proust descrive un campanile, si serve di metaforizzanti che sono ispirati dall'ambiente circostante: in una chiesa di campagna i campanili saranno simili alle spighe; in una chiesa vicino al mare, visitata con il pensiero rivolto al "bagno", i campanili assomigliaranno a «vecchi pesci aguzzi». Dall'analisi di questo che Genette chiama il «topos del campanile-camaleonte» deriva la considerazione dell'«influsso della contestualità sulla comparazione»: «In tutti questi casi, la prossimità regge o cauziona la somiglianza; in tutti

<sup>36</sup> G. Genette, *Figure III*, cit.

questi esempi, la metafora trova il suo sostegno e la sua motivazione in una metonimia».<sup>37</sup>

Lo stesso Proust offre occasione anche a de Man per scoprire la metonimia sottostante al lavoro metaforico (per la decostruzione è sicuro che il linguaggio faccia il contrario di quel che dice di fare, perciò se dice metafora farà metonimia). Di seguito a un passo che abbiamo già citato, ma che conviene ora riportare con maggiore ampiezza,

Cette obscure fraîcheur de ma chambre était au plein soleil de la rue ce que l'ombre est au rayon, c'est-à-dire aussi lumineuse que lui et offrait à mon imagination le spectacle total de l'été dont mes sens, si j'avais été en promenade, n'auraient pu jouir que par morceaux ; et ainsi elle s'accordait bien à mon repos qui (grâce aux aventures racontées par mes livres et qui venaient l'émouvoir) supportait, pareil au repos d'une main immobile au milieu d'une eau courante, le choc et l'animation d'un torrent d'activité.

[Quella oscura freschezza della mia camera stava al pieno sole della strada come l'ombra al raggio, era, cioè, non meno luminosa del sole, e offriva alla mia immaginazione lo spettacolo totale dell'estate di cui i miei sensi, se io fossi stato fuori a passeggiare, non avrebbero potuto godere che per frammenti; e s'accordava bene, così, al mio riposo che, grazie alle avventure raccontate dai miei libri e capaci di scuoterlo, poteva sopportare l'urto, e l'animazione di un torrente di attività, come il riposo d'una mano immobile immersa nel flusso di una corrente.]

De Man sottolinea il "senso di colpa" della lettura come stato di nullafacenza chiusa in se stessa, che porta Proust ad aggiungere un'immagine di movimento, quella dell'"acqua corrente" e del "torrente di attività":

Nel nostro brano, lo scambio metaforico è effettuato mediante l'acqua corrente: il riposo sostiene l'attività "come il riposo di una mano immobile in mezzo all'acqua corrente". Nell'atmosfera solare del testo, l'immagine sembra convincente: nulla potrebbe essere

<sup>37</sup> Ivi, p. 45.

più piacevole di questo senso di freschezza che emana dall'acqua chiara. Ma la freschezza, si ricorderà, è uno degli attributi del mondo "interiore", associata con riparo, ritiri ombrosi e camere chiuse. L'immagine analogica della mano non è in grado, di per se stessa, di effettuare il passaggio verso una vita di azione. L'acqua porta con sé l'attributo della freschezza, ma questa qualità, nella logica binaria del brano, appartiene al mondo immaginario della lettura. Per accedere all'azione il tropo dovrebbe fare proprio uno degli attributi che appartengono alla catena antitetica, il caldo per esempio. Il fresco riposo della mano dovrebbe essere riconciliato col calore dell'azione. Questo transfert si produce, sempre nella stessa frase, quando si dice che il riposo sostiene "un torrent d'activité". In francese quest'espressione non è – o non è più – una metafora, ma un cliché, una metafora morta o addormentata, la quale ha perso le sue connotazioni letterali (in questo caso le connotazioni associate con la parola "torrent") e ha conservato soltanto un senso proprio. "Torrent d'activité" significa propriamente molta attività, una quantità di attività capace di agitare qualcuno al punto di fargli sentire caldo. (...) Il calore risulta dunque introdotto nel testo come di soppiatto, segretamente, venendo così a legare le due serie antitetiche in un'unica catena che permette lo scambio di qualità incompatibili: (...).<sup>28</sup>

Ma, proprio in quanto "reviviscenza di una frase fatta", l'espressione "torrente di attività"

non è pertanto semplicemente metaforica. Essa è almeno doppiamente metonimica: in primo luogo perché l'accoppiamento dei due termini, in un cliché, non è governato dal "vincolo necessario" di una somiglianza (e potenziale identità) fondata sulla presenza di una proprietà comune, ma è dettato dalla sola abitudine della prossimità (...), e in secondo luogo perché la rianimazione della figura assopita è effettuata mediante un enunciato ("eau courante") che si trova nelle sue vicinanze, senza però che questa prossimità sia determinata da una necessità esistente al livello del significato trascendentale. Al contrario, la proprietà messa in evidenza nel passo vicino non è precisamente quella che è servita per l'inven-

<sup>28</sup> P. de Man, *op. cit.*, pp. 72-73.

zione della metafora originale, ora degradata e diventata un cliché: la figura "torrent d'activité" è fondata sull'ampiezza e non sulla freschezza. Questa proprietà funziona infatti in senso contrario alla qualità desiderata dal testo.<sup>29</sup>

Un po' contorto – come potrebbe essere diversamente per una decostruzione? – il procedere damaniano. Se si vuole un caso più chiaro, lo potremmo rintracciare in Pagliarani. Nel poemetto *La ragazza Carla*, testo degli anni Cinquanta che si apre ai nuovi problemi del lavoro impiegatizio, dell'alienazione urbana, della cultura di massa, ecc., a un certo punto, la voce del poeta-narratore si sofferma sul cielo di Milano, cielo nuvoloso e quindi grigio, colore che suggerisce un accostamento con il metallo lavorato («questo cielo colore di lamiera»); ma, poiché il secondo termine della costruzione metaforica non è altro che il nuovo materiale diffuso nella città industriale, nell'influsso metonimico sulla metafora (tra tutte le cose grigie è stata scelta la "lamiera" in virtù del suo ruolo decisivo nel contesto della modernizzazione), il primo termine della somiglianza (cioè il cielo) viene come riassorbito nella trasformazione artificiale dell'ambiente umano: non è più che il "prolungamento" del mondo delle macchine. Di qui, un forte risentimento morale che taglia le gambe a qualsiasi uso falsamente liberatorio dell'immagine. Commenta Pagliarani:

È nostro questo cielo d'acciaio che non finge  
Eden e non concede smarrimenti,  
è nostro ed è morale il cielo  
che non permette scampo dalla terra,  
proprio perché sulla terra non c'è  
scampo da noi nella vita.

Le cose possono andare anche in senso inverso? E perché no? Non ci potrebbe essere dentro la metonimia una metafora addormentata, un inconscio metaforico? È quanto potrebbe avvenire alla "vigna" di Pavese, quella metonimia davvero cinica che aveva-

<sup>29</sup> Ivi, pp. 73-74.

mo riscontrato in *Atlantic Oil* (ricordate? «finirà che il meccanico sposa la vigna che piace / con la cara ragazza»). Ora, nel prosieguo dell'opera pavese la vigna diventa un *topos* sempre più pregnante, da *Feria d'agosto* ai *Dialoghi con Leucò*, un archetipo decisivo, una «porta magica» che introduce alla «scomparsa del tempo». E quando poi leggiamo, in *La terra e la morte*, «Sei la terra e la vigna» rivolto a un tu femminile, il cerchio si chiude, davvero si instaura un legame analogico (simbolico) tra la donna, la terra e la vigna: e la morte, bisogna aggiungere, perché in Pavese è questo lo sbocco del cammino regressivo verso l'immutabilità del mito. A quel punto, retroattivamente, "sposare la vigna" (tecnicamente metonimia) si colora di intense tinte metaforiche.

### 5. Negazioni: l'ossimoro e l'ironia

Le figure della negazione comprendono procedimenti assai diversi, come l'ossimoro e l'ironia. Nell'**ossimoro** la negazione avviene attraverso l'accostamento di due termini contrari, assolutamente incompatibili. Di solito si ottiene dal cortocircuito del nome con l'aggettivo («al mio sguardo cieco», Shakespeare; «la mia selvaggia pace», d'Annunzio), ma può essere realizzato con qualsiasi formula grammaticale. L'ossimoro ha comunque questa caratteristica, di essere sempre *in praesentia*. Ed ha anche un'altra caratteristica: mentre la metafora può comunque rientrare nel linguaggio comune (per non parlare della metonimia che vi esce di rado), difficilmente l'ossimoro può trovarsi altro che nel linguaggio poetico-letterario; infatti, nel linguaggio pratico dev'essere evitato in quanto non fornirebbe alcuna informazione: rispondere alla domanda "che temperatura fa oggi?" con "un freddo calduccio" o "una caldo freschetto" avrebbe l'unico risultato di indispettare l'interlocutore. Proprio per questo tratto sconcertante di offesa alla logica, Weinrich ha sostenuto la maggiore audacia dell'ossimoro rispetto alla metafora, «non perché si discosta molto da ciò che possiamo osservare quotidianamente, ma perché se ne allontana solo di poco. (...) Se lo scarto è grande, di regola la contraddizione resta inosservata. Un

piccolo scarto, invece, costringe la nostra attenzione a fissarsi su questa contraddizione».<sup>60</sup>

L'ossimoro nella sua forma più radicale si presenta come un contrasto irrisolvibile. In alcuni casi, è vero, l'impossibilità di una soluzione si rivela soltanto apparente. Uno di questi è chiamato **antanaclasi**, quando si usa lo stesso termine in due significati diversi, per cui è possibile sciogliere il controsenso. Così nel famoso paradosso di Pascal «Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point» ("Il cuore ha sue ragioni che la ragione non conosce"): la parola "ragione" non ha nelle due occorrenze lo stesso significato e possiamo alla fine spiegare la frase dicendo che le motivazioni sentimentali (ragioni o motivazioni in senso lato) sfuggono al ragionamento (ragione in senso stretto). Altrettanto, quando Donne (nel testo già citato), impaziente di andare a letto con l'amata, dice «Until I labour, I in labour lie» ("fintanto che non mi affannerò, io rimarrò in affanno"), gioca su due diverse "laboriosità", quella corporea dell'amplesso e quella mentale dell'attesa. Lo stesso avviene per taluni ossimori, nei quali uno dei termini deve essere inteso come principale e l'altro come secondario; Ariosto, nelle sue *Rime*, parla dei legami amorosi come «soavi ceppi», dove la positività dell'aggettivo vince sulla negatività del nome. Ancor di più la frase polemica che Éluard dedica ai nazisti, «Regardez travailler les bâtisseurs de ruines» ("Guardateli al lavoro i costruttori di macerie"), fa perno sul significato negativo dell'esito, per spogliare l'attività dei nemici di qualsiasi presunzione positiva: sono finti costruttori, quindi in realtà dei distruttori!

Gli ossimori tenacemente irriducibili, tuttavia, dimostrano che non sempre è possibile risolvere la contrarietà: il «fuggendo immobilmente» di Pascoli oppure l'«immoto andare» di Montale, si muovono o stanno fermi? Qui il risultato è *a somma zero*, si arriva all'*impasse* del significato. Proprio per l'attacco al principio di non-contraddizione, la poesia classica lo ammette solo in "stati particolari", come il lutto o le pene dell'innamorato. Chi si trova in queste condizioni alterate può ben non capire più cosa vede o cosa sente.

<sup>60</sup> H. Weinrich, *op. cit.*, p. 63.

Allora è possibile che gli opposti si confondano. Valga questo modello formidabile di *ossimoro amoroso*, il sonetto CXXXIV del *Canzoniere* di Petrarca tutto costruito su controsensi insolubili. Basti la prima quartina:

Pace non trovo e non ò da far guerra,  
e temo e spero, et ardo e son un ghiaccio,  
e volo sopra 'l cielo e giaccio in terra,  
e nulla stringo e tutto il mondo abbraccio.

La sofferenza d'amore è causa dell'ossimoro più acuto, quello della temperatura, che neanche un termometro potrebbe dirimere. Ma in tutte le sue fasi l'amore è terribilmente ossimorico. Lo è nella schermaglia dell'approccio, come si sa già da Saffo («se fugge presto inseguirà, se doni non accetta anzi donerà, se non ama presto amerà pur contro il suo volere»); lo è nell'ambivalenza affettiva, dal paradigmatico «Odi et amo» di Catullo, fino al fatale rovesciamento della Dark Lady shakespeariana:

For I have sworn thee fair, and thought thee bright,  
Who art as black as hell, as dark as night.

[Perché ti ho giurata bella e ti ho pensato luminosa / tu che sei nera come l'inferno, e buia come la notte]

E vediamo ancora questa serie di contraddizioni, in stretto giro ed in incalzante elenco, da Gaspara Stampa:

Or ti chiama fedele, or disleale;  
or fa pace con teco, ed or s'adira;  
ora ti si dà in preda, or si ritira;  
or nel ben teme, ed or spera nel male;  
or s'alza al cielo, or cade ne l'inferno;  
or è lunge dal lido, or giunge in porto;  
or trema a mezza state, or suda il verno.

Nella modernità, quando la poesia abbandona programmaticamente la sensatezza, l'ossimoro non ha più problemi, s'installa come e dove vuole. Può tradurre assai bene lo stato di incertezza e

le contraddizioni sociali e culturali. Emblematico il Baudelaire punitore-di-se-stesso:

Je suis la plaie et le couteau!  
Je suis le soufflet et la joue,  
Je suis les membres et la roue,  
Et la victime et le bourreau!

[Io sono la piaga e il coltello! / sono lo schiaffo e la gota! / Sono le membra e la ruota, / e la vittima e il carnefice!]

In Italia lo rintracciamo in Pasolini («essere gelo e sole») come in Zanzotto («tutto è ricco e perduto / morto e insorgente») e in tanti altri. Il testo di Amelia Rosselli tratto da *Variazioni belliche*, che ho citato a p. 50 per ragioni di metrica, prosegue con questa ultima strofa:

Sempre docile e scontenta la ragazza appellava al buio.  
Sempre infelice ma sorridente mostrava i denti. Se non  
v'era aiuto nel mondo era impossibile morire. Ma la morte  
è la più dolce delle compagnie. La più dolce sorella era  
la sorellastra. Il dolce fratello il campione delle follie.

Ossimori forse non fortissimi, perché in fondo si può essere "docili" e "scontenti" (scontenti di essere docili, appunto), e si può essere "infelici" e "sorridenti"; tuttavia questi contrasti si sommano a un testo tutto basato sul continuo ribaltamento del positivo e del negativo. E si continua, infatti, con l'ambiguità del "mostrare i denti" (per sorridere, sì, ma anche come minaccia), con l'aiuto che, mancando, produce l'impossibilità della morte (mentre dovrebbe essere il contrario, se manca l'aiuto è impossibile vivere), con il recupero della sorellastra e con una conclusione nell'eccellenza del fratello scoperta proprio nella "follia", che alla fine costituisce l'unico scioglimento possibile delle incessanti giravolte degli ossimori.

Una differenza da considerare è quella tra l'ossimoro e l'antitesi. A volte la separazione è dubbia, ad esempio la strofa petrarchesca prima citata («Pace non trovo»..., ecc.) è da alcuni classificata come antitesi. La differenza sta nell'estensione: mentre l'ossimoro è un

affrontamento di parole nella stessa frase, l'antitesi è un affrontamento di frasi. Perciò, mentre l'ossimoro inciampa in una contrarietà interna, l'antitesi si sviluppa nella forma del contrasto parallelo; e non necessariamente va a danno della logica, anzi può essere l'andamento più efficace per sottolineare un negativo, sì, ma un negativo esattamente esistente nella realtà. L'antitesi serve a polarizzare e può quindi avere un preciso obiettivo politico e polemico. Se si vuole qualche esempio, vediamo il sonetto di Alfieri contro Roma, costellato di una serie di rovesciamenti demistificanti, che inseriscono di volta in volta nel concetto una contrarietà:

Vuota insalubre region, che stato  
Ti vai nomando, aridi campi incolti;  
Squallidi oppressi estenuati volti  
Di popol rio codardo e insanguinato:

Prepotente, e non libero senato  
Di vili astuti in lucid'ostro involti;  
Ricchi patrizj, e più che ricchi, stolti;  
Prence, cui fa sciocchezza altrui beato:

Città, non cittadini; augusti tempj,  
Religion non già; leggi, che ingiuste  
Ogni lustro cangiar vede, ma in peggio:

Chiavi, che compre un dì schiudeano agli empj  
Del Ciel le porte, or per età vetuste:  
Oh! se' tu Roma, o d'ogni vizio il seggio?

O ancora in netta antitesi sta la gerarchia sociale in *Li du' gge-  
ner'umani* di Belli (qui riporto solo la prima quartina):

A ssu' Eccellenza, a ssu' Maestà, a ssu' Artezza  
fumi, patacche, titoli e sprennori;  
e a nnoantri artiggianni e sservitori  
er bastone, l'imbasto e la capezza.

Come si vede nessuna impossibilità, ma invece proprio la realtà più inveterata, della separazione tra ricchi e poveri, si concentra nell'opposizione dei versi 1 e 2 nei confronti di 3 e 4.

Un intento polemico ha spesso anche l'ironia. Ma occorre prendere un momento le distanze dal nostro uso frequente del termine ironia in senso lato, come comico moderato, o dell'ironia in senso filosofico, come distacco. È vero che esistono diversi *gradi* di ironia, che vanno dall'inflessione giocosa a quella bonaria (che rende simpatico il personaggio, lo umanizza), a quella disimpegnata e qualunque che ironizza indifferentemente su tutto, fino alla scappatoia di quel noto politico che, dopo averne sparate di grosse, si affrettava a smentire dicendo "mi avete frainteso, dicevo ironicamente". Nel postmoderno, la ripresa indiscriminata degli stili nel *pastiche* delle gioiose riscritture si cautele dall'accusa di conservatorismo e di mancanza di invenzione, sostenendo di riscrivere con l'ammiccamento dell'ironia. C'è però, dall'altra parte, il grado più forte, ovvero l'ironia demistificante, aggressiva, satirica, quella che non per nulla si dice "mordente", e ne parleremo tra breve. Non prima, però, di aver specificato, che, da un punto di vista tecnico-retorico, l'ironia corrisponde a un preciso procedimento che è quello della negazione *in absentia*. Mentre nell'ossimoro diciamo il contrario di quanto abbiamo appena detto ("ghiaccio bollente", "felice tristezza" e simili), nell'ironia diciamo il contrario di quanto vogliamo dire. Detta così sembra assurda: perché non dire quello che si vuol dire? E poi: come faranno gli altri a capire che volevamo dire il contrario? Ma non lo è poi così tanto: una giornata gelida può venire segnalata con "oggi si bolle!", o ad una cattiva notizia si reagisce con "che felicità!". Naturalmente in questi casi comuni il contesto ci aiuta a decodificare l'ironia e a non commettere errori, anche se poi è sempre possibile trovare qualcuno che non capisce o ci mette un po' di tempo a capire (io stesso sono di quelli); e a volte l'ironia è triangolare, cioè rivolta a uno che la capisce contro un altro che non la capisce e che è il suo bersaglio. Nel testo scritto, tuttavia, questi supporti pragmatici diminuiscono. Potremmo anche arrivare a sostenere che, sulla base del solo testo, non sia possibile riconoscere l'ironia. E il decostruzionismo potrebbe trarne la conclusione che, essendo possibile l'ironia nel testo, non siamo mai sicuri del suo significato, ogni volta potrebbe significare anche il suo proprio contrario. L'intero linguaggio diventerebbe *indecidibile*. La rispo-

sta a questa tesi è pragmatica: se l'ironia non fosse riconoscibile nessuno la userebbe. E però la questione rimane: quali sono le "marce", gli "indici" dell'ironia, in particolare nei testi letterari?

Naturalmente anche nel testo scritto il contesto conta, eccome, non può sparire del tutto, e comunque è compito della filologia rimettercelo sotto gli occhi; la vita dell'autore, le sue dichiarazioni, la storia del testo e quant'altro, possono consentirci di decidere sulla ironicità o meno. Un altro tipico segnale indicatore è l'esagerazione, la figura retorica dell'*iperbole*. Che so, le lodi spropositate dovrebbero mettere in sospetto. Quando Parini, nella sua satira del "giovine signora", usa complimenti adulatorii troppo smaccati e arriva ad elogiarne persino uno sbadiglio («poi de' labbri formando un picciol arco / dolce a vedersi tacito sbadiglia»), possiamo pensare che faccia sul serio? E possiamo ritenerlo talmente razzista da giustificare del genocidio americano, non già per la nascita del capitalismo, che magari troverebbe qualcuno dei fautori del Mercato a dargli ragione, ma per il semplice fatto di aver consentito alla cioccolata di arrivare sulla tavola del nobilastro? Non c'è bisogno di conoscere l'autore per capire che un cinismo così esasperato e proclamato («e ben fu dritto / se Pizzarro e Cortese umano sangue / più non stimar quel ch'oltre l'Oceano / scorrea le umane membra») va rigirato per negazione in un attacco accusatorio. Allo stesso modo, quando Dante, all'inizio del canto XXVI dell'*Inferno*, lancia l'invettiva contro i suoi concittadini:

Godi Fiorenza, poi che se' sì grande  
che per mare e per terra batti l'ali,  
e per l'Inferno tuo nome si spande!

se dal primo verso potremmo anche pensare che Dante stia parlando bene di Firenze (dice che deve essere contenta perché "è grande" ...), e potremmo continuare a pensarlo anche nel secondo verso (è famosa dappertutto...), il fatto che sia nominata anche in tutto l'*Inferno* - si vede che ci sono moltissimi dannati fiorentini, quindi - ci deve spingere a ricodificare i versi precedenti nel senso dell'*iperbole* ironica. Fatto sta che l'ironia, quando è usata come

un'arma, non ha interesse a incappare in equivoci. La si trova quindi combinata con l'invettiva, e incontriamo allora un testo misto di frasi ironiche e non ironiche. In questi casi, il testo sarebbe in contraddizione se non lo intendessimo ironicamente. Vediamo ad esempio la satira di Alfieri dedicata al *Commercio*, testo di grande attualità, perché lo scrittore piemontese vi disegna lo scenario di quella che era, ai suoi tempi tardosettecenteschi, l'invadenza dell'imperialismo, della "globalizzazione" *ante litteram*, nonché della cieca mentalità mercantile («Ecco, ingombri ha di prepotenti squadre / la magra Europa i mari tutti; e mille / terre farà di pianto e di sangue adre»). Le prime terzine ci possono dare subito l'idea di una varietà di strategie discorsive. Leggiamo:

E in te pur, d'ogni lucro idolo ingordo,  
nume di questo secolo borsale,  
un pocolin la penna mia qui lordo:

ch'ove ogni tanto, oltre il dover, prevale  
quest'acciecatto culto, onde ti bèi,  
dritt'è che ti saetti alcun mio strale.

Figlio di mezza libertade, il sei:  
né il niego io già: ma in un mostrarti padre  
vo' di servaggio doppio e d'usi rei.

L'attacco diretto, con tanto di "strali", è solo nella seconda terzina. La prima presenta una apparente attenuazione: la penna del satirico si intinge solo un "pocolino", senonché Alfieri non scrive "intingo", ma «lordo», e ciò significa non che voglia moderarsi, ma che sta attento a non sporcarsi troppo con un oggetto che non vale neanche la pena della penna. La terza terzina, poi (con un giro di frase che verrebbe buono anche ai nostri giorni, contro i "liberismi" diffusi e vincenti), presenta una concessione, l'*epitrope* classica: sia pure il commercio *parzialmente* figlio della libertà, questa affermazione non toglie che le sue conseguenze siano *doppiamente* lesive della libertà (perché sottomette interi popoli e perché, nella sua logica, non bada alla salute dei suoi stessi adepti). Ma l'ironia ha intanto portato a segno le sue punte, in particolare attraverso la

nominazione: si veda quel «secolo borsale» (attento alla borsa: che suonerebbe ancora più efficace nei nostri tempi «finanziari»), come più avanti il prevalere del calcolo, delle «cifre numeriche» (e che diremmo oggi degli «indici» e del p.i.l.?) conduce al soprannome di «Zeri» («ad onta nostra dall'età future / faran chiamarci i Popoli dei Zeri») che significa anche «nullità». Il commercio è un «idolo» (termine ambivalente: riceve un culto, però pagano, falso) e per giunta «ingordo»; Alfieri dice anche: «in questa età dell'indorato sterco», dove il nome («sterco») è insultante, l'aggettivo («indorato») è ironico, indica che il profitto è di scarso valore e che i valori della società del profitto nascondono, in realtà, dei disvalori. Strategie complesse, quindi, tuttavia sorrette e portate a bersaglio da una parola *tranchant* che interviene, in taluni punti nevralgici, con un tono di non incerta condanna: «Io tronco il nodo, e dico in un sol motto: / che il commercio è mestiero da vigliacco».

Tra le figure della negazione, oltre alla *litote* (dire «non bello» al posto di «brutto»), inseriamo anche l'*adynaton*. Attraverso un fatto «impossibile» afferma con evidenza assoluta quello che vuole dimostrare. Così Petrarca dice che «quando avrò queto il core, asciutti gli occhi, / vedrem ghiacciare il foco, arder la neve», il che significa che non smetterà mai di patire le pene dell'amore. Figura esagerata e certamente tra le più retoriche; mi dicono però ancora in uso tra gli innamorati, magari tramite SMS.

#### 6. Ipotesi sul trattamento dei campi semantici

Cosa fare con le figure? L'analisi del testo potrà interrogarsi soprattutto sugli sbalzi di «campo semantico» e quindi dovrà iniziare dalla metafora, che ne produce tanti e sorprendenti. Naturalmente non basterà una semplice rassegna dei «campi» implicati, occorrerà stabilire, da un lato i rapporti nel testo specifico, dall'altro i raggruppamenti più generali. Proviamo a inoltrarci nel problema a partire da un caso concreto, il sonetto di Marino *Alla gelosia*, che ci offre una sequenza di metaforizzanti tutti riferiti allo stesso metaforizzato, enunciato dal titolo:

Tarlo e lima d'amor, cura mordace  
che mi rodi a tutt'ore il cor dolente,  
stimolo di sospetto a l'altrui mente,  
sferza de l'alme, ond'io non ho mai pace:

vipera in vassel d'or cruda e vorace,  
nel più tranquillo mar scoglio pungente,  
nel più sereno ciel nembo stridente,  
tosco tra' fior, tra' cibi arpia rapace:

sogno d'uom desto, oscuro velo  
agli occhi di ragion, peste d'Averno  
che la terra aveneni e turbi il cielo; (...).

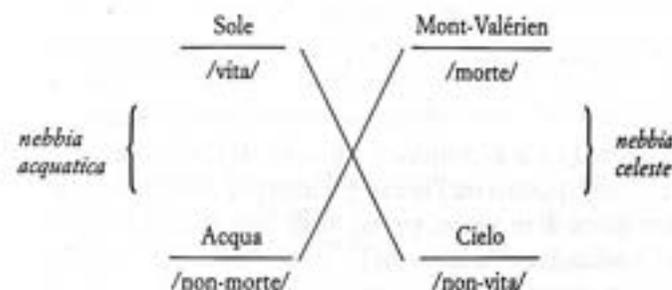
Proviamo a vedere i diversi livelli in cui potremmo organizzare i «campi». Innanzitutto c'è quello dei regni della natura: umano, animale (il tarlo, la vipera), vegetale (i fiori) e minerale – e potremmo anche porre l'opposizione tra il naturale (il cielo, lo scoglio) e l'artificiale (la lima, la sferza). Poi potremmo riscontrare la distribuzione tra gli elementi primordiali, acqua, aria, terra e fuoco, rilevandone alcune interferenze (lo scoglio: la terra che rompe l'acqua; il nembo temporalesco: il fuoco che rompe l'aria). Poi potremmo segnare la provenienza culturale: per esempio l'arpia (in grazia delle ali sta tra aria e terra) è di estrazione mitologica e ha una connotazione classica, come l'Averno, però negativa. Poi potremmo rivolgerci al modello spaziale, e qui procedere a identificare l'alto e il basso (alto il cielo, sotterraneo l'Averno; volatile l'arpia, strisciante la vipera), oppure l'interno e l'esterno del corpo (minaccia esterna: la vipera, il veleno; interna: il sospetto, il tormento dell'anima, il velo della ragione), e magari approfondire le modalità del pericolo, dal morso al contagio. Poi potremmo considerare i caratteri contrastanti, che convergono sull'ossimoro (il sogno dell'uomo desto) e le personificazioni delle istanze psicologiche (l'anima, la ragione cui sono regalati gli occhi solo per perdere la vista). Infine potremmo interrogarci sul ruolo dell'apparenza, a partire dal «vaso d'oro» della vipera e dal veleno nascosto nei fiori. Uno spettro veramente ampio a dimostrazione, oltre che dell'abilità del poeta barocco, delle perverse capacità metamorfiche della gelosia stessa.

E però, con un dato comune a tutti i livelli: i campi semantici, comunque organizzati e dovunque rintracciati, ci portano verso archetipi, verso dimensioni atemporali, cioè fuori della storia. Non a caso Frye collega la metafora alla ricerca primitiva di una identificazione estatica che apra «un canale o un flusso di energia tra il mondo umano e quello naturale».<sup>61</sup> Le cose non cambiano di molto neanche quando i campi semantici vengono sottoposti ad una analisi linguistica stretta come nella semiotica di Greimas che si muove sulla nozione di isotopia: secondo la *Semantica strutturale*, il significato di un *semema* si può scomporre in *sèmi*, principali e secondari; una frase deve essere costruita in base all'isotopia, cioè alla concordanza di una catena di *sèmi*. La retorica, e in particolare la metafora, aprono il discorso su altre isotopie, producendo una situazione pluri-isotopica o «isotopia complessa».<sup>62</sup> Tuttavia, una volta acquisito uno strumento più scientifico per la nostra analisi, il problema rimane inalterato: cosa dobbiamo fare? Un semplice elenco empirico, figura per figura, di «campi semantici» o isotopie che siano? È chiaro che questa prospettiva appare ingrata, meccanica e dispersiva. Greimas stesso non procede così. Vediamo cosa fa, nella sua analisi testuale più ampia, quella dedicata al racconto di Maupassant, *Due amici*. Tale analisi tocca molteplici livelli del racconto (narrativi, logici, ecc.) e con essi anche i prodotti del lavoro metaforico: nella vicenda dei due amici che si avventurano in una zona pericolosa durante la guerra franco-prussiana pur di non venir meno alle loro abitudini di fanatici pescatori sul fiume, capita di incontrare numerose figure che fanno capo agli elementi della natura: all'inizio, il testo ricorda che il sole primaverile creava a fior d'acqua un «lieve vapore»; il cielo autunnale era «insanguinato» e «imporporava», «infiammava», «arrossava di fuoco»; più avanti, ancora il sole «versava il suo calore» sulle spalle dei pescatori, isolandoli dal resto del mondo; ma, improvvisamente, dal Mont-Valérien, dove sono appostati i tedeschi, il cannone si fa sentire, accompagnato da un «pennacchio bianco», una emissione di

<sup>61</sup> N. Frye, *Mito metafora simbolo*, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 37.

<sup>62</sup> Cfr. A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, Roma, Meltemi, 2000, pp. 138 ss.

vapore che ripete, al negativo, quella che si spargeva sull'acqua al repace mattutino; e anche nel drammatico finale (gli amici, scambiati per spie, vengono fucilati dai soldati nemici) non mancano suggestioni simboliche, come il cappuccio di fumo sul monte e il lancio dei due cadaveri nel fiume, dove resta a galleggiare «un po' di sangue». L'analisi semantica consente di ricondurre il «sangue» dei due sfortunati personaggi all'immagine iniziale del «cielo insanguinato», che assume perciò il valore di una premonizione: nella luce rosseggiante del tramonto era già intravisto, secondo Greimas, un «dramma cosmico», in cui il «dramma umano», ricongiungendosi, può guadagnare una prospettiva positiva: nel quadro del «divenire cosmico», infatti, l'acqua del fiume che accoglie i corpi dei due amici, «non è la morte, ma la promessa della resurrezione».<sup>63</sup> Il sole, il monte, l'acqua e l'aria (sono più o meno i 4 elementi) vengono inseriti in un quadrato semiotico. Il quadrato semiotico è lo schema caro a Greimas: consente di organizzare i termini dell'analisi in modo dialettico, a partire da una coppia di opposti cui si aggiungono i rispettivi contraddittori. Nel caso del racconto di Maupassant, si ricava, tra gli altri, questo modello:<sup>64</sup>

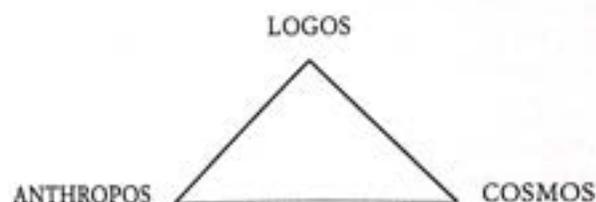


Si tratta di una organizzazione relativa al singolo testo in esame, non si può escludere che un altro autore organizzi diversamente gli stessi elementi. A uno schema più generale tendono e arrivano al-

<sup>63</sup> A. J. Greimas, *Maupassant*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1995, p. 231.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 52

cuni studiosi belgi seguaci di Greimas (ma fino a un certo punto, come vedremo), riuniti sotto la sigla del Gruppo  $\mu$ , in *Retorica della poesia*. L'ipotesi del gruppo di Liegi è che, unificando progressivamente i rinvenimenti empirici dei campi semantici arriveremo a due ambiti principali, quello dell'umano e quello del mondo naturale, detti in greco *Anthropos* e *Cosmos*. La metafora è la figura essenziale («la sua struttura d'intersezione ne fa il tropo connettivo per eccellenza»<sup>65</sup>) per consentire il passaggio dall'una all'altra mega-classe, presentandosi dunque come un procedimento di *mediazione*. Il linguaggio della poesia, in quanto fondato sulla metafora, garantisce la mediazione e l'interscambio tra l'uomo e la natura. Si può a questo punto aggiungere un terzo ambito, denominato *Logos* (il discorso) in modo da completare lo schema in un perfetto «modello triadico»<sup>66</sup> (qui la differenza da Greimas, che predilige, come abbiamo visto, lo schema quadrilatero):



L'isotopia *Logos* è introdotta a partire dall'idea che ogni testo, oltre che del rapporto tra l'uomo e il mondo, parli sempre implicitamente anche di se stesso, ovvero della riuscita del proprio compito di mediazione. Ma la messa in primo piano del *Logos* è caratteristica soprattutto della modernità "metapoetica", quando il lavoro di ricucitura del rapporto uomo-mondo è costretto a farsi vedere e a tematizzarsi nella poesia stessa dal momento in cui viene messo alle strette. È evidente, infatti, che la mediazione è relativa ad una divisione e quindi, di fronte a una divisione più rilevante ci sarà

<sup>65</sup> Gruppo  $\mu$ , *Retorica della poesia*, Milano, Mursia, 1985, p. 67.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 85.

bisogno di una mediazione ancor più rilevante: «Se il testo poetico è la soluzione di un conflitto attraverso il linguaggio ed è l'organizzazione coerente di forze opposte, sarà tanto più poetico quanto più forti saranno le opposizioni».<sup>67</sup> Per questa via – e il Gruppo  $\mu$  se ne rende perfettamente conto – non si è definita la poesia in quanto tale, ma solo una modalità, un'idea di poesia, un *ethos*, dicono i belgi, sia pure diffusissimo e trans-storico. Vedremo più avanti che possono esserci «poetiche non mediatrici». Per il momento mi limito a notare che anche con il Gruppo  $\mu$  siamo rimasti dentro archetipi generalissimi come l'uomo e l'universo.<sup>68</sup>

Il punto in cui i campi semantici sembrano offrire di più a un "posizionamento" del testo è quando si legano al problema del valore e cioè dove precisamente si schierano con scelte decisive. Vediamo infatti facilmente come le figure possano essere portatrici di valori positivi o negativi, possano essere "valorizzanti" o "svalorizzanti" (volendo anche "neutre"). Per stabilire questo loro tenore abbiamo bisogno di consultare una sorta di tassonomia (di tavola dei valori) che ovviamente nel quotidiano non c'è bisogno di consultare materialmente perché risiede nel senso comune, ma che dobbiamo acquisire per quanto riguarda la letteratura del passato o di altre aree culturali. Come campo semantico valorizzante funzionerà l'oggetto di pregio e, tanto per fare un esempio evidente, l'oro. Così d'Annunzio scrive un sonetto in cui la sua stessa operazione poetica viene paragonata a quella di un orefice pari a Cellini:

Otto e sei verghe d'oro, o Musa, io batto  
 su l'incude con fervido martello  
 ed ognuna di lor piego ad anello  
 e pongo su 'l cuscino di scarlatto.  
 Poi, con più grave pazienza, in atto  
 d'un mastro orafo antico su un gioiello  
 regale, ognuna a punta di cesello  
 (m'è Benvenuto nel pensiero!) io tratto.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>68</sup> È lo stesso Gruppo  $\mu$  a notare la somiglianza del suo procedere con quello del «pensiero mitico» e dell'archetipo junghiano (*ivi*, p. 96).

Interessante qui l'isotopia Logos, impreziosita attraverso il confronto con un mestiere privilegiato (non a caso l'oro è, di suo, un mediatore tra l'uomo e il mondo). Sull'altro versante, quello della caduta del valore, si colloca spesso la metafora animale. In questo caso, lo scambio va a danno dell'umano, che viene riassorbito nella natura con un processo di depressione e di deprezzamento. Valga Gadda: «il gozzo pareva un animale per conto suo che dopo averla azzannata nella trachea, le bevesse fuori metà del respiro, nascondendosi però sotto la pelle di lei, come il fotografo sotto la tela», ed ecco scomposto il corpo e quasi alienato, in una trasformazione fantastica che, appoggiandosi sul campo semantico della "bestia feroce" come su quello tecnologico del "fotografo", perviene alla immagine grottesca. In questo ambito, l'analisi deve essere molto attenta, perché anche le più resistenti connotazioni possono variare: ho riportato spesso la metafora animale del "leone" come indicatore di forza, coraggio o ferocia, ma sentiamo invece Proust che riporta il parere della cuoca al passaggio dei soldati:

(...) ce n'est pas des hommes, c'est des lions (Pour Françoise la comparaison d'un homme à un lion, qu'elle prononçait li-on, n'avait rien de flatteur).

[(...) non sono più degli uomini, sono dei leoni (Per Françoise, paragonare un uomo a un leone, che lei pronunciava "le-one", non implicava nulla di lusinghiero).]

Insomma l'analisi del testo deve dar conto di un terreno solcato da spinte e contropunte, valori che si alzano e che si abbassano. A queste problematiche la semiotica greimasiana si avvicina tramite i concetti di «euforia» e «disforia»: <sup>69</sup> due stati, due "tonalità" opposte ottenute con gli stessi procedimenti. È chiaro allora che si deve passare dai procedimenti al loro concreto uso "strategico" che può portare a risultati anche tra loro opposti.

<sup>69</sup> Cfr. A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, cit. p. 126.

## 7. L'opposizione tra allegoria e simbolo

Tratterò delle differenze di strategia, in termini di sublimazione e desublimazione, nell'ultimo capitolo. Ma intanto proviamo a avvicinare tale contrapposizione seguendo un'altra coppia terminologica, quella formata da due termini molto importanti e dibattuti, allegoria e simbolo. Con ciò siamo, in qualche modo, al confine della retorica, perché già allegoria e simbolo configurano non solo parti di testo, ma modalità complessive di costruzione. La loro stessa opposizione è di natura culturale: come procedure allegoria e simbolo possono facilmente confondersi, sono entrambi modi per raggiungere sensi secondi, e non a caso risultano sinonimi dal punto di vista dell'interpretazione. Per esempio, se attribuiamo alla balena di Melville, Moby Dick, un senso che va al di là della vicenda marinara, possiamo dire ugualmente che è "il simbolo del male" o "l'allegoria del male", indifferentemente. La differenza s'instaura invece nella storia delle poetiche e delle nozioni critiche. Il simbolo ha vissuto in subordine all'egemonia allegorica per tutto il Medio Evo, per poi passare in prima posizione nell'estetica romantico-idealista. Quando l'imperativo è l'espressione autentica ed immediata dell'interiorità, l'allegoria viene respinta perché intellettualistica e perché fa compiere un inutile doppio percorso per il recupero del senso, il simbolo invece è ammesso perché il suo rimando è organico, implicito e intuitivamente subitaneo. Dice Goethe: «È molto diverso che il poeta cerchi il particolare in funzione dell'universale oppure veda nel particolare l'universale. Nel primo caso si ha l'allegoria, in cui il particolare vale solo come esempio, come emblema dell'universale; nel secondo invece si svela la vera natura della poesia: si esprime il caso particolare senza pensare, o alludere, all'universale. Ora, chi coglie questo particolare in modo vivente coglie allo stesso tempo l'universale senza prenderne coscienza, o prendendone coscienza solo più tardi». <sup>70</sup> Lo stesso Goethe poeta tenterà spesso di trovare il punto di fusione dell'uno e del molteplice, dell'interno e dell'esterno («Nichts ist drinnen, nichts ist draußen: / Denn was

<sup>70</sup> J. W. Goethe, *Massime e riflessioni*, Roma, Theoria, 1983, p. 87.

innen das ist außen. / So ergreift ohne Säumnis / Heilig öffentlich Geheimnis»; "Niente è dentro e niente è fuori: / perché ciò che è dentro è fuori. / Dunque afferrate senza indugio / il divino, palese mistero"). E comunque la sua massima si dimostrerà assai resistente e ancora oggi la connessione tra simbolo inconscio e valore poetico supremo è accolta dal senso comune.

Rinviamo ad altra sede più sostanziose trattazioni, approfondiamo soltanto un poco l'argomento. Nella retorica classica la nozione di **allegoria** risponde alla definizione di metafora continuata: l'allegoria sarebbe una metafora a "n" termini, in cui ciascun elemento di una serie trova un corrispettivo speculare. Così, ne *Er caffettiere filosofo* di Belli, è sviluppato il parallelismo tra vita umana e caffè macinato:

L'ommini de sto monno sò ll'istesso  
che vvaghi de caffè nner maschinino:  
c'uno prima, uno doppo, e un antro appresso,  
tutti cuanti però vvanno a un distino.

Spesso muteno sito, e ccaccia spesso  
er vago grosso er vago piccinino,  
e ss'incarzeno, tutti in zu l'ingresso  
der ferro che li sfraggne in porverino.

E l'ommini accusi vviveno ar monno  
misticati pe mmano de la sorte  
che sse li ggira tutti in tonno in tonno;

e mmovennose oggnuno, o ppiano, o fforte,  
senza capillo mai caleno a ffonno  
pe ccascà nne la gola de la morte.

Qui, come si vede, le due isotopie, uomini-caffè, sono portate avanti insieme, *in praesentia*. In altri casi la spiegazione può arrivare in fondo. Ne *L'albatro*, dopo avere parlato dell'uccello che vola molto in alto, ma quando scende sulla nave viene stuzzicato e deriso perché le sue grandi ali, così adatte al volo, a terra gli conferiscono un'andatura goffa e incospicante; nell'ultima quartina, dunque, Baudelaire "traduce" la sua immagine:

Le Poète est semblable au prince des nuées  
Qui hante la tempête et se rit de l'archer,  
exilé sur le sol au milieu des huées,  
ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

[Al principe dei nubi il Poeta assomiglia / Abita la tempesta e dell'arciere ride, / esule sulla terra, in mezzo a ostili grida / con l'ali da gigante nel cammino s'impiglia.]

E se non comparisse quest'ultima strofa? Avremmo ugualmente un'immagine particolare, la messa in evidenza di un soggetto che suggerisce un senso ulteriore, solo che il suo significato sarebbe soltanto *ipotetico*.

Per capire bene la differenza tra allegoria e metafora pensiamo ai "due leoni", visto che abbiamo spesso tenuta presente questa analogia animale: se dico "Achille è un leone", faccio una metafora che implica lo spostamento di una parola, parlo di un guerriero, non c'è nessun animale, ma la parola "leone" presta il suo significato aggiuntivo; se invece dico, come fa Dante all'inizio della *Commedia*, «la vista che m'apparve d'un leone», sulla scena c'è davvero un leone, solo che questo leone non è un leone, rappresenta una tentazione, un vizio, è l'allegoria della superbia. Mentre la metafora cambia il significato della parola (leone = coraggio), l'allegoria cambia il significato della cosa (leone = superbia). L'allegoria si costituisce dunque, ben diversamente dalla metafora, come "linguaggio di cose". Per questo di solito viene identificata con la **personificazione**. Di certo l'allegoria "anima" il mondo, presta anche a entità che non l'avrebbero, una innaturale vitalità. A volte una vitalità che ha effetti mortali. Si veda il quarto *Spleen* di Baudelaire, con quella conclusione assolutamente deprimente che vede in primo piano l'Angoscia, «l'Angoisse atroce, despotique, / Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir» ("l'Angoscia, che è dispotica e dura / sul mio capo già chino pianta ora il suo stendardo"). Dove non si tratta solo del procedimento comune dell'iniziale maiuscola come segno di personificazione (il Dolore, il Tempo, ecc.); qui l'Angoscia, messa in scena come un guerriero conquistatore (quindi non può essere da sola, ma dovrebbe avere dietro un intero esercito), ha a che fare

con l'io, che quindi a sua volta si allegorizza, però in senso inverso, "spersonificandosi": l'io, infatti, ovvero la sua testa piegata in segno di resa, diventa il territorio di conquista dove il comandante vincitore pianta la sua bandiera. L'immagine suggerisce, quindi, una testa enorme e addirittura una perforazione del cranio... Ma non solo di personificazione vive l'allegoria, anche di animalizzazione e, al dunque, di metamorfosi di ogni tipo; ed è sempre plurale, formata da una serie di elementi, per cui potremmo dire che l'allegoria non è mai una parola, ma è sempre una frase.

Il simbolo invece, dal canto suo, deve essere un rimando istantaneo, fulminante. Si pretende come una visione ispirata e come qualcosa di diverso da un procedimento retorico, tant'è che la retorica non lo contempla nei suoi manuali. Magari lo si vedrà elencato tra le possibilità della metonimia (il simbolo al posto della cosa simboleggiata), ma in quel caso è la retorica che lo prende già bello e formato. E si potrà dare anche un singolare circolo metonimia-simbolo-metonimia: per esempio, la "croce" diventa simbolo di Cristo a partire da un rapporto di contiguità, in quanto strumento della sua morte, a lui associata nel momento-clou della crocifissione, poi può essere usata come metonimia per dire la chiesa, in espressioni come "la spada e la croce". Fatto è che il simbolo, nei casi comuni e convenzionali come nelle invenzioni artistiche non dipende dal modo in cui si costituisce (contiguità o analogia fanno lo stesso) bensì dal grado, dall'intensità di investimento che riesce a produrre. Il simbolo pretende una perfetta sintesi, spontanea e senza residui. Anche quando si presenta, come nelle scuole simboliste alla fine dell'Ottocento, come nebuloso e confuso, mantiene, però, proprio attraverso l'atmosfera insondabile, un alto potenziale di rimando al sovrasensibile, evocativo in quanto indistinto, sfumato, impreciso. Pur non essendo propriamente un simbolista, un buon esempio è Verlaine (dalle *Romanze senza parole*):

Dans l'interminable  
Ennui de la plaine  
La neige incertaine  
Luit comme du sable.

Le ciel est de cuivre  
Sans lueur aucune.  
On croirait voir vivre  
Et mourir la lune.

Comme les nuées  
Flottent gris les chênes  
Des forêts prochaines  
Parmi les buées.

[Nell'interminabile / noia della pianura / la neve incerta / riluce come sabbia. // Il cielo è di rame / Senza luce alcuna. / Pare di veder vivere / e morire la luna. // Come nuvole / fluttuano grigie le querce / delle vicine foreste / nella foschia]

Una sovrana indeterminatezza, in una complessiva trasfigurazione nel medium dell'incertezza percettiva (la "foschia": la stessa neve è detta "incerta", forse perché non si distingue bene). Il "come" pertiene qui, piuttosto che alla logica del paragone, ad un possibile errore dei sensi che scorgono sabbia e nuvole ("come sabbia", "come nuvole") dove ci sono neve e querce. Per cui, quando, nella strofa centrale, compaiono operazioni propriamente comparative (il cielo di rame, la vicenda "mitica" della vita lunare) esse passano come fatti "naturali", alterazioni della sensibilità favorite dall'opacità generale della scena. Un altro esempio di illuminazione simbolica lo possiamo prendere dal nostro Luzi (che attorno alla nozione di simbolo ha costruito anche una sua antologia):

Oscillano le fronde, il cielo invoca  
la luna. Un desiderio vivo spira  
dall'ombra costellata, l'aria giuoca  
sul prato. Quale presenza s'aggira?

Un respiro sensibile fra gli alberi  
è passato, una vaga essenza esplosa  
volge intorno ai capelli carezzevole,  
nel portico una musica riposa.

Dove si vede bene come il simbolo concerna una apparizione, una *presenza* nascosta, che è tanto più influente quanto meno iden-

tificabile e che si manifesta in eventi impalpabili (l'ombra, il respiro), protettivi (la carezza il riposo), nonché caratterizzati da valenza estetica (la musica come armonia e linguaggio senza parole).

Per quanto riguarda l'allegoria, invece, nella modernità tenderà a "perdere la chiave", cioè la spiegazione dell'allegorizzato. Sempre di più si darà come un insieme da decifrare. Il *Bateau ivre* di Rimbaud, ad esempio, non è di sicuro un semplice naviglio disancorato, ma - anche per il fatto che parla in prima persona - rappresenta il soggetto "sregolato"; dopodiché, tuttavia, quali visioni umane corrispondano ai paesaggi incontrati («Glaciers, soleils d'argent, flots nacreux, cieux de braises!»; «Ghiacciai, soli d'argento, flutti madreperlacei, / Cieli ardenti!») sarebbe difficile dire. L'allegoria moderna diventa la rappresentazione deformata di un mondo in crisi e in pezzi, magari accompagnata da citazioni che sono i rottami sparsi della cultura; nella *Terra desolata* di Eliot, il panorama di Londra appare come un sipario strappato, che non può più coprire l'abbandono del senso trascendente, la "fuga delle ninfe":

The river's tent is broken: the last fingers of leaf  
Clutch and sink into the wet bank. The wind  
Crosses the brown land, unheard. The nymphs are departed.  
Sweet Thames, run softly, till I end my song.  
The river bears no empty bottles, sandwich papers,  
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends  
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.  
And their friends, the loitering heirs of city directors;  
Departed, have left no addresses.

[La tenda del fiume è rotta: le ultime dita delle foglie / S'afferrano e affondano dentro la riva umida. Il vento / Incrocia non udito sulla terra bruna. Le ninfe son partite. / Dolce Tamigi, scorri lievemente, finché non abbia finito il mio canto. / Il fiume non trascina bottiglie vuote, carte da sandwich, / Fazzoletti di seta, scatole di cartone, cicche di sigarette / O altre testimonianze delle notti estive. Le ninfe son partite. / E i loro amici, eredi bighelloni di direttori di banca della City, / Partiti, e non hanno lasciato indirizzo.]

Il miglior teorico dell'allegoria *sub specie modernitatis* è senz'altro Walter Benjamin, nelle due diverse fasi degli anni Venti sul "dram-

ma barocco" e degli anni Trenta su Baudelaire. In Benjamin, decisamente, simbolo e allegoria si affrontano come modi contrapposti, ma questa volta a favore del secondo termine, *pro allegoria*. All'unità del simbolo, in fondo "facile" e sommaria come è ogni preteso misticismo che promette di raggiungere un contenuto segreto, nascosto agli occhi della percezione normale, l'allegoria risponde con una dialettica di estremi, che suddivide il campo testuale in una serie di contraddizioni, guadagnando in complessità, dinamicità e vitalità di forme. Invece di fonderle surrettiziamente mediante effetti suggestivi, l'allegoria si "espone" nel suo senso problematico. La duplicità dell'allegoria, che le è costata la riprovazione da parte di tutte le estetiche dell'unità, non consiste soltanto nella indicazione di un secondo significato. Questo può anche non essere dichiarato esplicitamente; ma, nei testi condotti allegoricamente, la duplicità dialettica si diffonde su tutti i livelli: dialettica tra immagine e concetto, e dunque tra scarto fantastico e controllo intellettuale; tra tecnica e espressività; tra la felicità formale dei suoni chiamati anch'essi a costituire costellazioni figurali e l'immobilità dei contenuti oggettivati (perché l'allegoria assegnando un nuovo significato a un essere o a una cosa, in qualche modo lo blocca: lo usa come materia dell'espressione). Una dialettica che si sviluppa all'interno della sua costituzione stessa, restando irrisolta: consisterà sempre di "estremi" e vivrà del rovesciamento di un estremo nell'altro. Alla classica organicità dell'opera, si sostituisce la disorganicità. L'opera allegorica è costituita di frammenti e il suo significato lavora collegando i rapporti di una costellazione. Benjamin ha continuamente insistito sulla frammentarietà dell'allegoria, ad esempio attraverso il paragone con le rovine. Il moto dell'allegoria non è tanto nello spostare il concetto nell'immagine, come pensava l'esegesi, quanto nel trattamento concettuale dell'immagine: gli esseri e le cose, adibiti a segno allegorico, subiscono un'azione ambivalente. Essi vengono annientati, ma anche recuperati. Certo, essi non rappresentano più direttamente la realtà, perdono di naturalezza e di "immanenza". L'allegoria è per Benjamin la forma espressiva della modernità proprio perché in essa l'uomo si concepisce "mortale". L'uso allegorico fa dileguare la vita della finzione e con essa qualsiasi "bella

apparenza" e potere seduttivo dell'immagine; ma, nello stesso tempo, ridà vita a ciò che era stato ridotto al silenzio. In questa restituzione delle energie scartate o perdute nel corso della storia, Benjamin colloca il suo progetto utopico-politico.

In uno dei suoi appunti più lucidi, Benjamin ha assegnato l'oscurità dell'allegoria al tipo dell'enigma, quella del simbolo al tipo del mistero. È proprio del mistero avvolgersi in una trama di indizi sempre più tenui, di spiragli sempre più ridotti, da cui filtrano i segni (le emanazioni impalpabili) del soprannaturale. Non c'è più una completa rivelazione, quanto l'approssimarsi della rivelazione, tenuta in sospenso in una attesa imminente – quando non in una assenza: l'assenza di rivelazione là dove essa è attesa è pur sempre un modo di evocare l'istanza rivelativa. L'allegoria invece la sua lacunosità e la sua imperfezione, la sua mancanza di risposta, ce le mette davanti, come un nesso da completare:

L'allegoria conosce molti enigmi, ma non conosce misteri. L'enigma è un frammento che, unito ad un altro frammento che gli si adatti, forma un intero. Il mistero fu espresso da sempre nell'immagine del velo, che è un vecchio complice della lontananza. La lontananza appare velata.<sup>71</sup>

Al gioco con l'ineffabile del simbolo, l'allegoria contrappone l'esibizione della sua "fattura".

<sup>71</sup> W. Benjamin, *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p. 476.

### 1. Intrecci

Toccheremo in questo capitolo alcuni procedimenti specifici della narrativa. In realtà di testi narrativi ne abbiamo già incontrati parecchi nella rassegna delle figure retoriche (su questo fatto tornerò più avanti); ma ci sono spostamenti e modificazioni che riguardano esclusivamente il narrare ai suoi diversi livelli, l'intreccio, il personaggio, lo scenario e la figura del narratore.

Andiamo per ordine, cominciando dall'intreccio. È l'aspetto più ovvio e anche il modo più "all'ingrosso" di guardare alla narrativa. Alla fine tutto si riduce alla stringatezza di un riassunto: cos'è che avviene, chi è che agisce. Purtroppo, ormai, questo è anche l'unico succo che un senso comune del tutto deprivato di sottigliezza sa tirar fuori dalla letteratura in genere. Ma i lettori frettolosi, che leggono all'unico scopo di vedere "come va a finire", sappiano almeno che anche l'intreccio è una costruzione e può essere studiato con una sua precisa terminologia.

A partire dai formalisti russi che contrapponevano l'intreccio alla *fabula* (termine che indica la storia nel suo banale decorso cronologico), Genette nel suo *Discorso del racconto* ha individuato tre livelli di spostamento, quanto all'ordine, alla durata e alla frequenza.

a) *ordine*. Si tratta di verificare le deviazioni rispetto alla sequenza cronologica, visto che nessuna storia è così banale da andare dritta dall'inizio alla fine. Da «un confronto fra l'ordine di disposizione degli avvenimenti o segmenti temporali nel discorso narrativo e l'ordine di successione che gli stessi avvenimenti o segmenti

temporali hanno nella storia»<sup>72</sup> ci si rende conto facilmente di vari salti e dislocazioni temporali. Sono le *anacronie*: il tempo del racconto può andare in avanti (e avremo la *prolessi*) oppure più di frequente all'indietro (e avremo l'*analessi*). All'interno di queste deroghe si rintracciano ulteriori distinzioni: di portata, se l'*analessi* rientra nei confini del racconto oppure se ne fuoriesce andando a toccare un passato antecedente all'inizio della narrazione; e di ampiezza, a seconda di quanto spazio l'*analessi* si prenda nel complesso della narrazione stessa. Possono rientrarvi le digressioni, che Genette qualifica come *analessi eterodiegetiche*, il cui argomento è diverso da quello principale della storia (se invece l'argomento è lo stesso le definisce *omodiegetiche*). *Analessi complete* o *rinvii* sono quando vanno a riempire una lacuna nel racconto.

b) *durata*. Vi è in questione il fatto che nella narrazione non viene dato lo stesso sviluppo ad ogni episodio. È evidente che un episodio importante si svolgerà per un tempo consistente e pressoché uguale a quello che impiegano gli eventi, mentre magari ci saranno altre parti sintetizzate in poche parole. L'omogeneità temporale (isocronia) è altamente improbabile, e avremo a che fare, dice Genette, con vari tipi di *anisocronie*. Definita come "tempo della storia" (TS) la durata presumibile degli avvenimenti narrati e con "tempo del racconto" (TR) la durata della lettura del corrispondente testo scritto, Genette mette in evidenza quattro possibilità:<sup>73</sup>

|          |         |        |
|----------|---------|--------|
| pausa    | TR = n  | TS = 0 |
| scena    | TR = TS |        |
| sommario | TR < TS |        |
| ellissi  | TR = 0  | TS = n |

Ricapitolando e spiegando meglio: si ha una *pausa*, quando gli avvenimenti stanno fermi e il testo invece procede con una certa quantità; si ha al contrario una *ellissi*, quando il testo compie un salto temporale, quindi da un punto al successivo (per esempio da un capitolo all'altro) trascorrono piccole o grandi quantità di tem-

<sup>72</sup> G. Genette, *Figure III*, cit., p. 83.

po; si ha un *sommario*, quando gli avvenimenti vengono riassunti e il testo quindi occupa minor tempo degli avvenimenti (come nel precipitoso finale del *Partigiano Johnny* di Fenoglio: «Johnny si alzò col fucile di Tarzan ed il semiautomatico... Due mesi dopo la guerra era finita»). Tra le possibilità, aggiunge Genette, ci sarebbe il contrario del sommario, cioè TR > TS, che sarebbe il racconto al rallentatore. È vero che non mancano i testi che procedono lentamente e anche molto (Proust, D'Arrigo), tuttavia non si tratta mai di vero e proprio "rallentatore", perché non sono solo gli eventi che vengono dilatati, ma vengono gonfiati con digressioni, pensieri, commenti, quindi piuttosto si ricade nella pausa. Infine c'è la scena, dove i tempi finalmente coincidono. Questo può essere stabilito in via di ipotesi (calcolando presumibilmente quanto tempo impieghino gli eventi); ma c'è un caso in cui siamo assolutamente certi che i tempi combaciano, è il caso delle battute di dialogo, che sono sicuramente durate lo stesso tempo che ci mettiamo per leggerle.

c) *frequenza*. Riguarda la possibilità di raggruppare o meno gli avvenimenti. Genette distingue il racconto *singolativo* (puntuale) da quello *iterativo* (che cumula una serie di avvenimenti simili). Ricava quattro possibilità:<sup>74</sup>

- Raccontare una volta sola quanto è avvenuto una volta sola;
- Raccontare *n* volte quanto è avvenuto *n* volte;
- Raccontare *n* volte quanto è avvenuto una volta sola;
- Raccontare una volta sola quanto è avvenuto *n* volte.

Dove si intuisce facilmente che la seconda e la terza fanno parte delle bizzarrie poco probabili (la terza modalità può essere adottata magari per i racconti che si ripetono da diversi punti di vista), ma le principali sono la prima e l'ultima, *singolativo* e *iterativo*. Quanto ai tempi, il singolativo vorrebbe il passato remoto, l'iterativo l'imperfetto o comunque il passato prossimo. Un iterativo famoso lo troviamo nell'attacco della *Recherche* di Proust: «Longtemps, je me suis couché de bonne heure» («A lungo, mi sono coricato di

<sup>73</sup> Ivi, p. 144.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 163-165.

buonora"). Un caso particolare è quello del presente, che può valere per il racconto singolarativo (come vedremo, nella narrazione in presa diretta), ma in occasioni particolari può anche funzionare per avvenimenti ripetuti. Cito un altro inizio, quello di Alvaro, *Gente in Aspromonte*, con il presente iterativo:

Non è bella la vita dei pastori in Aspromonte, d'inverno, quando i torbidi torrenti corrono al mare, e la terra sembra navigare sulle acque. I pastori stanno nelle case costruite di frasche e di fango, e dormono con gli animali. Vanno in giro coi lunghi cappucci attaccati ad una mantelletta triangolare che protegge le spalle, come si vede talvolta raffigurato qualche dio greco pellegrino e invernale.

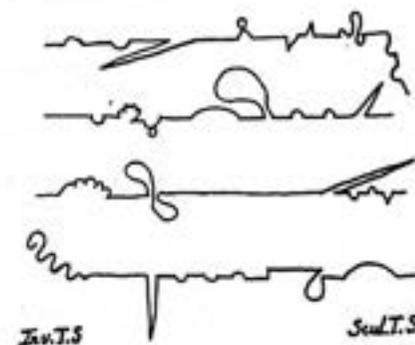
Nell'analisi dell'intreccio, uno dei problemi che ha avuto la narrazione è che, nel ragionare su grandi unità, perdeva i particolari. Ma non saranno importanti anche i dettagli? Qui una utile appendice è venuta da Barthes: egli propone di distinguere *funzioni* e *indizi*. Le prime corrispondono agli eventi più importanti, quelli che individuiamo quando facciamo un riassunto, e sono gli snodi dove il racconto prende le sue decisioni su di una alternativa che diventa decisiva per il prosieguo. Esempio: «il telefono suona: è ugualmente possibile che vi si risponda o che non vi si risponda, il che non mancherà di indirizzare la storia in due vie diverse».<sup>75</sup> Questi punti nodali vengono chiamati *funzioni cardinali* o *nuclei*. Ma cosa c'è in mezzo, tra un nucleo e l'altro? Questo spazio "secondario", che non influisce direttamente sulle scelte della storia, viene saturato di piccoli elementi, che vengono chiamati *catalisi*. A loro volta le catalisi possono essere suddivise in *indizi* e *informanti*, i primi funzionali allo sviluppo della storia, i secondi legati alla configurazione delle coordinate spazio-temporali (tornerò più avanti sulle caratteristiche della descrizione).

Un altro corollario nello studio dell'intreccio è che i suoi rami possono moltiplicarsi e svolgersi simultaneamente, dal livello alto

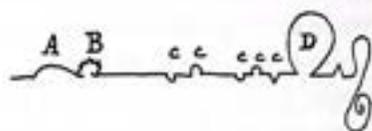
<sup>75</sup> R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, p. 19. Sulla logica delle decisioni narrative si basa la narratologia di C. Brémond (*Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1977), che la sviluppa in diagrammi "ad albero".

dell'*entrelacement* a quello basso delle *story lines*. Che vi possano essere storie parallele questo già il poema cavalleresco lo sapeva benissimo («Di molte fila esser bisogno parme / a condur la gran tela ch'io lavoro», Ariosto, *Orlando furioso*), ma soprattutto le narrazioni contemporanee hanno prediletto la molteplicità. Per esempio Dos Passos (*Manhattan transfert*) e, nel secondo Novecento, i romanzi di "montaggio" di Balestrini, costruiti di brani brevi o *lasse narrative*, prevedono a volte, ad esempio ne *Gli invisibili*, il salto di ciascun capitolo in temporalità diverse (sicché gli episodi della rivolta del carcere e delle manifestazioni studentesche risultano intarsiati gli uni negli altri). Si tratta allora di alternanza, come nel romanzo distopico di Margaret Atwood, *Oryx and Crake* (tradotto con "L'ultimo degli uomini"), i capitoli del personaggio superstita in un mondo sconvolto si alternano con quelli del suo passato, sicché solo verso la fine i due archi temporali si ricongiungono e veniamo informati di come e per quali cause si è verificata la "fine del mondo". Ma, sulla complessità dell'intreccio, basterà rifarsi a un caposaldo settecentesco della narrativa moderna come il *Tristram Shandy* di Sterne (*La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*) che va ad ironizzare sulle giravolte del suo racconto, con tanto di grafici ben prima dello strutturalismo:

I am now beginning to get fairly into my work; and by the help of a vegetable diet, with a few of the cold seeds, I make no doubt but I shall be able to go on with my uncle Toby's story, and my own, in a tolerable straight line. Now,



These were the four lines I moved in through my first, second, third, and fourth volumes. — In the fifth volume I have been very good, — the precise line I have described in it being this:



By which it appears, that except at the curve, marked A, where I took a trip to *Navarre*, — and the indented curve B, which is the short airing when I was there with the *Lady Baussière* and her page, — I have not taken the least frisk of a digression, till *John de la Casse's devils* led me the round you see marked D. — for as for *c c c c c* they are nothing but parentheses, and the common *ins* and *outs* incident to the lives of the greatest ministers of state; and when compared with what men have done, — or with my own transgressions at the letters A B D — they vanish into nothing. In this last volume I have done better still — for from the end of *Le Fever's* episode, to the beginning of my uncle *Toby's* campaigns, — I have scarce stepped a yard out of my way. If I mend at this rate, it is not impossible — by the good leave of his grace of *Benevento's devils* — but I may arrive hereafter at the excellency of going on even thus;

---

which is a line drawn as straight as I could draw it, by a writing-master's ruler, (borrowed for that purpose) turning neither to the right hand or to the left.

[Adesso posso dire di essere quasi avviato nel mio lavoro; e con l'aiuto di una dieta vegetale e un po' di semi freddi non dubito che potrò proseguire la storia di mio zio *Tobia*, e la mia, in linea passabilmente retta. Ecco (linee...) Sono le quattro linee lungo le quali mi sono mosso durante il primo, il secondo, terzo e quarto volume. Nel quinto sono stato molto bravo, perché ho tracciato precisamente la linea seguente (linea...) Dalla quale risulta che, salvo per la curva segnata con A, al qual punto feci una gita in *Navarra*; e la curva frastagliata B, rappresentante la breve passeggiata che,

quando fui là, feci con la signora de *Baussière* e il suo paggio, non mi concessi il minimo capriccio digressivo, finché i diavoli di *Monsignor Della Casa* non mi menarono per il giro che vedete segnato con D; quanto alle *c c c c c*, non sono che parentesi, entrate ed uscite, episodi normalissimi nella vita dei grandi ministri di stato; e, se le paragonate con quello che altri ha fatto, o con le stesse mie trasgressioni alle lettere A B C, svaniscono in niente. In quest'ultimo volume sono stato ancora più bravo, perché dalla fine dell'episodio di *Le Fever* al principio della campagna di mio zio *Tobia*, non mi sono quasi allontanato d'un passo dal mio cammino. Se ho fatto tali progressi, non è impossibile, col beneplacito dei diavoli di Sua Grazia il *Vescovo di Benevento*, che io raggiunga l'eccellenza di andare in linea retta, così: (linea...) L'ho tracciata quanto più dritta ho saputo fare, con l'ausilio di una riga (presa in prestito espressamente per questo scopo), non deviando né a destra né a sinistra.]

## 2. La parabola del personaggio

Ma si potrebbe discutere se non sia il personaggio, invece della trama, il vero *pivot* della narrazione. La linea formal-strutturalista mette in subordine il personaggio facendone una mera funzione del racconto, il necessario pretesto per permettere agli eventi di accadere. Tuttavia oggi le quotazioni del personaggio appaiono in ripresa nel riaffermarsi della visione "antropomorfa" della letteratura. E infatti cosa c'è di più simile all'uomo?<sup>76</sup> Qualcuno ha anche affermato che, poiché possiamo entrare nei suoi pensieri, conosciamo un personaggio addirittura meglio di un altro essere umano.

Se il meccanismo che spinge al consumo di narrativa è quello della identificazione, si baserà allora proprio su quella persona di carta che è per l'appunto il personaggio. Anche a esserne critici — come credo che si debba essere — bisogna riconoscere che l'"ideologia narrativa" consiste proprio in ciò, nel fatto che un individuo e il suo destino sono posti come esemplari e *dimostrativi*, per cui si

<sup>76</sup> Debenedetti ha parlato di personaggio-uomo o, con formula forse ancor più pertinente, di "similuomo" (cfr. *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999).

dovrebbe dire piuttosto che è la trama a essere in funzione del personaggio. O, forse meglio, le due cose insieme: perché il perno della faccenda non è semplicemente il personaggio, ma la sua sorte. Tutto si incentra sulla fine (e infatti la curiosità del lettore è il "come va a finire", e non solo nel giallo). Il personaggio deve essere messo in pericolo perché possa poi spiccare la sua finale salvezza. È lo schema del romanzo d'avventure e, oggi, del cinema hollywoodiano. Lo scrittore umoristico Vonnegut, lo ha disegnato con la consueta ironia in un diagramma intitolato "L'uomo caduto nel buco";<sup>77</sup> l'asse verticale è quello della buona o cattiva fortuna (*good fortune / ill fortune*), l'asse orizzontale rappresenta lo sviluppo della storia (*beginning / end*) che deve partire da uno stato "alto", poi la caduta nel "basso" e infine, dopo profonde e scuoranti traversie, il ripristino dello stato:



Naturalmente, questa parabola non è una regola e, tanto per dire, il romanzo di Kafka non vi corrisponde. Ma è chiara anche un'altra cosa: non stiamo più parlando del semplice personaggio, ma del protagonista, dell'*eroe* (una qualifica non da poco). Potremmo quindi intanto distinguere i personaggi in personaggi principali e comprimari. Dei primi sappiamo tutto, anche i pensieri, i secondi appaiono velocemente e magari confusi in un soggetto col-

<sup>77</sup> K. Vonnegut, *Un uomo senza patria*, Roma, minimum fax, 2006, p. 28.

lettivo. La differenza può essere segnata dalla presenza del nome o viceversa dall'anonimato; ma non sempre, si veda *Cecità* di Saragamo, in cui nemmeno i personaggi principali hanno nome. Chatman propone alcune distinzioni: personaggi "aperti" vs. "chiusi" (se hanno o no uno sviluppo, se si trasformano, ecc.), e personaggi "a tutto tondo" vs. "piatti" (se hanno molti "tratti psicologici" oppure no).<sup>78</sup>

Più che dal nome, quindi, l'eroe si distingue per il rilievo che la narrazione gli conferisce; la Bal<sup>79</sup> riassume queste caratteristiche nella *qualificazione* (entità delle informazioni che riceviamo su di lui/lei), *distribuzione* (presenza diffusa nel racconto e soprattutto nei momenti prioritari), *indipendenza* (presenza solitaria sulla scena), *funzione* (intervento attivo sugli snodi narrativi), *relazioni* (rapporto con il maggior numero di altri personaggi). Ma l'eroe è sempre "eroico"? Tale questione è molto antica ed è stata riproposta, sulle orme di Aristotele, da Frye che ha ridisegnato una serie di livelli o gradazioni a partire dalla distanza dell'eroe dall'uomo comune:

1. Se superiore come *tipo* sia agli altri uomini che al loro ambiente, l'eroe è un essere divino e la sua storia sarà un *mito* nella normale accezione di storia di un dio. (...)
2. Se superiore in grado agli altri uomini ed al suo ambiente, l'eroe è il tipico eroe del *romance*, le cui azioni sono meravigliose, ma che è un essere umano. Questo eroe si muove in un mondo in cui le normali leggi di natura sono in certa misura sospese: prodigi di coraggio e di resistenza, innaturali per noi, sono per lui naturali; e, una volta fissati i postulati del *romance*, armi incantate, animali parlanti, streghe ed orchi terrificanti, talismani miracolosi non violano la legge di probabilità. (...)
3. Se superiore in *grado* agli altri uomini, ma non al suo ambiente naturale, l'eroe è un capo. Possiede autorità, passioni e capacità di espressione molto più grandi delle nostre, ma ciò che egli fa è soggetto sia alla critica sociale che all'ordine della natura. È l'eroe del modo *alto-mimetico*, (...).

<sup>78</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, Milano, il Saggiatore, 2003, pp. 120-121, 136.

<sup>79</sup> Cf. M. Bal, *Narratology*, Toronto, University of Toronto Press, 2009, p. 133.

4. Se non è superiore né agli altri uomini né al suo ambiente, l'eroe è uno come noi: siamo sensibili alla sua comune umanità e chiediamo al poeta l'obbedienza agli stessi canoni di probabilità che sono presenti nella nostra esperienza. l'eroe del modo *basso-mimetico* tipico di gran parte delle commedie e della narrativa realistica. (...)

5. Se inferiore a noi per forza o per intelligenza, così da darci l'impressione di osservare dall'alto una scena di impedimento, frustrazione o assurdità, l'eroe appartiene al modo *ironico*. (...)<sup>80</sup>

Già l'ultimo livello configura un antieroe (è una figura che crea qualche problema all'identificazione del lettore). Ancora va bene l'eroe-vittima, che seguiamo con trepidazione sperando malgrado tutto nel lieto fine; più complessa è la figura dell'"eroe del male", che pure caratterizza la letteratura maggiore, dallo Iago di Shakespeare, o dall'Aronne, irriducibile fino alla morte, nel *Tito Andronico* («If one good Deed in all my life I did, / I do repent it from my very Soule»; «Se mai ho commesso una sola buona azione in tutta la mia vita / me ne pento dal profondo dell'anima»), ma si tratta sempre di antagonisti. Più centrale, invece, sarà la posizione dei Raskolnikov, Ivan Karamazov, Stavrogin di Dostoevskij, gli esploratori dei confini dell'umano che ci immettono in un cortocircuito di repulsione-immedesimazione capace di attivare positivamente la riflessione critica. Di fatto, per quanto connotato sfavorevolmente, l'eroe pur sempre giganteggia: di qui il problema del "romanzo del dittatore", in cui la satira politica che il narratore si propone può finire suo malgrado per ingenerare qualche simpatia, in quanto ci mostra il "mostro" a tutto tondo e quindi anche nei suoi risvolti alla fine umani. La grandezza negativa è pur sempre grandezza: dunque per fare un vero anti-eroe non c'è che la piccolezza. Che però significa, precisamente, la rinuncia al potere attrattivo del protagonista, ragion per cui il sotto-eroe è merce rara e appannaggio di autori veramente "cattivi" fino al punto di denigrare la loro stessa creatura. Come si vede dal Čičikov di Gogol (*Le anime morte*), non c'è niente di peggio della "mediocrità":

<sup>80</sup> N. Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 45-46.

Nella carrozza sedeva un signore, che non era proprio un bel-l'uomo, ma non era neppure di brutto aspetto, né troppo grosso né troppo esile; non si poteva dire che fosse anziano, ma neppure, d'altronde, che fosse troppo giovane. Il suo arrivo non suscitò in città il minimo scalpore, e non fu accompagnato da alcunché di singolare: (...).

La "grandezza negativa" del protagonista ci conduce nella divisione assiologica (di valore) dei personaggi, ben presente nel senso comune quando ci si chiede chi siano i "buoni" e chi siano i "cattivi". È il modello manicheo che prevale in tanti prodotti di *fiction*. Già così si incomincia a capire che il personaggio assume senso in un "sistema" e che l'intreccio funge spesso da strumento di scomposizione e ricomposizione di un certo numero di personaggi (oggi con la *soap opera* questo meccanismo diventa la risorsa per una combinatoria potenzialmente infinita). Con molto rigore la semiotica di Greimas è andata a studiare i "ruoli", per prima cosa però distinguendo precisamente il ruolo (l'attante) dal personaggio (l'attore). Lo schema greimasiano parte dalle dimensioni del "Soggetto" e dell'"Oggetto"; sul "Soggetto" influiscono i ruoli contrapposti dell'"Adiuvante" e dell'"Opponente", mentre l'"Oggetto" viene indirizzato da un "Destinante" verso un "Destinatario". Così:<sup>81</sup>



Trattandosi di ruoli e non di personaggi, è allora chiaro che più personaggi possono assumere un ruolo e più ruoli un personaggio. Per esempio nel romanzo di avventure (o nel film d'azione) di "Opponente" (il "vilain", il "cattivo") ce n'è più d'uno e l'eroe sfugge da

<sup>81</sup> A. J. Greimas, *Semantica strutturale*, cit., p. 246.

uno per cadere sotto le grinfie di un altro, fino al combattimento finale. Dall'altra parte, un personaggio può cambiare ruolo: lo stesso Greimas si è soffermato sul «problema del traditore»,<sup>82</sup> cioè del personaggio che da "Adiuvante" si rivela "Opponente"; ma si dà anche il caso opposto, della "conversione", quando il cattivo passa dalla parte dei buoni (ed è quello che succede nei *Promessi sposi* all'Innominato). Infine un ruolo può anche essere ricoperto da un ente che non ha nulla del personaggio: sempre nei *Promessi sposi*, il vero destinante, al di là del cardinal Federigo, è la Divina Provvidenza. Lo stesso Greimas ha ampliato il suo schema in una serie di sdoppiamenti attanziali in base al discrimine positivo/negativo:<sup>83</sup>

|                       |    |                       |
|-----------------------|----|-----------------------|
| soggetto positivo     | vs | soggetto negativo     |
| oggetto positivo      | vs | oggetto negativo      |
| destinante positivo   | vs | destinante negativo   |
| destinatario positivo | vs | destinatario negativo |

Però se gli attanti sono sempre polarizzati, non è affatto detto che i personaggi lo siano e soprattutto l'eroe della modernità, l'"eroe problematico" sfugge a nette determinazioni.

Ma occorre considerare che il personaggio non ha solo una funzione attiva. Può avere anche una fondamentale funzione "locutiva"; interessare cioè come portatore di racconto, come *affabulatore*, nei panni, per dirla con Vargas Llosa o dell'*hablador* o dell'*escribidor* (dal raccontatore orale nella sua funzione primitiva, allo scribacchino della produzione di consumo). Il personaggio allora si qualifica perché è colui che ha qualcosa da raccontare: sulla scia della mitica Sherazade, che narra per salvarsi la vita, nel secolo più vicino all'attuale basta ricordare il Marlow di Conrad, oppure i numerosi personaggi-narranti della Blixen o ancora i *Narratori delle pianure* di Celati.

Ma il personaggio, oltre ad essere latore di "storie" può anche trasmigrare da una storia all'altra. Questa caratteristica fa sì che

<sup>82</sup> A. J. Greimas, *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 272-274.

<sup>83</sup> A. J. Greimas, *Del senso 2*, Milano, Bompiani, 1984, p. 48.

possa avere una vita vera e propria tanto da creare addirittura al suo autore, schiavizzandolo, il problema di non riuscire a farlo morire. O ancora sopravvivere all'autore ed essere ripreso da altri, passando di epoca in epoca; è questa la diffusione del personaggio "mitico", come Ulisse o, un po' più di recente, Don Juan. Nulla impedisce che anche un eroe negativo goda di tale *trasmigrazione*; anzi, può accadere, come nel caso di Dracula, che a lungo andare, riscrittura dopo riscrittura, la sua "cattiveria" sfumi e il suo carattere aumenti di tratti (si faccia da "piatto" a "tutto tondo"). La facoltà di ripresa del personaggio è dell'ordine della *citazione* e può anche produrre mescolanze di storie e incontri inediti (così Manganelli ha immaginato, tra le altre cose, un carteggio "impossibile" tra Amleto e la Principessa di Clèves). Accade ad esempio ai personaggi delle favole di scambiarsi di posto, come nel *Pinocchio* con *gli stivali* di Malerba (un burattino al posto di un gatto), o di intrecciarsi in sarabanda, come avviene in un episodio della *Ratta* di Gunther Grass, che riunisce in un party tutti i personaggi dei Fratelli Grimm:

Indessen will die Stehparty nicht enden. Einige Märchengestalten spielen ihre Rollen. Unterm Betthäubchen zeigt Rotkäppchens Großmutter plötzlich ein Wolfsgesicht. Die Hexe läßt Besen tanzen. Rübezahl biegt Eisenstäbe krumm. Als wandle sie im Traum, trägt des Froschkönigs Dame auf einem Tablett ihren Frosch von Gruppe zu Gruppe. Hänsel und Gretel holen letzte Bucheckern und Haselnüsse dem Knusperäuschen-Automaten. Die Guten und Bösen verwandeln sich wechselseitig in Vogelscheuchen. Auch Aschenbrödel und König Drosselbart, der Standhafte Zinnsoldat und Frau Holle sind ganz und gar in ihre Märchenvernarrt. Selbstvergessen spielen sie sich. Sogar Schneewittchen will nicht mehr mit wechselnden Zwergen ins Gebüsch, sondern tausendmal schöner für wen auch immer sein. So geht Märchen in Märchen über. Jorinde liegt Zinnsoldaten, Joringel hat sich zu Aschenbrödel gelegt. Einzig die Hexe bleibt sich und Hänsel treu: Zwischen ihre enormen Titten gebettet, träumt ihm nicht nur, was hinterm Hagebuttengebüsch geschieht.

[Intanto il party in piedi non vuol finire. Alcuni personaggi fiabeschi recitano la loro parte. Sotto la cuffietta da notte la Nonna di Cappuccetto Rosso mostra improvvisamente una faccia da lupo. La Strega fa ballare le scope. Rübezah! piega sbarre di ferro. Come camminando in sogno, la Dama del Re Rana porta su un vassoio la sua rana di gruppo in gruppo. Hänsel e Gretel estraggono le fagioline e nocciole residue dal distributore automatico della Casetta di Panpepato. Le Fate Buone e Cattive si trasformano vicendevolmente in spaventapasseri. Anche Cenerentola e Re Bazzaditordo, l'Intrepido Soldato di Stagno e Frau Holle sono innamorati pazzi delle loro fiabe. Obliosi recitano se stessi. Perfino Biancaneve non vuol più andare nei cespugli con nani cangianti, ma esser mille volte più bella non importa per chi. Così una fiaba trascorre nell'altra. Jorinde si giace col Soldato di Stagno, Joringel si è coricato al fianco di Cenerentola. Solo la Strega resta fedele a se stessa e a Hänsel: adagiato tra le sue enormi tette, gli viene in sogno non soltanto quello che si verifica dietro i cespugli di rose canine.]

Oltre al "trascorrere" delle fiabe una nell'altra, Grass aggiunge una ironica attualizzazione, qui in chiave erotica; in seguito nel suo testo i personaggi fiabeschi diventeranno militanti ecologisti mobilitati per la difesa del bosco che i politicanti vogliono distruggere.

### 3. Spazi e mondi possibili

Ma i personaggi non possono sussistere se non all'interno di un universo che li contenga; ecco che ogni racconto deve dichiarare, fin dalle prime battute, le proprie coordinate spazio-temporali. Veniamo quindi alla definizione dell'*ambiente*, cui è demandata in primo luogo la *descrizione*. Spesso il lettore che ha fretta di vedere come va a finire la storia salta la descrizione, ritenendola pleonastica e noiosa - infatti non vi accade nulla ed essa si situa, come abbiamo visto, nelle more di una pausa. Il tempo della descrizione dovrebbe essere il passato, essa ci dice come stavano le cose all'epoca dei fatti, ma la si può trovare anche al presente, a sottolineare che le cose non sono molto cambiate. È così che inizia *Il rosso il nero* di Stendhal:

La petite ville de Verrières peut passer pour l'une des plus jolies de la Franche-Comté. Ses maisons blanches avec leurs toits pointus de tuiles rouges s'étendent sur la pente d'une colline, dont des touffes de vigoureux châtaigniers marquent les moindres sinuosités.

[La piccola città di Verrières può passare per una delle più graziose della Franca Contea. Le sue case bianche, dai tetti aguzzi di tegole rosse, si stendono sul pendio di una collina, le cui minime sinuosità son poste in evidenza da macchie di robusti castagni.]

Dopodiché le vicende di Julien Sorel vengono narrate doverosamente al passato. Oltre alle indicazioni che precisano dove e quando si svolge la storia, potremmo distinguere la descrizione del personaggio, quella degli interni e quella degli esterni. La descrizione del personaggio deve familiarizzarci con esso e farci entrare nella sua dimensione caratteriale. In taluni *incipit* di Balzac si può trovare la descrizione del personaggio in anticipo sulla indicazione del suo nome e del suo stato; in questo caso è come se individuassimo qualcuno prima di conoscere il suo ruolo (una sorta di *suspense* identificativa). Ad esempio, così attacca *Il capolavoro sconosciuto*:

Vers la fin de l'année 1612, par une froide matinée de décembre, un jeune homme dont le vêtement était de très mince apparence se promenait devant la porte d'une maison située rue des Grands-Augustins, à Paris.

[Verso la fine del 1612, una fredda mattina di dicembre, un giovane vestito assai modestamente passeggiava dinanzi alla porta di una casa di rue des Grands Augustins, a Parigi.]

Solo dopo svariate pagine si verrà a sapere che questo giovanotto timido e male in arnese è Nicolas Poussin.

Ora, le funzioni della descrizione sono molteplici. La principale è di fornire le informazioni basilari, ma non minore è quella di creare un'atmosfera, oppure di fungere da accompagnamento, magari attraverso un accostamento simbolico allo stato d'animo. Accade in Pirandello che la descrizione del paesaggio, ad apertura di finestra, conceda un refrigerio "poetico" al personaggio angustiato

dalla vita (e certo Pirandello è uno scrittore che non ci va leggero con i suoi personaggi spesso caricaturati già nella descrizione fisica). Qui è ne *I vecchi e i giovani*:

Ah, era pur bello lo spettacolo di quella profonda notte lunare su la campagna, con quegli alberi antichi, immobili nel loro triste sogno perenne, sorgente col fusto dal grembo della terra, con quei monti laggiù che chiudevano, cupi contro il cielo, il mistero degli evi più remoti, col quel tremulo limpido assiduo canto dei grilli che, sparsi tra le erbe dei piani, pareva persuadessero all'oblio d'ogni cosa.

La descrizione può anche esprimere implicitamente un giudizio, e quindi lavorare sia al modo del grottesco pirandelliano che al modo dell'ironia di Flaubert: quando, nella pagine iniziali di *Madame Bovary*, ci presenta Charles Bovary, il futuro marito di Emma, arrivato fresco fresco nella scuola, la descrizione si appunta sul suo berretto:

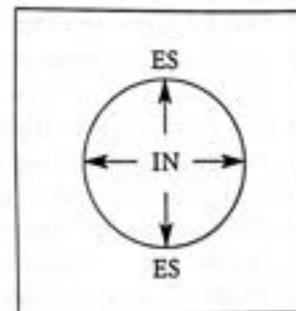
C'était une de ces coiffure d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poils de lapin; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or, en manière de gland. Elle était neuve; la visière brillait.

[Era un copricapo d'ordine composito, in cui si potevano riconoscere gli elementi del cappuccio di pelo, del *ciapska*, della bombetta, del caschetto di lontra e del berretto di stoffa: insomma, una di quelle povere cose che nella loro tacita bruttezza hanno una qualche profondità d'espressione come il volto di un imbecille. Di forma ovoidale, tenuto su da stecche di balena, esso era costituito da tre salsicce arrotolate; vi si alternavano poi, separate da una striscia rossa, losanghe di velluto e di pelo di coniglio; poi una specie

di sacco terminante in un poligono incartonato, coperto da un complicato ricamo di galloni: di lassù, tenuto da un lungo cordone troppo esile, pendeva a mo' di nappa un gomitolino di filo d'oro. Era nuovo di zecca, la visiera luccicava.]

Ecco una descrizione che serve a farci immaginare un oggetto talmente "impossibile" da qualificare subito il suo proprietario e da renderlo fin dall'inizio paragonabile a una grossa testa vuota.

Certo la funzione delle descrizioni è subalterna se riteniamo che lo scheletro del racconto stia tutto nel suo asse temporale;<sup>84</sup> tuttavia la conformazione dello spazio nella narrativa è apparsa nella sua rilevanza con gli studi strutturalisti di Lotman. L'eroe, secondo Lotman agisce nel quadro di un modello culturale fondato sulla divisione spaziale tra "interno" ed "esterno". Lo schema è questo:



La «collisione narrativa» sarebbe costituita appunto dalle frecce che indicano lo sforzo dell'eroe a valicare la frontiera culturale, come nei casi dell'«eroe della fiaba di magia, Dante in pellegrinaggio lungo i cerchi dell'inferno, Rastignac che si fa strada verso l'alta società».<sup>85</sup> In anni più vicini, una interessante corrente teorica si

<sup>84</sup> Così nell'importante ricerca di Ricœur nei tre volumi di *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1983-1985-1988. Sulle funzioni del tempo verbale è fondamentale H. Weinrich, *Tempus*, Bologna, il Mulino, 1978.

<sup>85</sup> In J. M. Lotman-B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1987, p. 168; lo schema sopra riportato è ivi, p. 156.

è attivata sul tema del "mondo possibile". Quale mondo viene costruito dal testo? Questa domanda diventa cruciale, accompagnando la tendenza postmoderna verso la mappatura e la geografia delle culture. In particolare, Pavel ha proposto di parametrare i mondi di finzione in base alla distanza dalla realtà e alla densità referenziale, costituita, quest'ultima, dal «rapporto tra estensione del mondo e lunghezza del testo».<sup>86</sup> Tutti gli aspiranti scrittori sanno bene che esistono, a seconda dei generi praticati, mondi più vincolati (ad esempio nel romanzo storico, dove non si deve incorrere in errore) e mondi più liberi, come quelli sviluppati proprio nell'epoca del postmoderno, cioè la fantascienza e il fantasy (mondi completamente autoinventati, dove l'unico errore possibile è dovuto all'incoerenza). L'esplorazione dei **mondi possibili** è stata portata avanti da Doležel<sup>87</sup> che vede il sistema stesso dei personaggi in dipendenza dal posizionamento del mondo in cui possono esistere ed essere "compossibili". Doležel propone alcune distinzioni: innanzitutto tra mondi monopersonali e multipersonali. I primi saranno più rari, ma non sono da escludere, basti pensare al caso del Robinson di Defoe o anche – aggiungo io – alle distopie dell'ultimo uomo. Una ulteriore tipologia distingue quattro tipi di restrizioni, che devono essere seguite nella costruzione dei "mondi di invenzione": aletiche, deontiche, assiologiche, epistemiche. Le restrizioni aletiche concernono quello che è possibile in un determinato mondo (per cui, dice Doležel, ci possono essere mondi naturali e mondi soprannaturali); le restrizioni deontiche, riguardano le norme sulle azioni che sono vietate, obbligatorie o permesse nel mondo possibile; le restrizioni assiologiche toccano i valori che vi sono in vigore; le restrizioni epistemiche che cosa sa, ignora o crede il personaggio. Sui diversi livelli ci possono essere diversi tipi di personaggio eterodosso: l'"alieno aletico" è un personaggio che non sarebbe possibile secondo la convenzione di quel mondo; l'"alieno deontico" è invece il personaggio fuori regola (un outsider morale). Nel caso di "mondi doppi" si pone la possibilità di un passaggio di

<sup>86</sup> T. G. Pavel, *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi, 1992, p. 150.

<sup>87</sup> L. Doležel, *Heterocosmica*, Milano, Bompiani, 1999.

frontiera, simile a quello indicato da Lotman – Doležel fa l'esempio della Alice di Carroll che va *dall'altra parte dello specchio*. La ricerca termina sulla frontiera dei mondi impossibili; Doležel appare scettico sulla loro effettiva validità e ne sottolinea anche la facilità, perché si tratterebbe di operare senza restrizioni, o in regime di *divertissement*: «d'attuale inflazione del viaggio attraverso mondi e delle "brigate trans-storiche" ha fatto sì che per uno scrittore sia facile trasferire una persona funzionale da un mondo a un altro, come è facile per un bambino spostare un cubetto del Lego da una torre a un'altra».<sup>88</sup> Torneremo più avanti sulle scritture "fuori luogo" della modernità radicale, dove le restrizioni saltano non per semplice gioco, ma in quanto sono il terreno su cui si fonda l'illusione mimetica e l'immedesimazione del lettore passivo, ossia l'ideologia del narrare.

#### 4. Le posizioni del narratore

Rimane molto importante anche la posizione del narratore. Le analisi narratologiche sono arrivate tardi a considerarlo, ma è una questione centrale perché è evidente che, a parità di trama e di personaggi, si possono scegliere modi enunciativi molto differenti per raccontare la stessa storia.

Partiamo dalla più semplice e ovvia distinzione del narratore che è quella della persona: in prima o terza persona. Potremmo anche dire, nei termini correnti: l'io narrante o il narratore onnisciente. L'uno e l'altro possono garantire dei vantaggi: l'io narrante fa guadagnare in verosimiglianza, perché la sua visuale diventa para-autobiografica o comunque da testimone oculare; il narratore onnisciente fa guadagnare in estensione e in profondità perché, per convenzione, sa tutto ciò che avviene e tutto quello che viene pensato dai personaggi. Mentre l'io narrante ha una prospettiva relativa a lui solo, il narratore onnisciente può assumere qualsiasi "punto di vista" (in narratologia si parla di **focalizzazione**).

<sup>88</sup> Ivi, p. 228.

Per la verità, anche l'io narrante può cambiare prospettiva ma ha bisogno di una vera e propria bacchetta magica, insomma del ricorso al fantastico, come nel racconto *Axolotl* di Cortázar, in cui il soggetto attraversa il vetro dell'acquario diventando un batrace e, dopo un attimo, guarda il se stesso umano di prima allontanarsi dall'altra parte:

Por eso no hubo nada de extraño en lo que ocurrió. Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez mas de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de una axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi del otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí.

[Per questo non fu strano quel che accadde. Il mio volto era attaccato al vetro dell'acquario, i miei occhi cercavano di penetrare ancora una volta il mistero di quegli occhi d'oro senza iride e senza pupilla. Vedevo molto da vicino la faccia di un axolotl immobile contro il vetro. Senza transizione, senza sorpresa, vidi la mia faccia contro il vetro, invece dell'axolotl vidi la mia faccia contro il vetro, la vidi fuori dell'acquario, la vidi dall'altra parte del vetro. Allora la mia faccia si staccò, e io compresi.]

La persona è rimasta la prima, però il soggetto ha subito una metamorfosi o trasmigrazione.

Quanto poi alle possibili "persone", rimarrebbe, è vero, oltre la prima e la terza, ancora da rintracciare la seconda persona; non è esclusa, però riguarda testi dichiaratamente "sperimentali". L'ha provata Butor, ne *La modificazione*:

Vous avez mis le pied gauche sur la rainure de cuivre, et de votre épaule droite vous essayez en vain de pousser un peu plus le panneau coulissant. Vous vous introduisez par l'étroite ouverture en vous frottant contre ses bords, puis, votre valise couverte de granuleux cuivre sombre couleur d'épaisse bouteille, votre valise assez petite d'homme habitué aux longs voyages, vous l'arrachez par sa poignée collante, avec vos doigts qui se sont échauffés, si peu lourde qu'elle soit, de l'avoir portée jusqu'ici, vous la soulevez et vous sentez vos muscles et vos tendons se dessiner non seule-

ment dans vos phalanges, dans votre paume, votre poignet et votre bras, mais dans votre épaule aussi, dans toute la moitié du dos et dans vos vertèbres depuis votre cou jusqu'aux reins.

[Hai messo il piede sinistro sulla scanalatura di ottone, con la spalla destra tenti inutilmente di spingere un poco di più la porta scorrevole. T'introduci attraverso lo spiraglio, strofinando contro i bordi, poi, questa valigia ricoperta di granuloso cuoio dallo spesso color bottiglia, la tua valigetta di uomo avvezzo a lunghi viaggi, ecco la sollevi per la corta maniglia appiccaticcia con le dita che ti sono ingranchite a portarla sin qui, sebbene non sia affatto pesante, la sollevi, e senti i tuoi muscoli e tuoi tendini irrigidirsi non solo nelle falangi, nella palma della mano, nel polso e nel braccio, ma anche nella spalla, in tutta la metà del dorso e nelle vertebre, dal collo fino alle reni.]

Problema: la seconda persona è l'autore che dialoga con il personaggio, oppure è semplicemente una prima persona camuffata, visto che si conoscono bene, per filo e per segno, le sue sensazioni fisiche? Quando ci ha riprovato Calvino, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, inizialmente il tu è rivolto a quel lettore che corrisponde ad ognuno di noi («Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino»); ma, a partire dal secondo capitolo, il "tu" del lettore si materializza in uno specifico personaggio che parte alla ricerca delle continuazioni degli inizi interrotti e che potrebbe facilmente essere ritradotto nelle "persone normali" («corri alla libreria, entri nel negozio», scrive Calvino: avrebbe potuto scrivere "corse in libreria, entrò nel negozio"...).<sup>89</sup> Insomma, la seconda persona non può che essere un vezzo raro, né può diventare uno strumento reiterabile.

La posizione della "voce" narrativa si determina, dunque, sulla base della presenza o meno di chi narra nella storia. Genette articola le possibilità attraverso diversi schemi strutturali. Un primo

<sup>89</sup> «Per questo, mentre il lettore dal cap. I ha davanti a sé delle alternative (leggere in poltrona o sdraiato, fumando o no, ecc.), il Lettore degli altri capitoli non può sottrarsi all'affabulazione calviniana, e viene lanciato in una storia dalla convenzionalità certo volontaria, sino al "lieto fine" matrimoniale» (C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 136).

grafico combina il narratore-personaggio o impersonale con il punto di osservazione (nel cuore degli eventi oppure da osservatore esterno). Otteniamo i quattro casi seguenti.<sup>90</sup>

|                                                        | AVVENIMENTI ANALIZZATI DALL'INTERNO                      | AVVENIMENTI OSSERVATI DALL'ESTERNO              |
|--------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|
| <i>Narratore presente come personaggio nell'azione</i> | 1)<br>L'eroe racconta la sua storia                      | 2)<br>Un testimone racconta la storia dell'eroe |
| <i>Narratore assente come personaggio nell'azione</i>  | 4)<br>L'autore analista o onnisciente racconta la storia | 3)<br>L'autore racconta la storia dall'esterno  |

La quarta casella, quella della narrazione assolutamente impersonale e imperturbabile è infrequente (potremmo calcolarla anch'essa tra le soluzioni sperimentali e alternative), perché quella posizione rende difficile la partecipazione emotiva del lettore. Tuttavia si dà il caso che l'impersonalità venga usata proprio per l'effetto-turbamento che produce, dando impatto agli eventi narrati in quanto non motivati internamente. Addirittura, vedi il caso dello *Straniero* di Camus, l'impersonalità può essere costruita attraverso l'io narrante, in modo da sottolinearne la carenza di emotività. Così Mersault cammina sulla spiaggia poco prima di compiere l'omicidio gratuito:

Le soleil tombait presque d'aplomb sur le sable et son éclat sur la mer était insoutenable. Il n'y avait plus personne sur la plage. Dans les cabanons qui bordaient le plateau et qui surplombaient la mer, on entendait des bruits d'assiettes et de couverts. On respirait à peine dans la chaleur de pierre qui montait du sol. Pour commencer, Raymond et Masson ont parlé de choses et de gens que je

<sup>90</sup> G. Genette, *Finzioni III*, cit., p. 234.

ne connaissais pas. J'ai compris qu'il y avait longtemps qu'ils se connaissaient et qu'ils avaient même vécu ensemble à un moment. Nous nous sommes dirigés vers l'eau et nous avons longé la mer. Quelquefois, une petite vague plus longue que l'autre venait mouiller nos souliers de toile. Je ne pensais à rien parce que j'étais à moitié endormi par ce soleil sur ma tête nue.

[Il sole cadeva sulla sabbia più o meno a piombo e il suo sflogorio sul mare era insostenibile. Alla spiaggia non c'era più nessuno. Negli stabilimenti situati attorno alla piattaforma e che aggettavano sul mare, si sentivano rumori di piatti e di vassoi. Nel calore pietroso che saliva da terra si respirava a stento. All'inizio, Raymond e Masson hanno parlato di cose e di persone che io non conoscevo. Ho intuito che si conoscevano tra loro da tempo e che a un certo punto avevano anche vissuto insieme. Ci siamo diretti verso l'acqua e abbiamo costeggiato il mare. A volte una piccola onda più lunga delle altre arrivava a bagnare le nostre scarpe di pezza. Non pensavo a nulla perché ero mezzo addormentato dal sole che picchiava sulla mia testa scoperta.]

Molte di queste frasi potrebbero essere ascritte a un narratore di terza persona, mentre l'affermazione "non pensavo a nulla" ci mostra l'inutilità di conoscere i pensieri del personaggio, che qui sono ignoti a lui stesso o semplicemente mancano. Sull'impersonalità va alla grande il *Nouveau roman* francese e in particolare *La jalousie* di Robbe-Grillet, che sembrerebbe scritta alla terza persona, ma vi insinua la presenza non dichiarata di un io, del soggetto della "gelosia" che rimarca tutti i particolari proprio perché spinto dall'ossessione del sospetto. Così nota la macchia del millepiedi schiacciato sul muro, traccia tanto più crudele quanto più dettagliata di una violenza elementare che può scoppiare da un momento all'altro:

Pour voir le détail de cette tache avec netteté, afin d'en distinguer l'origine, il faut s'approcher tout près du mur et se tourner vers la porte de l'office. L'image du mille-pattes écrasé se dessine alors, non pas intégrale, mais composée de fragments assez précis pour ne laisser aucun doute. Plusieurs des articles du corps ou des appendices ont imprimé là leurs contours, sans bavure, et demeurent reproduits avec une fidélité de planche anatomique: une des antennes, deux mandibules recourbées, la tête et le premier an-

neau, la moitié du second, trois pattes de grande taille. Viennent ensuite des restes plus flous : morceaux de pattes et forme partielle d'un corps convulsé en point d'interrogation.

[Per vedere distintamente i dettagli di questa macchia, e poterne accertare l'origine, bisogna avvicinarsi molto al muro, e voltarsi verso la porta dell'anticucina. L'immagine del millepiedi si presenta allora, seppure incompleta, composta tuttavia di frammenti abbastanza precisi per non lasciare alcun dubbio. Diverse parti, tra segmenti del corpo e appendici, hanno impresso là i propri contorni con nettezza perfetta, e vi restano riprodotti con una fedeltà da tavola anatomica: una delle antenne, due mandibole ricurve, la testa e il primo anello, la metà del secondo, tre zampe di considerevole lunghezza. Vengono poi dei resti più vaghi: pezzi di zampe e forma parziale d'un corpo convulso a punto interrogativo.]

Ma torniamo a Genette e ad un suo secondo schema, che distingue da un lato il narratore **extradiegetico** da quello **intradiegetico**: il primo è quello a livello dell'enunciazione, che racconta senza virgolette, l'altro è invece il narratore interno al testo, un personaggio che prende la parola e che – a volte anche per ampio tratto – assume la funzione del narratore; dall'altro lato troviamo il narratore **eterodiegetico** (che racconta storie in cui non è presente) distinto dal narratore **omodiegetico** (che racconta la propria storia):<sup>91</sup>

| LIVELLO<br>RAPPORTO   | <i>Extradiegetico</i> | <i>Intradiegetico</i> |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| <i>Eterodiegetico</i> | Omero                 | Sherazade<br>C.       |
| <i>Omodiegetico</i>   | Gil Blas<br>Marcel    | Ulisse                |

Un effetto di sorpresa si dà quando il narratore eterodiegetico si rivela un omodiegetico camuffato: così nel finale del *Cavaliere inesistente* di Calvino, la modesta monaca scrivana getta la ma-

<sup>91</sup> Ivi, p. 296.

schera e si scopre essere Bradamante, uno dei personaggi principali della vicenda. Dal canto suo, Chatman parla di narratore nascosto o narratore palese. Dove è che il narratore scompare? Stando all'antica divisione di Platone (*La repubblica*) tra *diegesi* e *mimesi*, discorso del narratore e imitazione del discorso altrui, il narratore certamente resta muto quando cede la parola ai personaggi. Tuttavia non sempre questo limite è stabile ed è interessante osservare le diverse sfumature tra discorso diretto (*mimesi* vera e propria della parola del personaggio), discorso indiretto e discorso indiretto libero. Mettiamo che il personaggio dica "me ne vado", può essere reso in queste tre forme:

|                            |                         |
|----------------------------|-------------------------|
| discorso diretto:          | Disse: "Me ne vado!"    |
| discorso indiretto:        | Disse che se ne andava. |
| discorso indiretto libero: | Si voltò. Se ne andava. |

Già nel secondo caso la parola è in comproprietà, perché il personaggio avrebbe potuto formulare anche un discorso più lungo (di cui "se ne andava" potrebbe essere il sunto). Ma è soprattutto il terzo caso, il discorso indiretto libero, a situarsi in una zona incerta: infatti, quel "se ne andava" potrebbe essere anche qui la condensazione delle parole del personaggio, ma potrebbe valere come interpretazione del suo gesto ad opera del narratore senza che nessuno parli. Così quando Pirandello nella descrizione che ho riportata a p. 134 dice «Ah, era pur bello lo spettacolo di quella profonda notte lunare su la campagna...», l'espressione di meraviglia resta in comproprietà tra il narratore e il personaggio femminile affacciato dalla finestra sulla "notte lunare". Ad ulteriore incentivo di tale collaborazione può sovvenire qualche espediente tecnico: tale è lo stilema di Saramago di abolire le virgolette, lasciando però la lettera maiuscola all'inizio delle battute. Ciò consente sempre di capire chi parla o comunque che qualcuno parla, ma crea un effetto di magma verbale, tanto più significativo nel caso di *Cecità*, in quanto i ciechi di quel romanzo non sono altro che voci senza fisionomia. Con il problema di qualche dubbia attribuzione:

Então alguém gritou, Que è que estimo aqui a fazer, por que è que não saímos, a resposta, vinda do meio deste mar de cabeças, só precisou de quatro palavras, Estão lá os soldados, mas o velho de venda preta disse, Antes morrer de um tiro que queimados, precia a voz de experiência, por isso talvez não tenha sido propriamente ele a falar, talvez pela boca dele tenha falado a mulher do isqueiro (...).

[Allora qualcuno gridò, Cosa stiamo a fare qui, perché non usciamo, e la risposta, proveniente da questo mare di teste, richiese solo quattro parole, Ci sono i soldati, ma il vecchio della benda nera disse, Meglio morire sparati che bruciati, sembrava la voce dell'esperienza, perciò potrebbe non essere stato proprio lui a parlare, potrebbe, per bocca sua, aver parlato la donna dell'accendino, (...).]

Sul lato opposto, il narratore si appalesa senza dubbio quando prende la parola nel commento. E ancora di più quando si rivolge direttamente al suo uditorio. Nel caso del narratore intradiegetico, l'uditorio può essere concretamente rappresentato da personaggi compresenti, che possono rimanere muti o interloquire; nel caso del narratore extradiegetico, invece, può essere chiamato in causa come una entità ideale o ipotetica («Pensino ora i miei venticinque lettori che impressione dovesse fare sull'animo di quel poveretto, quello che s'è raccontato»; Manzoni, *I promessi sposi*) il cui coinvolgimento serve al coinvolgimento del lettore reale. Il "lettore nel testo" prende il nome di *narratario*, messo a *pendant* col narratore.

Bisogna comunque essere sempre attenti a distinguere il narratore dall'autore, mentre il senso comune è portato a confonderli, per via di un presupposto autobiografismo della scrittura. Non solo quando la cosa emerge con nettezza – penso a quei narratori che mettono in scena un io narrante di sesso diverso, come Pavese in *Tra donne sole* o la Yourcenar ne *Le memorie di Adriano* – ma in qualsiasi situazione, tra autore e narratore c'è una, sia pur piccola, intercapedine, dovuta al carattere finzionale. Borges lo esprime in modo splendido in una prosa breve, intitolata significativamente *Borges e io*:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, a caso y mecánicamente, para mi-

rar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. (...) yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. (...) Por lo demás, yo estoy destinado a perderme, definitivamente, y sólo algún instante de mí podrá sobrevivir en el otro. (...) No sé cuál de los dos escribe esta página.

[All'altro, a Borges, accadono le cose. Io cammino per Buenos Aires e indugio, forse ormai meccanicamente, a guardare l'arco di un androne e la porta che dà a un cortile; di Borges ho notizie attraverso la posta e vedo il suo nome in una terna di professori o in un dizionario biografico. (...) io vivo, mi lascio vivere, perché Borges possa tramare la sua letteratura, e questa mi giustifica. (...) D'altronde, io son destinato a perdermi e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell'altro. (...) Non so chi dei due scrive questa pagina.]

Basta che l'io si faccia scrittura ed è già un altro, dice Borges. A partire da questa sottile differenza (o diffrazione) del soggetto, non ci si può sorprendere del caso del narratore inattendibile.<sup>92</sup> Poiché noi siamo portati a credere a quello che dice il narratore, perciò possiamo essere ingannati da un narratore menzognero: chiaro che solo il narratore stesso può smentirsi, ammettendo di non aver detto la verità – così, ad esempio, il narratore de *Il serpente* di Malerba sconfessa alcune sue asserzioni e alla fine lascia trapelare la falsità di tutto il suo racconto. Tuttavia la veridicità può venire invalidata da un brano di diversa provenienza, quale è la premessa del Dottor S. che apre *La coscienza di Zeno* di Svevo, mettendo in guardia sul conto del narratore principale per le «tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!». Oppure può rimanere dubbia, come nel magistrale *Giro di vite* di Henry James, dove non si saprà mai se i bambini vedono veramente i fantasmi o se è la stessa istitutrice-narratrice che li convince di vederli. Ma che senso ha ridurre l'attendibilità del narratore? A parte gli ef-

<sup>92</sup> Se ne occupa W. C. Booth in *Reticence della narrativa*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 164-165.

fetti umoristici, ci dimostra che alle sue spalle c'è un "autore implicito" che lo manda in scena per il gusto di smascherarlo. Ancora, possiamo considerare una sottolineatura della discrasia del soggetto i casi di narratore improbabile. Ad esempio un narratore di troppo lunga durata (oltre una sola vita), nella fantascienza: Vonnegut in *Galapagos* risolve il problema facendo del suo narratore un vero e proprio fantasma (in fondo il narratore onnisciente è sempre una sorta di "fantasma") condannato a non poter passare nell'aldilà per un milione di anni, in tal modo potrà essere il testimone divertito della ri-animalizzazione dell'uomo. O, ancora, il caso del narratore della distopia che assiste alle avventure dell'ultimo uomo: se quello è l'ultimo uomo come può esistere un narratore? E, se pure esistesse, per chi narrerebbe? Nel già citato *Oryx and Crake*, la Atwood aggiunge un ulteriore problema narrativo che è il racconto al presente:

Snowman wakes before dawn. He lies unmoving, listening to the tide coming in, wave after wave sloshing over the various barricades, wish-wash, wish-wash, the rhythm of heartbeat. He would so like to believe he is still asleep. On the eastern horizon there's a greyish haze, lit now with a rosy, deadly glow. Strange how that colour still seems tender.

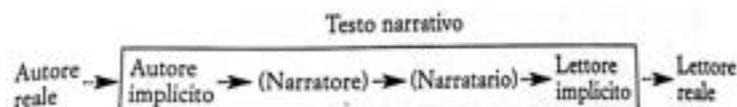
[Uomo delle Nevi si sveglia prima dell'alba. Giace immobile, ascoltando la marea che sale e onda dopo onda lambisce le varie barriere, cic-ciac, cic-ciac, il ritmo del battito cardiaco. Vorrebbe tanto credere di essere ancora addormentato. A est l'orizzonte è pervaso da una foschia grigiasta, ora accesa da un bagliore roseo, mortale. Strano come quel colore appaia ancora delicato.]

Il racconto in presa diretta non è mai interamente verosimile: come potrebbe il narratore osservare e scrivere allo stesso tempo? E però in questa situazione *estrema* il narratore non può che sussistere nel presente, finché c'è ancora un ultimo uomo da raccontare.

Alla fine, sarà meglio riarticolare tutta la posizione enunciativo-narrativa secondo lo schema di Chatman,<sup>33</sup> calcolando non solo la

<sup>33</sup> S. Chatman, *Storia e discorso*, cit., p. 158.

distanza tra autore e narratore, ma passando anche per il "fantasma" dell'autore implicito (evidenziato dall'uso di diversi eteronimi, come in Pessoa):



### 5. Retorica e narrativa

Rimane da considerare quale valore abbiano le figure retoriche nell'ambito della narrativa. Certo se ci concentriamo sulla trama, sull'ambiente e sul narratore, le eventuali metafore appariranno secondarie, trascurabili, mere aggiunte stilistiche che potrebbero essere tolte senza nessun disturbo. Tuttavia non ne mancano mai. La vivacità le esige, per esempio nell'incalzare del racconto può tornare utile l'*ipotiposi*, magari con quel passaggio dal tempo passato al presente adottato da Manzoni nei *Promessi sposi*: «A quella parte s'avventò la gente. Quelli della bottega stavano interrogando il garzone tornato scarico, il quale, tutto sbigottito e rabbuffato, riferiva balbettando la sua trista avventura; quando si sente un calpestio e un urlo insieme: cresce e s'avvicina; compariscono i forieri della masnada. Serra, serra; presto, presto: uno corre a chiedere aiuto al capitano di giustizia; gli altri chiudono in fretta la bottega e appuntellano i battenti» (e la scena va avanti con alternanza di tempi: gli alabardieri «poterono arrivare»... «Al capitano, cominciava a mancargli il respiro»... «"Figliuoli," grida»... «urlavan e facevan versacci a quelli di giù, perché smettessero»... «La vista della preda fece dimenticare ai vincitori i disegni di vendette sanguinose. Si slanciano ai cassoni»... ecc., ecc.).

Va da sé che in prosa le figure sono in minor numero rispetto alla poesia, diminuisce la loro concentrazione, il "tasso di figuratività" – per dirla con Orlando – è più basso. Eppure può espandersi in direzioni che non vanno trascurate. Passi per Dickens, cui non guastano analogie umoristiche:

It was a rimy morning, and very damp. I had seen the damp lying on the outside of my little window, as if some goblin had been crying there all night, and using the window for a pocket-handkerchief. Now, I saw the damp lying on the bare hedges and spare grass, like a coarser sort of spiders' webs; hanging itself from twig to twig and blade to blade. On every rail and gate, wet lay clammy; and the marsh-mist was so thick, that the wooden finger on the post directing people to our village – a direction which they never accepted, for they never came there – was invisible to me until I was quite close under it. Then, as I looked up at it, while it dripped, it seemed to my oppressed conscience like a phantom devoting me to the Hulks.

[Era una mattina umida e nebbiosa. La brina si era posata sulla parte esteriore del vetro della mia finestra come se durante la notte un fantasma ci avesse pianto sopra tutte le sue lacrime servendosi dei vetri come di un fazzoletto. La brina restava sospesa sulla siepi spoglie e sull'erba grama, come una ragnatela più fitta che pendesse da ramoscello a ramoscello, da stelo a stelo. I cancelli e le inferriate erano bagnati e viscosi per l'umidità; sulla palude la nebbia era così fitta che non mi accorsi neanche dell'indice di legno sul cartello indicatore del nostro villaggio (indicazione che non interessava nessuno, perché nessuno ci veniva mai) finché non ci sbattei sopra con il naso. E quando alzando gli occhi me lo trovai davanti tutto sgocciolante, alla mia coscienza opprressa fece l'impressione di un fantasma che mi condannasse alla galera.]

Che servono a connotare, nell'accostamento alle storie di fantasmi, il carattere suggestionabile del protagonista di *Grandi speranze*, con in aggiunta il gesto goffo di sbattere contro il cartello indicatore. Ma persino nei casi di progettato realismo lo spostamento retorico non è mai assente del tutto. Vediamo nella *Nanà* di Zola, la descrizione del teatro durante la prova:

C'était, au milieu de l'énorme vaisseau, et sur quelques mètres seulement, une lueur de falot, cloué au poteau d'une gare, dans laquelle les acteurs prenaient des airs de visions baroques, avec leurs ombres dansant derrière eux. Le reste de la scène s'emplissait d'une fumée, pareil à un chantier de démolitions, à une nef éventrée, encombrée d'échelles, de châssis, de décors, dont les pein-

tures déteintes faisaient comme des entassements de décombres; et, en l'air, les toiles de fond qui pendaient avaient une apparence de guenilles accrochées aux poutres de quelque vaste magasin de chiffons. Tout en haut, un rayon de clair soleil, tombé d'une fenêtre, coupait d'une barre d'or la nuit du cintre.

[Al centro di quell'enorme contenitore, ma nello spazio di pochi metri, un lucore da lanternone di stazione ferroviaria dava agli attori la parvenza di visioni bizzarre, con le loro ombre che danzavano sullo sfondo. Il resto della scena, pieno di un polverio fumoso, era simile a un cantiere di demolizioni, a una navata sventrata, ingombra di scale, telai, scenari così stinti da sembrare mucchi di macerie; e i fondali sollevati in alto avevano l'aspetto di stracci appesi alle travi di un vasto negozio di cenciolo. In cima a tutto, un luminoso raggio di sole che scendeva da una finestra tagliava con una striscia d'oro il buio fitto della volta.]

La descrizione precisa dell'ambiente prende dei caratteri deformanti, gli attori vanno a far parte di un "teatro d'ombra", addirittura diventano "visioni barocche", quasi ornamenti decorativi. Il paragone con la luce di stazione sottolinea il carattere provvisorio (di "partenza") della prova. Lo scenario ancora in preparazione rimanda però non alla costruzione, ma alla fase opposta di disgregazione e rovina, proiettando così – allegoricamente – sulla vicenda un senso di fallimento consono alla "dissolutezza sociale" del romanzo (*Nanà* è la storia di una prostituta che dissipa patrimoni, onorabilità, vite e infine se stessa), riscattata solo parzialmente nel raggio "aureo" che conclude il brano.

Non parliamo poi di un verista come il nostro Verga, in cui ritornano (qui *I Malavoglia*) i paragoni con il soprannaturale, giustificati dal punto di vista magico-popolare dei pescatori:

Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte. Il mare si udiva muggire attorno ai *fariglioni* che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di sant'Alfio, e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda. Insomma una brutta domenica di settembre, di quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo, come una schioppettata fra i fichidindia.

Le barche del villaggio erano tirate sulla spiaggia, e bene ammarate alle grosse pietre sotto il lavatoio; perciò i monelli si divertivano a vociare e fischiare quando si vedeva passare in lontananza qualche vela sbrindellata, in mezzo al vento e alla nebbia, che pareva ci avesse il diavolo in poppa; le donne invece si facevano la croce, quasi vedessero cogli occhi la povera gente che vi era dentro.

Dall'altro lato, la narrazione fantastica per forza di cose, dovendo rappresentare ciò che non ha equivalenti nella nostra esperienza, farà ampio uso di analogie. Vediamo, ad esempio, l'arrivo di una automobile extraterrestre (che si rivelerà per giunta "fantasma") tratta dalle *Cronache marziane* di Bradbury:

It was a machine like a jade-green insect, a praying mantis, delicately rushing through the cold air; indistinct, countless green diamonds winking over its body, and red jewels that glittered with multifaceted eyes. Its six legs fell upon the ancient highway with the sounds of a sparse rain which dwindled away, and from the back of the machine a Martian with melted gold for eyes looked down at Tomás as if he were looking into a well.

[Era una macchina simile a un insetto d'un verde giada, una specie di mantide religiosa, delicatamente in corsa nell'aria fredda, con innumeri e indistinti diamanti verdi che ammiccavano su tutto il corpo e rosse gemme scintillanti negli occhi sfaccettati. Le sei zampe martellavano l'antichissima autostrada col suono alterno d'una pioggia sparsa che in lontananza diventava sempre più rada, e, dal di dietro della macchina, un marziano con occhi d'oro fuso guardava giù verso Tomás, come stesse guardando in fondo a un pozzo.]

I paragoni con l'insetto sono nella tradizione della fantascienza, ma qui sottolineano la leggerezza e la naturalezza (confermate dal tenue rumore come di pioggia) del veicolo artificiale, che ha un "corpo". Elementi valorizzanti sono indubbiamente i diamanti e l'oro; l'ultima analogia, quella con il pozzo, pone il problema fondamentale della comunicazione tra alieni, che in Bradbury, con rigore, resta altamente problematica.

Come si vede, realistica o fantastica che sia, la narrazione si appoggia sempre sulle figure e ancor di più quando la narrativa dera-

glia verso il discorso dimostrativo (come in de Quincey, ad esempio); non a caso, nel capitolo sulla retorica, sono stati numerosi gli esempi dei prosatori, da Gadda a Pizzuto e a molti altri.

Vorrei solo aggiungere qui l'esempio di un narratore contemporaneo, il portoghese Lobo Antunes, nel suo *In culo al mondo*; in questo testo a contenuto certamente "pesante" (il racconto degli orrori della guerra coloniale in Angola), sembra che il narratore sia quasi obbligato ad aggiungere una similitudine a ciascuno degli oggetti che entrano nel suo campo narrativo:

(...) o excesso de luz do aeroporto impedia-me de me confrontar nos vidros com a minha silhueta hesitante, inclinada como uma cana de pesca para o peixe gordo da mala, com a gravata que as muitas horas de avião haviam decerto desviado da bisetrix dos colarinhos, transformando-a num trapo mole como os relógios de Dalí, com as rugas que se acumulavam em torno das pálpebras, à maneira dos vincos concêntricos de areia dos jardins japoneses; (...).

[[...] l'eccesso di luce dell'aeroporto mi impediva di confrontarmi nei vetri con la mia immagine esitante, inclinata come una canna da pesca verso il pesce grosso della valigia, con la cravatta sicuramente deviata dalla bisettrice del colletto da tutte quelle ore di aereo e ormai ridotta a uno straccio molle come gli orologi di Dalí, con le rughe che mi si accumulavano intorno alle palpebre come le pieghe concentriche sulla sabbia dei giardini giapponesi; (...).]

Come si vede gli oggetti consueti sono di volta in volta devianti verso un inusuale approdo: valigia → pesce; cravatta → linea geometrica → straccio → orologio di Dalí; rughe → sabbia; in deformazioni che trascorrono dalla natura alla cultura, ma sempre verso l'esagerazione, l'estenuazione dell'espressione.

Non si tratta solo di rilevare la perizia tecnica o stilistica, ma uno sguardo ai campi semantici implicati raggiunge il livello "simbolico" profondo che scorre al di sotto del contenuto delle azioni e dei personaggi. La questione deve essere ancora affrontata come si deve e si può rinviare di nuovo all'analisi compiuta da Greimas sul racconto di Maupassant. Altri tentativi si possono trovare nella proposta di Bottirolì di interpretare i personaggi come figure reto-

riche;<sup>54</sup> e nella lettura allegorica di Luperini dell'episodio della vigna inselvaticata di Renzo nei *Promessi sposi*.<sup>55</sup> Per altro, sul versante dell'allegoria si intravede una discrepanza tra il narrativo e l'allegorico: mentre il narrativo si fonda su un simuluomo nel quale possiamo identificarci, nell'allegoria ogni cosa ne significa un'altra e quindi un essere umano che vi venga rappresentato non è più umano. Tra il narrativo e l'allegorico, quindi, si stabilisce una sorta di refrattarietà, per cui è plausibile che l'allegoria – come giustamente mette in luce Luperini – prenda luogo nei momenti di pausa narrativa e compaia in un brano estraneo alla vicenda e privo di funzione.<sup>56</sup> Si potrebbe anche ragionare sul valore dell'inserito: l'inserito, proprio per il fatto di spezzare la narrazione, assume il suo rilievo nella *relazione da trovare* rispetto al contenuto del racconto, magari proprio mentre si colloca su un livello completamente differente. Quando l'inserito è un testo-nel-testo può consistere di brani praticamente autonomi e dall'alta caratura: penso alla parabola dell'Inquisitore narrata da Ivan Karamazov in Dostoevskij; oppure la voce di dio che echeggia in *Oltre il sipario* di Juan Goytisolo, a partire dalla spietata considerazione della sua esistenza inventata. Ancora, nel nigeriano Ben Okri: l'incubo del protagonista del racconto *Le stelle del nuovo coprifuoco*, che si vede in sogno assediato da «money-men» di tutte le razze, e alla fine venduto, è un'immagine decisamente significativa (potrebbe leggersi come l'allegoria di tutto il continente africano) di cui il racconto non riesce a liberarsi. Quindi: importanza dell'inserito, se e dove diventa una sorta di *ombelico della storia*. Ma la retorica dell'inserito ci ha fatto entrare in un ulteriore problema, che è quello della pluri-modalità del testo narrativo.

<sup>54</sup> Si veda il capitolo *Per una retorica del personaggio*, in G. Bottirolì, *Retorica*, cit.

<sup>55</sup> Cfr. R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto*, Roma-Bari, Laterza, 1999.

<sup>56</sup> Ivi, p. 86.

## 6. Il "narrare" si dice in molti modi

Diciamo testo "narrativo" un testo che racconta qualcosa. Di fatto, però, non c'è mai solo narrazione: il testo fa anche altre cose oltre a narrare, abbiamo visto che descrive (e quando descrive il racconto si ferma), ma può anche argomentare, valutare, e altro ancora. C'è lo spazio del commento, in cui il narratore si fa palese per aggiungere pareri, osservazioni, domande e quant'altro. Lungi dallo scomparire nell'impersonalità, il narratore al contrario può farsi molto loquace, come dimostra la pagina iniziale de *Il bell'Antonio* di Brancati:

Per il rispetto che il mio mestiere di cronista deve alla verità, dirò che questi scapoli siciliani erano piuttosto brutti, fuorché uno, Antonio Magnano, che era bellissimo. Con questo non voglio però affermare che i brutti riuscissero sgraditi alle donne: al contrario molti di essi, nonostante la bassa statura, e i nasi ebraici, e l'unghia del mignolo lasciata crescere per pulire l'interno dell'orecchio, parevano legati da una grave complicità a tutto il genere femminile; si sarebbe detto che fra loro e qualunque donna ci fosse una cattiva azione compiuta insieme chissà dove e quando: non v'era sconosciuta che, al primo vederli, non sembrasse riconoscerli impallidendo e rivelarsi subito legata a loro da vecchi e inconfessabili trascorsi. Per questo, i loro successi avevano sempre un'aria esosa di riscatto, sebbene, posso giurarlo, questi uomini di venticinque e trent'anni fossero di una cortesia e una tenerezza senza pari nei riguardi dell'altro sesso. Ma sulla terra piena di misteri, il vivente più misterioso è forse l'uomo brutto.

Racconto, va bene (vi cade anche l'informazione del nome del personaggio principale), descrizione, va bene (un po' caricaturale, ma complessiva: scapoli siciliani "brutti" a Roma e loro rapporto con le donne); ma anche tentativo di capire e interpretare quel "mistero" che, sebbene non possa essere avvicinato altro che al condizionale ("parevano", "sembravano", "avevano un'aria") il bravo narratore-cronista non lascerà di indagare, arrivando persino a mettere direttamente in campo la propria soggettività con il giuramento.

Secondo Chatman, il commento si può muovere su tre livelli: può riguardare la storia oppure il discorso, e nel primo caso intervenire o sul piano particolare (per esempio discutendo sulle azioni dei personaggi) o sul piano generale, esprimendo valutazioni filosofiche, morali, ideali. Affronterò più avanti il commento sul discorso, in cui il narratore interviene sulla propria storia e sulla di lei stesura, spostandosi sul piano della metanarrazione. Per il momento, mi basta rilevare come il testo che chiamiamo narrativo possa riempirsi di materiali che non sono propriamente ascrivibili al racconto. Se questi materiali prendono piede vediamo il testo allontanarsi dalla logica della *fiction*. Non per nulla Frye, nella sua classificazione dei generi, rileva che la prosa narrativa dà luogo a ben quattro tipi: il romanzo (*novel*), il *romance* (che equivale grosso modo al "romanzo d'avventure"), l'autobiografia e infine l'anatomia. Quest'ultima è una sorta di genere-confine in cui confluiscono le scritture più bizzarre: «si basa – dice Frye – sul libero gioco della fantasia intellettuale e sul genere di osservazione umoristica che produce la caricatura», usa un fantastico incline all'allegoria, predilige la polarizzazione del dialogo «concentrato su un conflitto di idee piuttosto che di personaggi», sconfina nella «farragine enciclopedica» – qui cade l'esempio magistrale di Flaubert, *Bouvard e Pécuchet* – insomma inclina da un lato verso la mescolanza, dall'altro verso la puntura satirica. Frye dice che «una più chiara comprensione della forma e delle tradizioni dell'anatomia metterebbe a fuoco moltissimi elementi nella storia della letteratura»: <sup>77</sup> purtroppo non solo questo approfondimento non c'è stato, ma la nostra epoca, sancita la prevalenza della *fiction* nei mass media, ha quasi completamente ignorato questa "quarta forma" e la stessa denominazione scelta da Frye a partire dalla tradizione anglosassone è caduta in disuso. Potremmo riprenderla e applicarla alle evenienze del "romanzo-saggio", quel tipo di narrazione che fa entrare nella sua composizione molti materiali altrui e soprattutto discute, dibatte, argomenta su idee, posizioni o altri testi. Penso alle grandi questioni aperte tra i personaggi nei romanzi di Thomas Mann (*La*

<sup>77</sup> Le citazioni di Frye sono tratte da *Anatomia della critica*, cit., pp. 418-421.

*montagna magica* o *Doctor Faustus*) o nell'*Uomo senza qualità* di Musil, dove è enunciata esplicitamente l'utopia del "Saggismo" come territorio intermedio tra la scienza e l'arte. E mettiamoci certi racconti di Borges basati su di un impianto erudito (o pseudo-erudito?). Nel nostro romanzo sperimentale c'è Arbasino che, in *Fratelli d'Italia*, dialogizza il dibattito culturale attraverso personaggi intellettuali. La "concertazione" delle idee dei personaggi e il loro confronto è, per Bachtin, il carattere peculiare del "romanzo polifonico" di Dostoevskij, un romanzo in cui per un verso le idee si incarnano e si dialogizzano, ma, per l'altro verso, i personaggi più che di azioni sono "prototipi", ossia portatori di grandi opzioni storiche generali:

Come artista Dostoevskij non creava le sue idee come le creano i filosofi o gli scienziati: egli creava immagini vive di idee, da lui ritrovate, ascoltate, a volte indovinate nella *realtà* stessa, cioè idee già viventi o che entrano nella vita come idee-forze. Dostoevskij possedeva il dono geniale di ascoltare il dialogo della sua epoca, o meglio di ascoltare la sua epoca come un grande dialogo, di cogliere in essa non solo le singole voci, ma anzitutto proprio i *rapporti dialogici* tra le voci, la loro *interazione* dialogica. Egli ascolta sia le voci forti, dominanti, riconosciute, dell'epoca, cioè le idee dominanti, principali (ufficiali e non ufficiali), sia le voci ancora deboli, le idee non ancora manifestatesi completamente, sia le idee nascoste, ancora non udite da nessuno all'infuori di lui, sia le idee che ancora cominciano appena a maturare, embrioni delle future concezioni del mondo. <sup>78</sup>

In anni più recenti, Kryszinski ha corretto la prospettiva di Bachtin precisando che nel Novecento (nel romanzo «postdostoevskijano») il dialogismo in sé e per sé si inceppa e piuttosto si sviluppano forme di «monodialogismo», ossia di dinamismo e sdoppiamento all'interno di una parola "impazzita", e la polifonia si ritrova nella pluralità dei materiali coinvolti nel testo. <sup>79</sup> La modernità novecentesca si attrezza, in questo senso, con svariate moda-

<sup>78</sup> M. Bachtin, *Dostoevskij*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 118-119.

<sup>79</sup> Cfr. W. Kryszinski, *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003.

lità. Krysinski sottolinea il continuo slittamento del punto di vista nell'*Ulisse* di Joyce, e basterà qui verificarlo su un breve esempio, preso a caso. A un certo punto dell'ottavo episodio (*I Lestrigoni* – Il pranzo) il testo passa, di paragrafo in paragrafo, dalle riflessioni del foro interiore di Bloom sul parto, terminanti in un giudizio generale sui medici: «Humane doctors, most of them» («I dottori sono umani, la maggior parte»); poi il narratore descrive dei piccioni: «Before the huge high door of the Irish house of parliament a flock of pigeons flew» («Davanti al gran portone del parlamento irlandese uno stormo di piccioni si alzò in volo»); e riporta direttamente il loro pensiero, prima collettivo e poi singolo: «Who will we do it on? I pick the fellow in black» («Addosso a chi la faremo? Io scelgo quel tale in nero») con l'aggiunta di una riflessione («Must be thrilling from the air», «Dev'essere eccitante farla per aria») che potrebbe appartenere al piccione-personaggio, ma più probabilmente al narratore; all'oggettività del narratore appartiene l'attacco del paragrafo seguente sui poliziotti: «A squad of constables debouched from College street, marching in Indian file» («Una squadra di agenti di polizia sboccava da College street, marciando in fila indiana»); seguito da riflessioni caricaturali – c'è anche una battuta di operetta («Policeman's lot is oft a happy one», «Il destin del poliziotto spesso è felice assai») – e dall'idea che il dopopasto sarebbe il momento giusto per attaccarli; un paragrafo dopo di nuovo l'obiettivo è sul personaggio: «He crossed under Tommy Moore's roguish finger» («Traversò sotto il dito birbone di Tommy Moore», si tratta della statua di un poeta che ha ironicamente un dito alzato). Ovviamente si potrebbe continuare per innumerevoli pagine, ma qui può bastare a dimostrare il continuo cambiamento di registro.

Magari avvicinandogli Virginia Woolf, in particolare l'inizio di *Le onde*, dove i personaggi parlano come nel vuoto, ciascuno riportando le proprie sensazioni, in un *tourbillon* di narratori:

"I see a ring," said Bernard, "hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light."

"I see a slab of pale yellow," said Susan, "spreading away until it meets a purple stripe."

"I hear a sound," said Rhoda, "cheep, chirp; cheep chirp; going up and down."

"I see a globe," said Neville, "hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill."

"I see a crimson tassel," said Jinny, "twisted with gold threads."

"I hear something stamping," said Louis. "A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps."

[«Vedo un cerchio» disse Bernard «che pende sulla mia testa. Oscilla e pende in un anello di luce.»

«Vedo una macchia di giallo pallido» disse Susan «che s'allarga finché incontra una striscia viola.»

«Sento un suono» disse Rhoda «cip, cip, cip, cip; più forte, più piano.»

«Vedo un globo sospeso» disse Neville «che goccia sui fianchi enormi della collina.»

«Vedo una nappa rosso cremisi» disse Jinny «intrecciata di fili d'oro.»

«Sento qualcosa che scalpita» disse Louis. «Una bestia enorme è tenuta per il piede in catene. Scalpita, scalpita, scalpita.»]

Proseguendo le *Onde* con brani più ampi e più narrativi, ma sempre con lo stesso girotondo di prospettive. La modernità costruisce il testo per "intrecci di voci", con il principio cinematografico del montaggio, magari utilizzando – come nel caso di Döblin – brani tratti dagli organi d'informazione, sfruttandone la resistente oggettività. Oppure sono le lingue a mescolarsi nella linea del plurilinguismo, incarnata presso di noi da uno scrittore come Gadda (lingua letteraria, tecnica e dialetti), per arrivare negli autori post-coloniali alla deformazione della lingua imposta dai colonizzatori. Sarebbe la creolizzazione, mostrataci dal martinicano Glissant e dal suo *Tout-Monde*, uno degli esempi più completi del postcolonialismo letterario. Qui la traccia delle culture soppresse agisce dentro la lingua dei colonizzatori, alterando e straripando, sia con l'inserimento di termini locali intraducibili, che con la forza dell'oralità del parlante e del raccontatore, anzi "straparlante" («déparleur»), in un romanzo che intreccia luoghi e tempi diversi, voci plurali, effetti ritmici secondo la «dismisura del tamburo», magari col supporto della rima e della paronomasia portate dalla poesia nella prosa:

*Qui dit la trace a dit ta tasse qui ne casse, a dit le casse d'acacia qui vous tracasse le boudin en bonne place ! Écoutez en face ce que la trace a détracé pour vous ! La trace passe dans les cannes pour laisser vos cabrouets et vos mulets ! La trace accourt à la Tracée en plein bambou et latanier ! La trace classe sur la chasse des marrons pour protéger leur jarret ! La trace espace dans vos cris pour déglacer vos bouts d'idées, c'est la mémoire en chasse, le fracas d'éclat ! La claque du fouet sur vous, populace !*

[Chi dice la traccia dice la tazza che non si scassa, dice la roccia all'acacia che impazza in una buona piazza! Ascoltate in faccia ciò che la traccia ha tracciato per voi! La traccia passa tra le canne e sfascia i vostri carretti e i vostri cari muli! La Traccia porta alla Tracée in mezzo a bambù e latania! La traccia scaccia la caccia dei marron per salvare i loro polpacci! La traccia spazia nelle vostre grida per spazzare via le vostre idee a pezzi, è la memoria a caccia, il fracasso dello scasso! Il colpo di scudiscio su di voi, gentaglia!]

Melanges di linguaggi, vortice, deriva, che costituiscono l'aspetto più dinamico e vitale di quel romanzo pluridiscorsivo che già Bachtin, contrassegnandolo con l'"ibridazione" e la "forza centrifuga", aveva contrapposto al romanzo monologico.<sup>100</sup>

## 7. Metaromanzi

Ma il punto maggiore di consapevolezza è quello in cui la narrazione si guarda narrare. È ovviamente anche il punto in cui – un po' come chi pensando a come camminare inciampa – la narrazione tocca l'acme di maggiore crisi. Infatti il metaromanzo o la meta-narrazione che dir si voglia, non esisterebbero se il fatto di narrare rimanesse garantito nella sua naturalezza e spontaneità; è quando il narrare diventa discutibile (sotto la stretta della problematicità moderna) che occorre sospendere l'illusione e uscire fuori dal "cerchio magico" della finzione. La convenzione di rivivere i fatti "come se"

<sup>100</sup> Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, in particolare pp. 80-81.

fossero realmente accaduti si blocca e il lettore è invitato a passare dietro le quinte e a vedere la storia come un prodotto costruito. Questo può sembrare strano oggi perché viviamo in un'epoca in cui la finzione straripa da tutte le parti e non ama per nulla essere messa in questione, sicché i procedimenti metanarrativi vengono esclusi a priori dal campo del romanzo di consumo e sono ormai caduti in disuso. Eppure erano presenti fin dall'inizio, nelle origini stesse del romanzo moderno, nella fase precaria della sua formazione. Già in Rabelais e Cervantes. Rabelais, in *Gargantua e Pantagruel*, libro II, fa discendere il narratore Alcofribas nella gola del gigante per scoprirvi un intero mondo, perfettamente uguale al nostro: caso unico, che si sappia, di narratore talmente onnisciente da essere entrato, a guisa di sondino, nelle viscere del personaggio. Quanto al *Don Chisciotte* di Cervantes, lo stratagemma del manoscritto ritrovato, attribuito al dotto arabo Cide Hamete Benengeli, anzi del manoscritto acquistato al mercato e nemmeno a cattivo prezzo,<sup>101</sup> serve al distanziamento della materia e alla messa in luce della sua origine *estranea*. Ma la grande stagione del metaromanzo è indubbiamente il Settecento, con il modello Sterne,<sup>102</sup> cui ho già accennato, e soprattutto con la performance narrativa di un filosofo come Diderot in *Jacques il fatalista*. In quest'ultimo abbiamo non solo degli squarci con l'intrusione del narratore dentro il mondo della finzione (quella che Genette chiama la *metalessi dell'autore*<sup>103</sup>), ma un racconto che si va facendo sotto i nostri occhi senza avere già preventivato il suo proprio percorso, con continui battibecchi di fronte a un bivio narrativo tra l'affermazione di arbitrarietà del narratore e le ipotetiche obiezioni:

Que cette aventure ne deviendrait-elle pas entre mes mains, s'il me prenait en fantaisie de vous désespérer! Je donnerais de l'importance à cette femme; (...). Pourquoi Jacques ne deviendrait-il

<sup>101</sup> Su questa faccenda del "mercato" del libro ha costruito la sua analisi J. C. Rodríguez, *El escritor que compró su propio libro*, Barcelona, Debate, 2003.

<sup>102</sup> Sulla funzione-Sterne, vedi G. Mazzacurati, *Il fantasma di Yorik*, Napoli, Liguori, 2006.

<sup>103</sup> Cfr. G. Genette, *Figure III*, cit., p. 282.

pas amoureux une seconde fois? Pourquoi ne serait-il pas une seconde fois le rival et même le rival préféré de son maître? – Est-ce que le cas lui était déjà arrivé? – Toujours des questions. Vous ne voulez donc pas que Jacques continue le récit de ses amours? Une bonne fois pour toutes, expliquez-vous; cela vous fera-t-il, cela ne vous fera-t-il pas plaisir? Si cela vous fera plaisir, remettons la paysanne en croupe derrière son conducteur, laissons-les aller et revenons à nos deux voyageurs.

[Che cosa non diventerebbe questa avventura tra le mie mani, se mi saltasse il ticchio di farvi disperare. Darei importanza a questa donna; (...). Perché Jacques non si innamorerebbe una seconda volta? Perché non sarebbe per la seconda volta il rivale, e anche il rivale preferito, del suo padrone? "Questo caso gli era già accaduto?" Sempre domande. Dunque non volete che Jacques continui il racconto dei suoi amori? Una volta per tutte spiegatevi; ciò vi farà o non vi farà piacere? Se vi farà piacere, rimettiamo la contadina in groppa dietro al suo conducente, lasciamoli andare e torniamo ai nostri due viaggiatori.]

Con il paradossale rovesciamento che la diminuzione del carattere romanzesco potrebbe aumentare la "veridicità" del testo:

Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu'un romancier ne manquerait pas d'employer. Celui qui prendrait ce que j'écris pour la vérité serait peut-être moins dans l'erreur que celui qui le prendrait pour une fable.

[È evidente che non sto facendo un romanzo, poiché trascuro le cose di cui un romanziere non mancherebbe di servirsi. Chi prendesse ciò che scrivo per la verità, sarebbe forse meno in errore di chi lo prendesse per una favola.]

Procedure di questo tipo sono ovviamente abbandonate per gli scopi della narrazione sentimentale-commovente, come per quella realistico-impegnata. Eppure riemergono impensatamente anche nel recente Novecento, con il riacutizzarsi della modernità, così in taluni giochi di Kundera come nel *Karl Marx Show* di Juan Goytisolo, che fa discutere anacronisticamente il vecchio Marx con l'autore che cerca di mettere insieme i pezzi di una biografia-soap ope-

ra. Oppure nel curiosissimo testo del sudafricano Coetzee, dove il narratore è un giornalista che intervista i testimoni, soprattutto femminili, sulla vita dell'autore "reale" che, nella finzione, si immagina deceduto (mentre naturalmente compie, vivo e vegeto dietro le quinte, una operazione di scoronamento di se stesso veramente autoironica e particolare: titolo del romanzo è *Tempo d'estate*).

La prospettiva metanarrativa mette in forse tutta l'ideologia del romanzo: non è possibile, infatti, identificarsi nel personaggio se veniamo avvertiti ad ogni passo che si tratta di una mera proiezione fantasmatica inventata a bella posta. La *critica della ragione funzionale* ha, è chiaro, le sue brave motivazioni ed è, dal mio punto di vista, assolutamente apprezzabile. Dati i tempi, è però necessario specificare meglio tale punto di vista, che è quello della scrittura alternativa; ed è quanto mi accingo a fare nel prossimo e ultimo capitolo.

SCRITTURA E DISSIDIO:  
LE STRATEGIE ALTERNATIVE1. *L'alternativa letteraria*

Finché il campo letterario si configura come un luogo separato, retto da sue proprie leggi e in cui il problema è di stabilire quali valori *sui generis* vigano al suo interno, questo spazio prenderà i connotati di un rifugio. Fuori di esso infuriano tempeste e lotte feroci, nella letteratura invece ci si sforza di stabilire chi è il migliore, oppure chi ne fa parte e chi no, a partire da un criterio unico ed esclusivo, come se le controversie esterne non lo riguardassero. Ma se invece provassimo a considerare il campo letterario anch'esso parte della controversia? Vedere la scrittura attraversata dal dissidio sociale non significa affatto rinunciare a considerarne la specificità e semplicemente "accodarla" alla politica; significa piuttosto prendere in seria considerazione la valenza politica (politica in senso lato, beninteso) di quei suoi procedimenti specifici e dello stesso principio che ne determina la specificazione. Perciò ritengo che l'analisi del testo non vada abbandonata, perché solo osservando il testo attentamente nei suoi particolari, come abbiamo visto, nella dinamica dei suoi elementi e nella organizzazione dei suoi temi, solo così è possibile, dico, avvicinarsi ai valori più profondi e nascosti che mirano a incidere sulla mentalità di chi legge. Ma ciò non deve rimanere nel chiuso del campo settoriale. Provare a leggere la scrittura letteraria in questa chiave politica, vuol dire situarla, cioè cercare di capire da che parte sta. Sebbene una divisione tra "destra" e "sinistra" appaia davvero volgare e semplicistica, è possibile ragionare sul dissidio letterario soltanto cominciando a riconoscere una diversità di strategie, un divergere di tendenze. In ogni situazione data si dovranno mettere in risalto da una parte le posizioni

egemoni, dall'altra quelle alternative. In questo inquadramento, potranno essere utili le poetiche, tuttavia è assolutamente necessario non fermarsi alle dichiarazioni esplicite, ma interessarsi ai risvolti delle scritture – molte volte gli autori non sanno bene quello che fanno o meglio non sono del tutto in grado di prevedere le conseguenze delle loro scelte (cosa che, del resto, vale per qualsiasi agire strategico, ci si può benissimo “dare la zappa sui piedi”...).

L'ipotesi alternativa lotta principalmente contro il “senso comune”, cioè quello che una data cultura intende per letteratura e per arte. Vi sono straordinarie opere di rottura, che restano di per sé inimitabili, ma che ci offrono comunque un *insegnamento* fondamentale nel dimostrarci che si può scrivere “in un altro modo”. È chiaro che, finché ci si contiene nei parametri accettati si sta sul sicuro e non c'è bisogno di stabilire un patto con il lettore, perché esso è implicito e dato per scontato; invece dalla parte delle proposte alternative diventa necessaria la teoria, occorre spiegare perché la diversità non è un disvalore, perché il testo non è brutto ma risponde a principi differenti. Ecco il motivo per cui le avanguardie del Novecento hanno fatto ricorso alla scrittura d'appoggio dei manifesti o a contributi critico-teorici. È vero che anche il senso comune può essere teorizzato (come ad esempio nell'ermeneutica di Gadamer), ma questo avviene precisamente quando le ipotesi alternative lo hanno messo in discussione così radicalmente che la sua autorità deve essere di nuovo contrattata e il suo dominio ripristinato. L'opera del senso comune ha da essere inconscia e non porsi obiezioni (si pensa così perché tutti pensano così e quindi è così); dall'altra parte, invece, deve emergere una riflessione problematica e quindi la stessa invenzione artistica deve essere accompagnata dalla consapevolezza e da un atteggiamento critico. La critica che di solito è vista come un intervento di vidimazione e di conferma *a posteriori*, si manifesta in questo caso all'interno stesso dell'opera. Si sogna, sì, ma ad occhi aperti, ed anzi il momento decisivo è proprio la lucidità del “risveglio”.<sup>104</sup>

<sup>104</sup> Questa nozione di Benjamin è stata approfondita da Fausto Curi nel suo *Struttura del risveglio*, Bologna, Il Mulino, 1991.

La questione dell'alternativa si apre anche a proposito dei generi letterari. I generi, infatti, sono grandi modelli che incanalano quelle che potremmo chiamare le “pulsioni letterarie”. I loro parametri non sono soltanto formali (le misure dei versi che abbiamo considerato nel primo capitolo), ma anche contenutistici. Possono avere flessibilità anche notevole (per esempio il romanzo comprende un gran numero di tipi), e si può notare che i confini si restringono man mano che si articolano i sottogeneri; ma pur sempre aderire ad un genere significa accettare non solo una norma, ma anche una *modalità*. Ci si illude di esprimersi, ma è il genere che comincia a parlare (essendo già enunciato nei paratesti) e noi ci esprimiamo *da dentro* di esso. Perciò l'alternativa deve anche intervenire sul sistema dei generi. Può partecipare alla loro “lotta di classe”, puntando quindi sui generi subalterni (e lo vedremo a proposito del comico) – sì, perché, mentre nella trattatistica i generi sembrerebbero opzioni paritarie, nella realtà storica la loro concorrenza è feroce, è una vera e propria *struggle for life*, che determina supremazie gerarchiche; basti pensare all'attuale vittoria pressoché assoluta della *fiction* narrativa. Oppure l'alternativa può attraversare i generi, metterli uno contro l'altro e, dati i generi principali lirico, narrativo e drammaturgico, avremo sei possibili contaminazioni: avremo la poesia narrativa (il poemetto, la poesia-racconto di Pavese), avremo fenomeni di drammatizzazione (Palazzeschi in poesia e nel romanzo *Perelà*), avremo il teatro epico (Brecht) o il teatro di poesia (García Lorca), avremo il poema in prosa. Ma l'interferenza può essere anche più complessa e far saltare completamente le coordinate, tanto da rendere difficile l'attribuzione a un genere di base: per questo mi piace discutere di questa materia utilizzando il termine “scrittura”, un termine indifferenziato che pone subito il problema di non dare in partenza il suo genere, sibbene di darlo a trovare. Senza pretese di “creazione dal nulla”, quanto piuttosto con una nozione sperimentale della pratica letteraria. Del resto, Benjamin scriveva: «Un'opera significativa o fonda il genere oppure lo liquida; nelle opere perfette le due cose si fondono».<sup>105</sup>

<sup>105</sup> W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1999, p. 19.

Ora, se l'agire strategico è fondato su una determinata situazione, su di un "campo di lotta" in cui si calcolano le proprie mosse (in base alle ipotesi di oggettività proprie di qualsiasi strategia) e i margini di manovra, nonché la valutazione dell'impatto e la dislocazione delle forze, le avanguardie e le retroguardie, non è allora possibile fissare *a priori* una pratica alternativa; essa può essere riconosciuta, a rigore, solo di volta in volta e caso per caso, attraverso l'analisi critica del singolo testo collocato nel suo contesto. Tuttavia, poiché il campo si trova costituito da retoriche e quindi da procedimenti, alcuni dei quali assai persistenti e ciascuno dei quali dotato di "tendenziosità", si può provare a segnalare una serie di contro-procedimenti, di possibili "inversioni di tendenza", fatte salve le cautele del caso. Si pensi sempre all'esempio della rima: un conto è il suo uso finché la rima costituisce la norma obbligatoria che consente di contrassegnare la poesia come tale; e un conto è la ripresa della rima come libera scelta negli anni del verso libero. Nel primo caso non si tratta nemmeno di un fenomeno caratterizzante (tutti la usano, quindi la rima non contraddistingue nessuno); nel secondo caso, invece, diventa una *costrizione* volontaria che indica una direzione, da capire poi se sia nostalgica, citazionistica o neosperimentale.

## 2. Rottura, apertura, polemica parodistica e scatenamento

«Quante rose a nascondere un abisso!» diceva Saba. Penso che qualcosa di simile valga per qualsiasi scrittura. La scrittura nasce da una mancanza, da un vuoto o da una ferita, da un trauma profondo, che è insieme individuale e sociale. Dopodiché si tratta di vedere: se cerca di riempire la mancanza, di coprire il vuoto, curare la ferita, abbellire, risollevarlo, ricomporre e così via; oppure se si aggira attorno al vuoto senza nascondere, se affonda il coltello nella piaga, se ritorce il trauma contro la realtà e contro il linguaggio stesso, senza cercare palliativi. Si potrebbe parlare di strategie di sublimazione oppure di desublimazione. O anche di sutura vs. rottura, scrittura chiusa vs. aperta: da un lato il tentativo di risolve-

re la contraddizione con una qualche sintesi mediatrice deve poggiarsi su di un oggetto artistico formalmente coerente e in buona sostanza "autosufficiente", che risolve in sé ogni elemento eterodito o esteriore; dall'altro lato, la scrittura può mostrarsi interrotta, zoppicante e incerta, aperta proprio perché consapevole di non poter fondarsi solo su se stessa, quindi si sbilancia "fuori di sé" verso il mondo esterno. Si potrebbe parlare anche di "decentramento".

Per la verità, la retorica classica aveva già intravisto fenomeni di rottura e di apertura, controllandoli però entro la pratica di determinate figure. Alla rottura rimandano l'*aposiopesi* (la sospensione con i puntini, oppure per brusco troncamento) e l'*anacoluto* (continuazione della frase in altra modalità sintattica). Con l'apertura verso l'esterno coincide l'*apostrofe*: quando il testo – in particolare poetico – si rivolge a un "tu", ciò può adombrare il recupero di un contatto, per esempio con l'amata, e quindi coinvolgere il lettore stesso, per questo tramite, in un rito di ricongiunzione o almeno nel suo tentativo. Altrettanto nel caso della allocuzione rivolta alla natura, parlare alla luna, al vento o cose simili, prevede il riallacciarsi di un rapporto delicato, che la modernità ha messo in forse. Prendiamo Shelley che parla al vento, nella sua *Ode al vento di ponente*: è per chiedergli di fungere da soffio dell'ispirazione, per cui il poeta diventi come uno strumento suonato dalla natura:

Make me thy lyre, ev'n as the forest is:  
(...)  
Be through my lips to unawaken'd earth  
The trumpet of a prophecy!

[Fa' di me la tua lira, come è la foresta: / (...) Sii attraverso le mie labbra per la Terra torpida / la tromba di una profezia!]

Se qui la carica della spinta allocutiva sembra presupporre una corrispondenza positiva, e se comunque parlare a qualcuno significa attribuirgli la facoltà di rispondere (con una sorta di implicita *prosopopea*, la figura retorica che dà la parola a soggetti non umani), tuttavia l'interlocutore resta fuori dal testo e quindi la sua risposta non è certa. Tant'è che il *Pastore errante nell'Asia* di Leopardi

pur rivolgendosi alla luna con molta abnegazione e supponendola capace di risolvere i più enormi interrogativi (che vale la vita?), tuttavia la percepisce alquanto indifferente e la riconosce muta («Se tu parlar sapessi, io chiederei...»), sicché non può che terminare, rispondendosi da solo, in una serie di dubbi: quindi qui l'inglobamento confortante e salvifico della natura fallisce.

Non per caso la modalità inversa dell'apostrofe, l'invettiva, dico, ha minor spazio nella tradizione. Per forza, perché l'invettiva, invece che accogliere l'interlocutore lo mette a distanza, anzi lo allontana violentemente e tendenzialmente lo annulla. Il rapporto verbale viene scisso, il linguaggio si fa corpo contundente. Troviamo una funzione polemica esibita e innegabile, che sottolinea senza esitazione il dissidio. Nella letteratura classica ha a che vedere con alcune situazioni-limite, come nel caso dell'amore tradito, vedi la Didone abbandonata da Enea (*Eneide* di Virgilio), che sfrutta l'iperbole denigratoria (detta nella retorica *tapinosi*), attribuendo al fedifrago una nascita non già da divina genitrice, bensì da duri e pietrosi scoscendimenti («horrens / Caucasus»), con in più il divezzamento ad opera delle ferocissime «tigri ircane». L'invettiva contiene la "morte simbolica" del suo bersaglio. Può essere un vero e proprio augurio negativo e magari, servirsi a questo scopo anche dell'allusione alle forze della natura, perché portino a compimento l'opera che gli uomini si dimostrano incapaci a effettuare: Dante, a detrimento di Pisa «vituperio de le genti», evocerà la piena dell'Arno, con il particolare davvero ciclopico dello spostamento di due isole («movasi la Capraia e la Gorgona, / e faccian siepe ad Arno in su la foce / sì ch'elli annieghi in te ogni persona»). Angiolieri, nel suo sonetto «S'i fosse foco, ardere' il mondo; / s'i fosse vento, lo tempesterei; / s'i fosse acqua, i' l'anegherei», rivolge in negativo tutti gli elementi. L'invettiva, che avrebbe certo bisogno di un supplemento di studio perché non ha mai avuto il giusto peso nei manuali, utilizza di preferenza alcuni campi metaforici, ad esempio le metafore animali («la progenie dei lupi e delle scrofe / oggi è sovrana», scrive lo "scapigliato" Boito per attaccare la borghesia ottocentesca emergente interessata solo al guadagno). Al bisogno soccorre adeguatamente il campo semantico dell'escrementizio che, residuo

corporale, funziona da equivalente della morte. Nel suo romanzo della "fine del mondo" Volponi fa pronunciare all'ultimo uomo (in realtà un nano sfigurato) una rovente invettiva contro il Governatore Moneta, goffo rappresentante di un capitalismo che ha condotto la Terra alla distruzione. Addirittura con una distinzione tra buono e cattivo escremento:

Oh! stronzo! Governatore di tutti gli stronzi! Ripiegati sul tuo corpo e sulla tua anima di merda e abbandonati alla merda. Merda eri e sei e merda sarai! Ma non la buona merda, onesto sterco di un corpo: soddisfazione e rifiuto di una esistenza appagata, giorno per giorno, anche defecando e concimando: elargendo oltre che assumendo e mangiando. Tu non sei certo la merda di un ciclo naturale; ma il mucchio, lo stronzo tesaurizzato di una circolazione forzata. Come nell'innaturale tu confondi l'oro con la merda, e non l'oro metallo utile per i denti e non la merda utile come concime; ma l'oro moneta con la merda moneta! Segni entrambi dell'artificiale; e della imposizione, anche viscerale, su cui l'artificiale si poggia.

La pulsione polemica può anche essere rivolta ad un bersaglio letterario e questo bersaglio assunto precisamente all'interno del testo. Abbiamo allora la *parodia*, che è un modo per mettere in discussione i modelli o anche gli autori dominanti. In primo luogo, tengo a sottolineare che la parodia è un testo non autosufficiente, in quanto per coglierla come tale dobbiamo conoscere almeno un altro testo: in essa quindi si manifesta in modo esemplare il carattere "bivoco" della parola (per dirla con Bachtin<sup>106</sup>), cioè il fatto che si parla sempre con parole già usate da altri e ancor di più il carattere "palinestuo" (per dirla con Genette<sup>107</sup>) di una scrittura

<sup>106</sup> «In questa parola ci sono due voci, due sensi e due espressioni. (...) La parola bivoca è sempre internamente dialogizzata. Tale è la parola umoristica, ironica, parodica, tale è, infine, la parola dei generi letterari intercalari: sono tutte parole bivoche internamente dialogizzate» (M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., p. 133).

<sup>107</sup> Genette parla di una «lettura relazionale» in quanto si leggono «due o più testi l'uno in funzione dell'altro» (*Palinestesi*, Torino, Einaudi, 1997, p. 469). Tale lettura è detta «palinestuo» con un gioco di parole attribuito a Lejeune: il gioco tra "palinestuo" e "incesto" riesce meglio nell'originale francese: «palimpsestuesse».

“creativa” tuttavia impegnata in una riscrittura, un *ipertesto* basato su di un precedente *ipotesto*. Qui davvero emerge il lavoro della scrittura e la sua intenzionalità nel deviare o trasformare il materiale verbale assunto in proprio. Tuttavia non sempre il senso dell'operazione consiste nell'aggressione del testo-base. Le teorie post-moderne hanno fin troppo calcato la mano sulla possibilità di una riscrittura morbida e neutra, non polemica. Occorrerà fare attenzione: mentre chiaramente la *Fontana malata* di Palazzeschi risulta essere il controcanto prosaico della musicalità della dannunziana *Pioggia nel pineto*, invece quando Campana riscrive il Petrarca da me citato a p. 98 mettendo i termini al contrario («Pace non cerco, guerra non sopporto»), l'obiettivo non è quello dell'abbassamento, perché l'ossimoro rimane uguale, quanto la segnalazione della *facilità* (il titolo campaniano è *Poesia facile*) con cui il procedimento della negazione a chiasma può essere commutato a piacere. Occhio quindi all'oggetto della polemica, che non si trova esclusivamente nell'ipotesto: si consideri il *Cavaliere inesistente* di Calvino che riprende personaggi e schemi dal poema cavalleresco e, pur avendo momenti *prosaici* di attualizzazione della materia (come gli interpreti che traducono gli insulti durante la battaglia), non vale tanto a contestare il precedente di Ariosto, che del resto era già di suo una parodia, ma usa la riscrittura come strumento non poi soltanto ludico per andare a colpire l'obiettivo contemporaneo dell'alienazione e del dogmatismo.

Ancora, il testo si riversa “fuori di sé” nella modalità dello *sproloquio*. In esso la scrittura viene spinta a esorbitare dal flusso dell'oralità, magari di fronte a un immaginario uditorio, secondo il modello dell'“uomo del sottosuolo” di Dostoevskij, con il suo continuo rivolgersi ai «signori» del pubblico che contiene anche un quanto di perorazione (così anche spesso in Pirandello), un tono di autodifesa che mette in evidenza la strategia del discorso. L'irruzione del linguaggio parlato conduce a forzare il ritmo e la scrittura parte per la tangente, come in Céline e il suo stile incalzante; siamo nei punti di maggior scatenamento della scrittura e basterà questo piccolo passo dall'inizio di *Guignol's band* che descrive un fuggi fuggi precipitoso e caotico:

Braoum ! Vraoum !... C'est le grand décombre !... Toute la rue qui s'effondre au bord de l'eau !... C'est Orléans qui s'écroule et le tonnerre au Grand Café !... Un guéridon vogue et fend l'air !... Oiseau de marbre !... virevolte, crève la fenêtre en face à mille éclats !... Tout un mobilier qui bascule, jaillit des croisées, s'éparpille en pluie de feu !... Le fier pont, douze arches, titube, culbute, au limon d'un seul coup ! La boue du fleuve tout élabousse !... brasse, gadouille la cohue qui hurle étouffe déborde au parapet !... Ça va très mal...

[Braum! Vroum!... È il gran smantello!... Tutta la strada che sprofonda in riva al fiume!... È Orléans che crolla e il tuono al Grand Café!... Un tavolino vola e fende l'aria!... Uccello di marmo!... prilla, spacca in mille pezzi la finestra di fronte!... Tutto il mobilio che traballa, sprizza dalla vetrata, si sparpaglia in pioggia di fuoco!... Il fiero ponte, dodici arcate, barcolla, poi capitombola nella melma d'un sol colpo! Il fango del fiume tutto schizza!... Rimescola, spazza la calca che urla soffoca trabocca dal parapetto!... È un disastro...]

(Certo, Céline è un caso: se consideriamo “alternativa” la sua straordinaria carica sintattica, non possiamo dire lo stesso delle scelte politiche risultanti dalla sua biografia. Ma allora ci ritroviamo in quel problema di strategie dissociate cui accennavo sopra e che avrebbe bisogno di essere dipanato in altro contesto e con più spazio). Torniamo al discorso che dilaga: uno degli apici raggiunti dal Novecento è senza dubbio il flusso di coscienza lo *stream of consciousness*. Già accennato nell'intreccio agitato di gesti e di pensieri del suicidio che conclude *Anna Karenina* di Tolstoj, provato da Dujardin sul declino dell'Ottocento, proromperà poi in un altro celebre finale, il monologo interiore nel dormiveglia di Molly Bloom nell'*Ulisse* di Joyce. Per altro, la presenza dell'oralità all'interno della forma-romanzo fa sì che anche la narrativa dei continenti postcoloniali si sia avvicinata a questa tecnica e abbia sperimentato l'exasperazione del discorso nella frase lunga. Si tratterà, magari, non più di approfondimento psicologico, ma di “monologo esteriore”: così, ad esempio, *L'autunno del patriarca* di García Márquez descrive nelle parole di un soggetto plurale (un “noi”

narrante) il ritrovamento del corpo del dittatore, fino ad allora irraggiungibile e immortale:

En aquel recinto prohibido que muy pocas gentes de privilegio habían logrado conocer, sentimos por primera vez el olor de carnaza de los gallinazos, percibimos su asma milenaria, su instinto premonitorio, y guiándonos por el viento de putrefacción de sus aletazos encontramos en la sala de audiencias los cascarones agusanados de las vacas, sus cuartos traseros de animal femenino varias veces repetidos en los espejos de cuerpo entero, y entonces empujamos una puerta lateral que daba a una oficina disimulada en el muro, y allí lo vimos a él, con el uniforme de lienzo sin insignias, las polainas, la espuela de oro en el talón izquierdo, más viejo que todos los hombres y todos los animales viejos de la tierra y del agua, y estaba tirado en el suelo, bocabajo, con el brazo derecho doblado bajo la cabeza para que le sirviera de almohada, como había dormido noche tras noche durante todas las noches de su larguísima vida de déspota solitario.

[In quel luogo proibito che pochissima gente privilegiata era riuscita a conoscere, sentimmo per la prima volta l'odore di carne degli avvoltoi, percepiamo la loro asma millenaria, il loro istinto premonitore, e lasciandoci guidare dal vento di putrefazione dei colpi d'ala troviamo nella sala delle udienze le carcasse verminose delle vacche, i loro quarti posteriori di femmine ripetuti più volte negli specchi a corpo intero, e allora spingemmo una porta laterale che conduceva in un ufficio dissimulato nel muro, e lì lo vedemmo, con l'uniforme di tela senza insegne, con le uose, con lo sperone d'oro al tallone sinistro, più vecchio di tutti gli uomini e di tutti gli animali vecchi della terra e dell'acqua, ed era disteso sul pavimento, bocconi, col braccio destro piegato sotto la testa in modo che gli servisse da cuscino, come aveva dormito notte dopo notte per tutte le notti della sua lunghissima vita di despota solitario.]

Una frase avvolgente che, ancora una volta, si aggira attorno ad una mancanza, ad un posto vuoto. E abbiamo già visto come l'oralità del «déparleur» contrassegni una ricerca letteraria che eccede dalla forma romanzo.

### 3. Strategie non-mediatrici

Come abbiamo visto nel capitolo II.6, la retorica della poesia secondo il Gruppo  $\mu$  è fondata sulla metafora: creando una metafora qualsiasi poeta ci garantisce dell'unità tra Anthropos e Cosmos, dimostra l'interscambio tra l'uomo e il mondo naturale. Eppure la modernità nasce proprio nel punto in cui quel rapporto si è incrinato. Per quanto la metafora possa offrire i suoi servigi a una pratica di abbellimento (ancora una volta, "rose" sull'"abisso"), bisogna aspettarsi che le cose non vadano sempre così. Infatti, quella della mediazione metaforica non è una regola tassativa, ma soltanto una possibilità, per quanto diffusa possa essere. Lo stesso Gruppo  $\mu$  se, da un lato, afferma che «il testo poetico è la soluzione di un conflitto attraverso il linguaggio»,<sup>108</sup> tuttavia è costretto ad ammettere che si tratta di una poetica legata ad un'ideologia storica e non può evitare di dedicare un capitoletto anche alle «poetiche non mediatrici».<sup>109</sup> Quella che essi chiamano la «poesia della rottura» dovrebbe corrispondere a una lotta alla metafora. Come si può contrastare la metafora? Questa domanda strategica presenta diverse soluzioni, praticate soprattutto dalle avanguardie:

a) *annullamento della metafora*. Potrebbe bastare, semplicemente, non fare alcuna metafora: tuttavia è tale l'abitudine della poesia a metaforizzare che i termini "letterali" messi in versi tenderebbero comunque a entrare in relazione gli uni con gli altri e a scambiarsi i loro "aloni simbolici". È più sicuro inceppare la metafora per altre vie: per esempio, con la tautologia che utilizza lo schema dell'identificazione per ripetere la stessa parola («E gli alberi son alberi, le case / sono case, le donne / che passano son donne, e tutto è quello / che è, soltanto quel che è», da *Pianissimo* di Sbarbaro). Molto efficace è il tipo di antimetafora utilizzato da Brecht in alcuni luoghi: essa funziona, sì, come si deve e stabilisce una me-

<sup>108</sup> Gruppo  $\mu$ , *Retorica della poesia*, cit., p. 107.

<sup>109</sup> *Ivi*, pp. 184-195.

diuzione, tuttavia il risultato significa che la mediazione non funziona. Leggiamone *La canzone del nemico di classe*: «wenn ich ihr Schaf bin / Dann werd ich ein Metzger nie» ("se sono la loro pecora non diverrò mai un macellaio"); e ancora, ripetuto con varianti ad ogni ritornello: «Der Regen kann nicht nach aufwärts» ("La pioggia non scorrerà mai verso l'alto"). In queste immagini, l'uomo è ben accostato alla natura, nella prima al mondo animale, nella seconda ai fenomeni atmosferici, quindi rispettando il connubio tra Anthropos e Cosmos. Il problema è che entrambe le immagini indicano l'impossibilità di cambiare posto nella società: la pecora non è il macellaio, e non è quindi equivalente la condizione dell'oppressore e dell'oppresso; e come la pioggia cade sempre verso il basso, così il dominio di classe è sempre sfavorevole alla classe dominata. La direzione è "a senso unico", sicché, in forza dell'equivalenza, lo scambio di posto degli stessi campi semantici viene decretato come illusorio e ironicamente contrastato dai duri fatti.

b) *svuotamento della metafora*. L'analogia, su cui si basa lo scambio può essere portata al limite e la figura della somiglianza accostare cose affatto imparagonabili. Sono di questo tipo le immagini surrealiste, per esempio «la rugiada dalla testa di gatta» di Breton, in cui il Gruppo  $\mu$  si sforza di rintracciare una sia pur pallida parte comune, l'iridescenza<sup>110</sup> (?!); ma in realtà non si tratta più di somiglianza, quanto piuttosto di una completa metamorfosi dei termini letterali. Se consideriamo l'intera frase di Breton, «Sur le pont la rosée à tête de chatte se berçait» ("Sul ponte la rugiada dalla testa di gatta si cullava"), vediamo che presenta un andirivieni tra artificiale e naturale senza lasciar scorgere alcun livello-base. Addirittura potremmo chiederci: se la rugiada ha la testa di una gatta, come ha il resto del corpo?

Un ulteriore esempio del passaggio dalla metafora verso la metamorfosi ce lo offre García Lorca, *In altro modo*:

La hoguera pone al campo de la tarde  
unas astas de ciervo enfurecido.

<sup>110</sup> Cfr. Gruppo  $\mu$ , *Retorica generale*, cit., p. 178.

Todo el valle se tiende. Por sus lomos,  
caracolea el vienteillo.

El aire cristaliza bajo el humo.  
Ojo de gato triste y amarillo.  
Yo, en mis ojos, paseo por las ramas.  
Las ramas se pasean por el río.

Llegan mis cosas esenciales.  
Son estribillos de estribillos.  
Entre los juncos y la baja tarde,  
¡qué raro que me llame Federico!

[Il falò pianta sul campo della sera / aste di cervo infuriato. / Tutta la valle è distesa. Sui suoi dorsi / caracolla il vento. // Il vento cristallizza sotto il fumo. / - Occhio di gatto triste e giallo. - / Io, nei miei occhi, passeggio sui rami. / I rami passeggiano sul fiume. // Vengono le mie cose essenziali. / Sono ritornelli di ritornelli. / Fra i giunchi e la sera bassa, / che strano chiamarsi Federico!]

Se nella prima strofa troviamo alcuni agganci metaforici decodificabili, come i rami del falò paragonati alle corna del cervo (e, siccome bruciano, il cervo è arrabbiato), oppure il vento che passa come un cavallo che "caracolla", nella seconda strofa si assommano immagini impossibili, l'aria che si "cristallizza", la passeggiata sui rami, i rami trasformati in gambe, per giunta quel misterioso gatto triste che si incastra nel bel mezzo col suo unico occhio. Proprio lo scatenarsi dell'immaginazione induce poi la sorpresa, nell'ultima strofa, di rientrare in se stessi e di chiamarsi con il proprio nome!

c) *sostituzione della metafora con una mediazione diversa e addirittura inversa*. Sfrutto qui una felice intuizione del Gruppo  $\mu$  quando dice che il contrario della metafora è il gioco di parole:<sup>111</sup> il significato simile/ suono diverso, qui suono simile/significato diverso. Sempre una mediazione, però superficiale e non sostanziale. Da questo punto di partenza varie linee si diramano e con differenti gradi di opposizione: l'uso dell'onomatopea, fino al rumorismo fu-

<sup>111</sup> Cfr. Gruppo  $\mu$ , *Retorica della poesia*, cit., p. 193.

turista e alle cacofonie palazzeschiere; le lingue inventate, come la *zaum* dei futuristi russi; la creazione di parole composte e mescolate, parole-macedonia, *portmanteau* e così via. Se Carroll indica la strada con il suo *Jabberwocky* («'Twas brillig, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe», ecc. ecc.) è poi Joyce ad aver raggiunto un risultato pressoché insuperabile con *Finnegans Wake*, che risulta audace chiamare “romanzo” e che diventa una vera “missione impossibile” tradurre in quanto già di suo contamina innumerevoli lingue. Vada un pezzettino dell'inizio:

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodus vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

Sir Tristram, violer d'amores, fr'over the short sea, had passencore rearrived from North Armorica on this side the scraggy isthmus of Europe Minor to wielderfight his penisolate war: nor had topsawyer's rocks by the stream Oconee exaggerated themselfe to Laurens County's gorgios while they went doublin their mumper all the time: nor avoice from afire bellowsed mishe mishe to tauftauf thuartpeatricks: not yet, though venissoon after, had a kidscad buttended a bland old isaac: not yet, though all's fair in vanessy, were sosie sesthers wroth with twone nathandjoe.

[fluidofiume, passato Eva ed Adamo, da spiaggia sinuosa a baia biancheggiante, ci conduce con un più commodus vicus di ricircolo di nuovo a Howth Castle Edintorni.

Sir Tristram, violista d'amores, da sopra il mar d'Irlanda aveva passencore riraggiunto l'Armorica del Nord su questa sponda l'istmo scosceso d'Europa Minore per wiedelbattere la sua guerra penisolata: né le topsawyer's rocks presso il fiume Oconee s'altrerano ingrandite fino ai gorgi della Laurens County mentre continuavano a raddublinare per tutto il tempo il loro mumpero: né 'navoce da 'nfoco aveva soffiorato mishe mishe al tauftauf tuseipeatrizio: non ancora, benché venisson dopo, una cadaglia aveva buttestado un blando vecchio isacco: non ancora, benché tutto sia lecito in vanesità, le sosie sesterelle s'erano adirate con un duun natangiò.]

Nel secondo Novecento italiano, troviamo in Gianni Toti una prosa inventiva con tante modificazioni lessicali, giocate soprattutto su ricalchi e giochi etimologici (è *Il padrone assoluto*):

Capo, non si preoccupi. Qui si baraondeggia, e bisogna stare attenti ai bardoni, agli imbaculatori, ai berecinti, ai balbari, alle babe. Questo intaccuinatore sta semplificando tutta la storia, anche se non ci riesce perché io l'ho intossicato subito, appena entrato in pagine, con tutti i miei linguisterismi, i giochi di motti, i morti di spirito, e altre ludibridini. Non si lasci incanzonare, il gannatore vorrebbe cantare ma gannisce e al di là dei ganniti non va, in questa ganea sognata, dove tracanniamo parole future.

È chiaro che in questi casi, sebbene sussista un tenue filo narrativo-tematico, la vera avventura è quella delle parole, divenute protagoniste. Può avvenire addirittura, come nel *Locus solus* di Roussel (1913-14), che la storia derivi dal collegamento di due frasi dal suono simile, oppure dallo sfruttamento delle ambiguità semantiche: insomma, farsi guidare dall'autogenerazione del linguaggio garantisce dalla banalità e promuove un'inventiva sfrenata. Più avanti, dopo la seconda Guerra Mondiale, sempre in Francia sarà il gruppo dell'Oulipo a lavorare in questa direzione secondo costrizioni formali liberamente assunte. Un esempio lampante gli *Esercizi di stile* di Queneau, dove un aneddoto di nessun conto viene ripetuto in 99 variazioni a dimostrare l'assoluta molteplicità della scrittura.

#### 4. I territori del comico

Con la parodia e il gioco di parole siamo intanto arrivati ai procedimenti per far ridere, ossia nei territori del comico. Il comico è di per sé alternativo? È possibile affermare che, a parità di livello, un'opera comica è sempre più stimolante di un'opera seria? In un certo senso sì, per il semplice fatto che il comico ha ricevuto una collocazione subalterna rispetto ai generi seri e quindi possiede in quanto tale una forza “indisciplinata” e contestativa che lo spinge a emergere dal basso. Questa è la tesi di Bachtin: tutta una carica sociale compressa ha trovato sfogo nelle feste stagionali del carnevale, si è agglutinata attorno alle manifestazioni folcloriche e popolari, per poi entrare nella letteratura scritta attraverso il comico e vedere lentamente riconosciuto il suo diritto alla parità. Il perno di

questa "rivoluzione" delle gerarchie stabilite Bachtin lo vedeva in Rabelais che era stato capace di trasfondere nei suoi giganti tutta l'irriverenza e l'ambivalenza del riso popolare. Rabelais apponeva al suo *Primo libro* la massima in versi: «Mieux est de ris que de larmes écrire, / Pource que rire est le propre de l'homme» ("Meglio è di risa che di pianti scrivere / Ché rider soprattutto è cosa umana"). Ora, vale la pena di citare ampiamente la teoria del riso di Bachtin perché chiarisce molti punti sulla valenza alternativa del comico:

È appunto il riso a distruggere la distanza epica e in generale ogni distanza gerarchica che allontana l'oggetto in senso assiologico. Nell'immagine di lontananza l'oggetto non può essere comico; perché diventi tale è necessario avvicinarlo; tutto ciò che è comico è vicino; tutta la creazione comica lavora in una zona di massimo avvicinamento. Il riso ha la forza straordinaria di avvicinare l'oggetto; esso introduce l'oggetto in una zona di brusco contatto, dove si può familiarmente tastarlo da tutte le parti, capovolgerlo, rivoltarlo, guardarlo dall'alto e dal basso, spezzarne l'involucro esteriore, gettare uno sguardo nel suo interno; dubitarne, scomporlo, smembrarlo, denudarlo e smascherarlo, studiarlo liberamente, sottoporlo a esperimento. Il riso distrugge la paura e il rispetto di fronte all'oggetto, di fronte al mondo, fa di questo l'oggetto di un contatto familiare e così ne prepara l'analisi assolutamente libera. Il riso è un fattore essenzialissimo nella creazione di quel presupposto di impavidità senza il quale è impossibile una cognizione realistica del mondo. Avvicinando e familiarizzando l'oggetto, il riso è come se lo consegnasse nelle mani impavide di una prova analitica – sia scientifica sia artistica – e di una libera invenzione sperimentale che serve ai fini di questa prova. (...) In sostanza è una detronizzazione, cioè il ritiro dell'oggetto dal suo piano di lontananza, la distruzione della distanza epica, l'assalto e la distruzione del piano di lontananza in generale. In questo piano (il piano del riso) l'oggetto può essere irriverentemente aggirato da tutte le parti; anzi, la schiena e il posteriore dell'oggetto (nonché le viscere che non si debbono mettere in mostra) acquistano in questo piano un significato particolare. L'oggetto è spezzato e denudato (lo spogliamo dell'addobbo gerarchico): ridicolo è un oggetto nudo, ridicola è la veste «vuota» tolta e separata dal corpo. Si ha un'operazione comica di smembramento.<sup>112</sup>

<sup>112</sup> M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, cit., pp. 464-465.

Come si vede, è evidenziato l'aspetto democratico del comico (l'avvicinamento, la soppressione della distanza sacrale), l'aspetto demistificante e nello stesso tempo creativo, fino al sorprendente apparentamento con le procedure scientifiche e sperimentali. È un comico basato sull'abbassamento, è prosaico, in questo senso "realistico" perché sfronda gli orpelli e le coperture ideali; è un comico che si fonda sui rovesciamenti e si concentra sul tema del corpo nelle sue pulsioni materiali e nei suoi flussi. È ovvio che poi il comico, nella sua lunga storia, si sfrangia in molti rivoli, prende svariate direzioni e assume diverse "posizioni", vi trovano posto il comico di situazione e il comico di linguaggio, le forme più moderate o più mordenti di umorismo (in Italia, da citare Dossi e Pirandello), l'*humour noir* surrealista, fino alle varietà odierne. Proprio la mercificazione attuale del comico – il comico in pillole, l'uso politico della barzelletta volgare e cose simili – costringe a chiarire meglio la questione dell'alternativa. Lo stesso Bachtin affronta il problema della parabola del comico che, dopo l'apice di Rabelais, risulta "smorzato" nel prosieguo della modernità. Di fatto il riso rinascimentale (potremmo aggiungere i nostri Ariosto, Folengo, Berni) rappresenta l'esplosione di una società in ascesa, la liberazione da pregiudizi e timori ancestrali (soprattutto di natura religiosa), che vede unita la liberazione del corpo individuale con l'utopia dell'indistruttibilità del corpo sociale. Già con Cervantes il riso non è più così pieno: si ride delle follie di Don Chisciotte, delle sue illusioni letterarie e dei suoi deliri di interpretazione, ma, in fondo, si è costretti ammettere che i veri pazzi sono gli altri, cioè noi.

Quello della modernità è un riso sarcastico, un riso consapevole che non c'è niente da ridere. E che, se si vuole ridere fino in fondo, occorre ridere del riso stesso, della sua facile stupidità. Un riso nero e crudele, evidenziato in questa pagine del *Maldoror* di Lautréamont:

(...) j'ai voulu rire comme les autres ; mais, cela, étrange imitation, était impossible. J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres. Un instant je crus mon but atteint. Je regardai dans un miroir cette bouche meurtrie par ma propre volonté ! C'était une er-

reur ! Le sang qui coulait avec abondance des deux blessures empêchait d'ailleurs de distinguer si c'était là vraiment le rire des autres. Mais, après quelques instants de comparaison, je vis bien que mon rire ne ressemblait pas à celui des humains, c'est-à-dire que je ne riais pas.

[...] ho cercato di ridere come gli altri; ma ciò, strana imitazione, era impossibile. Ho preso un coltello dalla lama molto affilata e mi sono tagliato le carni nei punti in cui si riuniscono le labbra. Per un istante ho creduto di aver conseguito il mio scopo. Gurdai in uno specchio quella bocca deturpata per mia spontanea volontà. Il sangue che colava abbondante dalle due ferite impediva d'altronde di discernere se era veramente del riso degli altri. Ma, dopo qualche istante di confronto, vidi chiaro che il mio riso non rassomigliava a quello degli umani, cioè che non ridevo.]

Un riso, forzato, artefatto, addirittura sanguinolento. Più avanti lo stesso Lautréamont suggerirà di contemperare la pretesa superiorità del riso con qualche contrappeso:

Je ne puis m'empêcher de rire, me répondez-vous ; j'accepte cette explication absurde, mais, alors, que ce soit un rire mélancolique. Riez mais pleurez en même temps. Si vous ne pouvez pleurer par les yeux, pleurez par la bouche. Est-ce encore impossible, urinez ; mais, j'avertis qu'un liquide quelconque est ici nécessaire, pour atténuer la sécheresse que porte, dans ses flancs, le rire, aux traits fendus en arrière.

[Non posso impedirmi di ridere, mi risponderete voi; accetto questa spiegazione assurda, ma, allora, sia un riso melanconico. Ridete, ma piangete nello stesso tempo. Se non potete piangere con gli occhi, piangete con la bocca. E se anche questo è impossibile, orinate; ma avverto che un liquido qualsiasi è qui necessario per attenuare l'aridità che il riso, dai tratti spaccati all'indietro, porta nei suoi fianchi.]

Del resto, qualche tempo prima di questa pagina, il saggio di Baudelaire sull'*Essenza del riso* aveva tagliato a metà lo spazio del comico, distinguendo con nettezza il riso semplice e banale da quello complesso, contorto, convulso e contraddittorio, che Baudelaire

chiamava «grottesco» («La gioia è una. Il riso è l'espressione d'un sentimento doppio, contraddittorio, e perciò vi è convulsione»<sup>113</sup>).

Proprio il grottesco appare essere una risorsa della modernità, anche se avrebbe bisogno ancora di messe a punto teoriche. Con qualche approssimazione si può attribuirgli un quanto di esagerazione, di amplificazione mostruosa e l'impianto in situazioni assurde. Uno dei maestri del grottesco contemporaneo è certamente il polacco Gombrowicz; il suo *Ferdydurke* racconta la "riduzione" di un adulto allo stadio del bambino: quindi distorsione delle percezioni, deformazione delle situazioni, gonfiamento linguistico, con in più il riferimento a una società che "rimbambinisce" i cittadini e li tratta con paternalismo ora bonario ora violento. Questa una pagina che inquadra preliminarmente il fenomeno:

Conoscete la sensazione di rimpicciolire dentro qualcuno? Beh, rimpicciolire dentro una zia è già qualcosa di molto sconveniente, ma rimpicciolire in un grosso prototipo di professore è il massimo dell'indecenza restringitoria. Notai che il professore stava brucando la mia verzura come una mucca. Strana sensazione davvero, un professore che ti bruca come un prato verde, mentre giureresti che se ne stia seduto a leggere in casa tua: e invece no, signore, lui è lì che pascola e bruca. Mi stava succedendo qualcosa di terribile, ma fuori di me accadeva qualcosa di stupido, qualcosa di sfacciatamente irreali. "Lo spirito!" gridai, "Io sono lo spirito, non un autorucolo! Sono lo spirito vivente! Io!" Ma lui sedeva e sedeva, e a furia di sedere si insediava talmente in quella sua seduta, sedeva in modo così assoluto che la sua seduta, benché in sé del tutto insignificante, si caricava chissà come di misteriosa potenza. Si tolse gli occhiali dal naso, li pulì con il fazzoletto, se li rimise sul naso: un naso invincibile. Il tipico naso nasale, stereotipato, banale, professorale, lunghetto anzichenò, composto da due canne parallele e definitive.

Un comico esagitato, coatto ed eccessivo. Strane fisionomie assume anche in poesia e tanto più perché la lirica non dovrebbe dare adito al comico (che, essendo *prosaico* sta bene in prosa, si di-

<sup>113</sup> C. Baudelaire, *L'essenza del riso*, in *Scritti di estetica*, Firenze, Sansoni, 1948, p. 88.

rebbe) e infatti non ne accoglie che una minimissima fetta. Ma quando penetra nei versi il riso esplose in maniera formidabile e raggiunge punte di inusitato vigore. E rigore: il rigore del riso consistendo nel rivolgersi alla fine contro se stesso. Il riso dell'autocritica è quello che incontriamo nel maestro del *contro dolore*, il nostro Palazzeschi; in particolare qui, in *Postille*, dove il poeta ritiratosi dal mondo riceve sulla targa della sua villa i più insultanti commenti:

- In grande su in cima,  
vicino a: *qui vive*, c'è scritto: *un pazzo*,  
e dopo la parola: *poeta*, c'è scritto: *del cazzo*.  
- Postille! Postille!  
- E dopo: *coglione*,  
ci hanno scritto col carbone.  
*Vivo o morto è lo stesso*,  
*caro poeta*,  
*sarai sempre un fesso*.

### 5. La decostruzione dell'io

La funzione centrale della forma-letteratura è quella "individualizzante". La narrativa ci vorrebbe dimostrare che alla fine ogni destino ha una soluzione ed ognuno ha il senso di una storia da raccontare; la poesia ancor di più si sforza di rappresentare la singola interiorità come emotivamente condivisibile. In un modo o nell'altro l'io (anche se non è direttamente narrante) la fa da padrone. La letteratura diventa una faccenda "privata" di identità e di identificazione, produce profili in cui il lettore viene trattenuto - come si dice: viene "preso". È attraverso un processo di transfert e contro-transfert (posso identificarmi nel personaggio "perché è proprio come me"; oppure mi attrae perché mi proietta in un mondo del tutto ignoto, sorprendente e avventuroso, e quindi opera una compensazione della mia "povertà dell'esperienza"), che vengono trasmessi e recepiti, mediante la "simulazione" letteraria, i modelli di comportamento. Quanto più appare innocente, semplice testimonianza del vissuto personale, e tanto più la letteratura collabora

con una particolare efficacia alla "produzione di soggetti". Per una tendenza alternativa, allora, questo diventa uno dei bersagli principali e anche uno dei più resistenti. L'alternativa letteraria ha bisogno di configurarsi come luogo della decostruzione dell'io.

Ciò che, nella tradizione, avviene nelle modalità della caduta tragica, ad esempio nel *Re Lear* di Shakespeare, privato del potere e disperso nella tempesta in veste di mendicante o di buffone, nel rimbalzare della domanda senza risposta del "chi sono?" («Doth any here know me? This is not Lear: / Doth Lear walk thus? speak thus? Where are his eyes? / (...) / 'tis not so. / Who is it that can tell me who I am?»); «Chi mi conosce di voi? Questo non è Lear. Vi pare che Lear cammini così, parli così?... Non è vero. Chi sa dirmi chi sono?», nell'Ottocento - con l'instaurarsi dell'individuo borghese, libero a parole, ma soggetto al potere economico - andrà a battere sulla impossibilità di conservare all'io una qualsiasi solidità. Sbattuto qua e là dalle fluttuazioni del mercato, l'io si scopre diviso nella dispersione del vissuto, si scopre composto di parti eterogenee (la psicoanalisi mostrerà quanto è in potere dell'inconscio) e quindi aggrappato a una identità inesorabilmente esposta all'alterità. Questa crisi verrà esemplarmente indicata nel motto di Rimbaud (nella *Lettera del veggente*, 1871) «Je est un autre», io è un altro, è estraneo a se stesso, addirittura al punto da diventare, dal punto di vista sintattico, una terza persona - Nerval aveva scritto, più correttamente «Je suis l'autre», io sono l'altro.

Una posizione forse meno radicale, ma decisamente interessante è quella della poetessa americana Emily Dickinson, interessante anche perché espressa a partire proprio dalla registrazione del vissuto. L'esperienza, però, deve constatare la frattura e la scissione del suo centro:

I felt a Cleaving in my Mind -  
As if my Brain had split -  
I tried to match it - Seam by Seam -  
But could not make them fit -

The thought behind, I strove to join  
Unto the thought before -

But Sequence ravelled out of Sound –  
Like Balls – upon a Floor –

[La mia mente sentii fendersi – / come se il mio cervello si fosse  
spaccato – / Cercai di ricongiungere i due orli – / ma non riuscivo a  
farli combaciare. // Il pensiero anteriore al successivo / tentavo in  
ogni modo di allacciare – / ma la sequenza era un groviglio muto – /  
gomitoli sul pavimento sparsi.]

Queste due quartine, nelle quali la stessa scansione dei trattini produce interruzioni e sdoppiamenti, si segnala per lo sforzo di recuperare una integrità dell'io che è stata messa a repentaglio. Che qui si tratti dell'identità femminile (una identità derivata e subalterna) è ovviamente molto importante e apre una questione destinata a acuirsi nel Novecento. È interessante anche notare come la sconfitta finale dei tentativi di "ricucitura" avvenga in una atmosfera ovattata, mediante il paragone con le quotidiane attività di una donna (un cestino da lavoro si è rovesciato, i gomitoli sono caduti sul pavimento senza far rumore e si sono ingarbugliati), una "piccola catastrofe" silenziosa che tuttavia rappresenta una più generale unità compromessa.

Per quanto riguarda l'Italia, la "crisi d'identità" si manifesta soprattutto nel primo Novecento, nelle esperienze di rottura futuriste, crepuscolari e vociane. Mentre i Futuristi, in sede di *Manifesto tecnico*, proclamano di «Distuggere nella letteratura l'io», cioè tutta la psicologia», Palazzeschi declina la sua versione del "chi sono?" rintracciandolo nella agilità del «saltimbanco»; e Gozzano arriva al negativo del «Ed io no voglio più essere io!». Quanto ai poeti attorno alla "Voce", lo Sbarbaro di *Pianissimo* mostra la propria interiorità completamente svuotata e alienata: «Io son come uno specchio rassegnato / che riflette ogni cosa per la via. / In me stesso non guardo perché nulla / vi troverei». Dopo aver ricordato l'accanimento che ben conosciamo della narrativa e del teatro di Pirandello nella lacerazione della maschera "pubblica", conviene riportare la vibrante invettiva di Gonzalo, nella *Cognizione del dolore* di Gadda, contro l'io, «il più lurido di tutti i pronomi»:

Io, tu... Quando l'immensità si coagula, quando la verità si aggrinzia in una palandrana... Da deputato al Congresso... io, tu... in una turchia e rattappita persona, quando la giusta ira si appesantisce in una pancia... nella mia per esempio... (...) Quando l'essere si parzializza, in un sacco, in una lercia trippa, i di cui confini sono più miserabili e più fessi di questo fesso muro pagatasse... che lei me lo scavalca in un salto... quando succede questo bel fatto... allora... è allora che l'io si determina, con la sua brava monade in coppa, come il capperò sull'acciuga arrotolata sulla fetta di limone sulla costoletta alla viennese... Allora, allora! È allora, proprio, in quel preciso momento, che spunta fuori quello sparagone d'un io... pimpante... eretto... impennacchiato di attributi di ogni maniera... paonazzo, e pennuto, e teso e turgido... come un tacchino... in una ruota di diplomi ingegnereschi, di titoli cavallereschi... saturo di glorie di famiglia... onusto di chincaglieria e di gusci di arselles come un re negro...

Nel secondo Novecento, il versante "sperimentale" procederà ad una capillare e completa decostruzione. A prova di come la prosa narrativa arrivi a farsi carico della crisi dell'io, si può assumere Beckett che la conduce alle estreme conseguenze proprio nell'abitacolo del narratore. Il suo *Innominabile* (1953), che comincia subito a inceppare l'immedesimazione per il semplice fatto di essere senza nome, è una mera voce testarda che cerca di far sorgere attorno a sé una parvenza di spazio, senza però riuscire a mantenerne salde le coordinate. Si veda l'abbrivio:

Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. Se peut-il qu'un jour, premier pas va, j'y sois simplement resté, où, au lieu de sortir, selon une vieille habitude, passer jour et nuit aussi loin que possible de chez moi, ce n'était pas loin. Cela a pu commencer ainsi. Je ne me poserai plus de question. On croit seulement se reposer, afin de mieux agir par la suite, ou sans arrière-pensée, et voilà qu'en très peu de temps on est dans l'impossibilité de plus jamais rien faire. Peu importe comment cela s'est produit. Cela, dire cela, sans savoir quoi. Peut-être n'ai-je fait qu'entériner un vieil état de fait. Mais je n'ai rien fait. J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi. Ces quelques généralisations

pour commencer. Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale. Il doit y avoir d'autres biais. Sinon ce serait à désespérer de tout. Mais c'est à désespérer de tout. A remarquer, avant d'aller plus loin, de l'avant, que je dis aporie sans savoir ce que ça veut dire. Peut-on être éphectique autrement qu'à son insu? Je ne sais pas. Les oui et non, c'est autre chose, ils me reviendront à mesure que je progresserai, et la façon de chier dessus, tôt ou tard, comme un oiseau, sans en oublier un seul. On dit ça. Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais.

[E adesso dove? Quando? Chi? Senza chiedermelo. Dire io. Senza pensarlo. Chiamarle domande, ipotesi. Procedere innanzi, e, questo, definirlo andare, definirlo procedere. Può darsi che un giorno, fatto il primo passo, io ci sia semplicemente rimasto: rimasto, dove, invece di uscire, com'era mia vecchia consuetudine, per trascorrere giorno e notte il più lontano possibile da casa mia, ma non era poi tanto lontano. Può essere cominciato così. Non mi rivolgerò più domande. Si ritiene soltanto di riposarsi, per potere agire meglio in seguito, o senza riposti pensieri, ed ecco come in pochissimo tempo ci si trova nell'impossibilità di fare più nulla. Poco importa in qual modo questo sia accaduto. Questo, dire questo, senza sapere che cosa. Forse ho soltanto ratificato un vecchio stato di fatto. Ho l'aria di parlare, non sono io, di me, non è di me. Alcune generalizzazioni, tanto per cominciare. Come fare, come farò, che cosa devo fare, nella situazione in cui mi trovo, e in qual modo procedere? Per pura aporia ovvero per affermazioni e negazioni che saranno man mano infirmate, o presto o tardi. Questo in linea generale. Ma devono esserci altri espedienti. Se no ci sarebbe da disperare di tutto. Ma c'è, da disperare di tutto. C'è da osservare, prima di proseguire, che io dico aporia senza sapere che cosa voglia dire. Ma si può essere efetici non a propria insaputa? Non so. I sì e i no, è diverso, mi torneranno in mente a mano a mano che progredirò, e anche il modo di defecarci sopra, o presto o tardi, presto o tardi, come un uccello, senza dimenticarne uno solo. Lo

si dice. Il fatto sembra essere, se nella situazione in cui mi trovo si può ancora parlare di fatti, non soltanto che avrò da parlare di cose delle quali non posso parlare, ma anche, e questo è più interessante, che io, e questo è ancora più interessante, che io, non so più, non importa. Comunque, sono costretto a parlare. Non tacerò mai. Mai.]

Contraria alla centralità dell'io sarà anche l'impersonalità del montaggio, magari di citazioni prelevate da altri autori. Del montaggio narrativo ho già accennato nel capitolo III.6; ora aggiungo il montaggio in poesia, il cui rappresentante migliore è Pound (altro caso spinoso per collocazione politica, che va risolto non superficialmente, con una ponderata analisi specifica del testo). Vedere i *Cantos*, dove Pound utilizza un gran numero di fonti da tutte le letterature e le aree culturali, dal greco di Omero a Dante e a Villon, fino alla poesia orientale, arrivando a inserire in evidenza nel suo testo addirittura gli ideogrammi.

#### 6. La scrittura "fuori luogo"

Del pari l'alternativa letteraria deve remare contro la costituzione dell'ambiente. Infatti sono le coordinate spazio-temporali a rendere credibili i personaggi e a contribuire all'effetto "come se", se non alla vera e propria "produzione della realtà", tanto da poter offrire spunti agli studiosi della storia e della geografia. Contraddire questo costituirsi dell'ordine verosimile significa prendere l'immaginario in parola e spingerlo verso il "mondo che non c'è", per i versanti del fantastico e dell'utopico, oppure dell'allegorico che si dimostra, una volta di più, stimolatore dell'inventività. Naturalmente la stranezza può essere ridotta a norma e lo vediamo nel recente successo della mappa del fantasy che ricrea il non-luogo come abitabile e come spazio ideale per le fughe dell'evasione o del ritorno al mito (con grande sfoggio di manicheismo e di combattimento contro le forze del Male assoluto). All'alternativa autentica conviene resti un contrasto tra reale e irreal: il mondo davvero "impossibile", infatti, è quello dell'interferenza. Il Pantagruel di

Rabelais può partire da Parigi per combattere i Dipsodi o per finire, più avanti, nel paese dei Lanternesi. In prossimità dei nostri tempi, Calvino elabora le sue *Città invisibili* dentro la cornice di una riscrittura del viaggio di Marco Polo. Oppure Borges infila l'uno nell'altro i suoi mondi illusori (*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*) a partire da uno specchio collocato in Avenida Gaona, una strada che ancora oggi esiste sulla piantina di Buenos Aires. L'altrove deve rimanere inquietante, sicché magari assume sfumature negative, per niente compensatrici. Ce lo mostra proprio Beckett nei suoi personaggi malridotti in mezzo alla scena vuota e, nel nostro romanzo sperimentale, ne è esempio Manganelli, con i suoi aldilà e i suoi inferni, luoghi deserti e inospitali, dove può accadere di tutto, luoghi imprecisi e confusi, come questa *Palude definitiva*:

Non è, questa, una palude; ma in qualche modo la palude definitiva, un luogo dove, mi sento dire, nessuno scabino o giustiziere oserebbe inoltrarsi; ma un luogo in cui è difficile entrare e impossibile uscire; dove io sarò al sicuro, ma affatto solo, e per sempre escluso da ogni commercio umano. Non vorrei portare con me una tenera infanticida, per i giusti commerci della carne? Faccio segno che no, non voglio altro che un riparo che tenga lontano da me le mani spietate dei giusti. Nella palude non osa andare se non chi abbia compiuto gesti tali da essere abbandonato dagli dèi e odioso agli uomini. Dunque qualcuno è andato alla palude prima di me? Le risposte sono vaghe: forse molti anni prima qualcuno è andato, ma non è detto che sia riuscito a penetrare; giacché anche l'ingresso nella palude è sommamente rischioso. Chiedo se esistono sentieri, anche se angusti, impervi; mi dicono che la palude non sta immobile, e sentieri vi sono, ma si mutano di giorno in giorno, o almeno di mese in mese; né è dato riconoscerli in modo certo. Vi sono guide? No, non vi sono guide, perché nessuno osa inoltrarsi per la palude, dove non vi sono che erbe lacustri, funghi, vermi, bisce, minuscoli animali, e dovunque la terra ora resiste, ora cede al piede avventuroso. Se qualcuno affronta la palude sa che nessuno lo aiuterà, che nessuno ascolterà le sue grida d'aiuto se gli accadrà di affondare nella melma. Non vi sono carte, nessun segnale?

Un luogo composto da interrogativi e da risposte evasive date da un vecchio con il volto nascosto nell'ombra; un luogo fatto sor-

gere dalle parole e che, per questo motivo, non può essere che precario e pericolante.

Su questo fronte, molto significativa risulta la scrittura dell'onirismo. In essa l'immaginario si insinua nel reale, lo fa entrare in crisi con piccole scosse, minimi scombinamenti, subdole incrinature e scompensi. Uno scenario che sembrava normale si deforma sotto gli occhi del lettore che credeva di avere in mano dei dati sicuri. Il processo dell'onirismo funziona più d'ogni altro in Kafka, e lo vedremo ora all'opera in un brano di *America* (o *Il disperso*). Qui Karl si trova di notte in una villa sconosciuta e, uscito dalla sua camera, non riconosce più il percorso, il luogo cambia connotati come in quei sogni in cui non riusciamo più a tornare al punto di partenza o a ritrovare la persona cercata:

(...) er nahm die Kerze und ging auf den Gang hinaus. Die Tür ließ er offen, um für den Fall, als sein Suchen vergeblich wäre, wenigstens sein Zimmer wiederzufinden (...) Karl war schon an großen Strecken der Wände vorübergekommen, die gänzlich ohne Türen waren, man konnte sich nicht vorstellen, was dahinter war. Dann kam wieder Tür an Tür, er suchte, mehrere zu öffnen, sie waren versperrt und die Räume offenbar unbewohnt. (...) Plötzlich hörte die Wand an der einen Gangseite auf, und ein eiskaltes marmornes Geländer trat an ihre Stelle. (...) Man stand ja hier oben wie auf der Galerie einer Kirche. (...) Das Geländer war übrigens nicht lang, und bald wurde Karl wieder vom geschlossenen Gang aufgenommen. Bei einer plötzlichen Wendung des Ganges stieß Karl mit ganzer Wucht an die Mauer, und nur die ununterbrochene Sorgfalt, mit der er die Kerze krampfhaft hielt, bewahrte sie glücklicherweise vordem Fallen und Auslöschen. Da der Gang kein Ende nehmen wollte, nirgends ein Fenster einen Ausblick gab, weder in der Höhe noch in der Tiefe sich etwas rührte, dachte Karl schon, er gehe immerfort im gleichen Kreisgang in der Runde, und hoffte schon, die offene Tür seines Zimmers vielleicht wiederzufinden, aber weder sie noch das Geländer kehrte wieder. Bis jetzt hatte sich Karl von lautem Rufen zurückgehalten, denn er wollte in einem fremden Haus zu so später Stunde keinen Lärm machen, aber jetzt sah er ein, daß es in diesem unbeleuchteten Hause kein Unrecht war, und machte sich gerade daran, nach beiden Seiten des Ganges ein lautes »Hallo!« zu schreien, als er in der Richtung, aus der er gekommen war,

ein kleines, sich näherndes Licht bemerkte. Jetzt konnte er erst die Länge des geraden Ganges abschätzen; das Haus war eine Festung, keine Villa.

[Egli prese la candela e uscì nel corridoio. Lasciò la porta aperta per poter ritrovare almeno la sua camera (...) Aveva già percorso un grande tratto lungo pareti completamente sprovviste di porte, dietro alle quali non sapeva immaginarsi che cosa ci potesse essere. E poi vennero molte porte una dietro l'altra, egli tentò di aprirne più d'una ma erano tutte chiuse e le stanze evidentemente disabitate. (...) D'un tratto la parete da una parte del corridoio cessava e al suo posto c'era invece una gelida balaustra di marmo. (...) Pareva di trovarsi sulla galleria di una chiesa. (...) La balaustra non era molto lunga e ben presto Karl rientrò nel corridoio chiuso. All'improvviso il corridoio faceva una svolta e Karl urtò con tanta violenza contro il muro, che se non avesse tenuto la candela con cura e stretta come in una morsa, questa gli sarebbe caduta e si sarebbe spenta. Siccome il corridoio pareva che non dovesse finire più, non si vedeva da nessuna parte una finestra, e non c'era anima viva né in alto né in basso, Karl incominciò a pensare di andare sempre in giro nello stesso corridoio e sperava già di ritrovare la porta aperta della sua stanza, ma non incontrò più né questa né la balaustra. Finora egli si era trattenuto dal chiamar forte, perché non voleva fare chiasso in una casa estranea e per di più in un'ora così tarda della notte, ma ormai incominciava a pensare che in quella casa senza luce non c'era niente di male e si preparava già a mandare un forte richiamo da tutt'e due le parti del corridoio, quando vide che dalla stessa parte dalla quale egli era venuto gli veniva incontro una piccola luce. Solamente ora si accorse di quant'era lungo il corridoio. Quella casa era una fortezza, non una villa.]

La linea dell'onirismo attraverserà il surrealismo francese, con le vere e proprie trascrizioni di sogni, in Italia con autori come Landolfi e Savinio, in Polonia con Schulz, affine a Kafka. Negli anni Sessanta, nell'ambito della neoavanguardia, sarà Sanguineti a utilizzare l'onirismo, arrivando però a una copertura quasi integrale del testo con la plasmabilità cangiante del sogno. Lo stesso impianto narrativo, ora, si frammenta in pezzi brevi o lasse, ciascuno con una propria relativa autonomia. Ne offro un esempio (si tratta di *Capriccio italiano*):

Perché quando eravamo partiti sulla barca, e lui aveva disteso le vele, c'era un tenue vento, e intorno al lago c'era tanta gente, seduta sui prati, all'ombra, dove c'erano alberi, e vicino al padiglione, e ai tavoli delle osterie, che intorno all'imbarcadere ce n'erano almeno due, di osterie, e c'erano tutti quei colori e tutta quella luce. La pioggia sembrava vicina, ma lui distese le vele e disse poi che tornavamo quasi subito. Ma mia moglie, che era incinta allora, e aveva una pancia molto grossa, saltò sopra la barca a remi, e c'era C., invece, che remava. Poi perdemmo di vista anche la barca a remi. Poi cominciò a salire la nebbia. Poi cominciò a piovere, e la pioggia faceva molto rumore, e dalla riva c'era C. che gridava, e anche mia moglie gridava, che erano tornate indietro da tanto tempo, ma con tutto quel rumore non si capiva mica che gridavano, e sembravano delle voci perdute, con tutta quella nebbia, anche, e ormai era notte, e non mi accorsi che B. era entrato, ma lo vidi nello specchio, che ancora ero macchiato di sangue, che adesso cantavo proprio come un disperato, con la bocca aperta sotto l'acqua, che mi bevevo tutto quel rumore. E subito, allora, mi misi a sputare nello specchio, e allora il mio volto cominciò a guastarsi tutto, e non vedevo l'ombelico, ma una schiumosa chiazza, e un ginocchio cominciò a sciogliersi tutto, e poi cancellai quasi un orecchio, e poi i testicoli, e tutto così, a caso. E la testa di B. era proprio dietro la mia, che rideva. Poi prese le mie mutande, e se le mise in testa. E a vederlo così nello specchio, che si guastava anche lui tutto in faccia, con gli ultimi sputi, sembrava proprio che piangesse.

Caratterizzano questo brano le incertezze sui personaggi che hanno perso il nome, indicato solo dall'iniziale puntata; i repentini cambi di situazione, con improvviso sbalzo "sul lago"/"a terra"; il tema della corporeità (il sangue, i testicoli, le mutande); infine la questione dell'identità - che avevo trattato nel paragrafo precedente - stravolta proprio in uno "stadio dello specchio" degradato, dove la rappresentazione di sé non solo svanisce, ma è soppressa da autoscoronanti sputi.

Bisogna ancora parlare della nozione di **straniamento**. Anche lo straniamento ha a che vedere con l'esterno: ma, mentre l'apostrofe o l'invettiva sono proiettate verso un interlocutore che viene in qualche modo presupposto dal testo, nello straniamento è il soggetto stesso a immaginarsi esterno. Straniare infatti significa "guardarsi dal di fuori" ed è perciò stesso atteggiamento praticamente impossibile e altamente contraddittorio, perché consiste in uno sdoppiamento del sé. Tuttavia da provare: proprio le nostre attività e le nostre idee più abituali, quelle che si danno per scontate e naturali, se guardate da questa prospettiva sfalsata ci appaiono insulse e infondate. Finché si sta dentro un orizzonte dato, certe logiche si applicano senza nemmeno pensarci; è mettendosi nei panni di qualcuno o qualcosa di *esterno* e di *estraneo* (un punto di vista "ingenuo", ma posizionato *ad hoc*), che ci si accorge con stupore della assurdità dei comportamenti. Per l'appunto, ciò che è comunemente ritenuto normale prende a profilarsi come "strano" e ingiustificato ("ma guarda un po' cosa stavo facendo a mia insaputa..."), e come appartenente ad altri ("ma come posso essere io questo?"). È un procedimento che costituisce la letteratura in quanto modalità diversa di osservazione, dislocazione del modo di vedere rispetto ai percorsi del senso comune dominante.

Questa dislocazione abnorme può consentire non solo il rinnovamento della percezione, il recupero dell'inavvertito e la sensibilità per il minuscolo propria della modernità, ma anche la critica della valutazione, la messa in questione di valori talmente consolidati da rimanere impliciti. Questo risvolto "valoriale" nello straniamento più tradizionale consisteva soprattutto in un ammonimento morale rivolto all'uomo e alla sua pretesa di essere superiore: chiameremo questo straniamento *antiantropocentrico*. Comunque sia, allo spostamento del punto di vista occorre un perno: un personaggio "alieno" che, trovandosi al di fuori della convenzione o escluso da essa, la possa demistificare per tale: ecco allora l'occhio del bambino, dell'animale, o addirittura di un oggetto (che occhi non dovrebbe neppure averne), oppure di una parte del corpo (Diderot darà la

parola agli organi sessuali nei suoi *Gingilli indiscreti*) e quant'altro si presti all'occorrenza. Leopardi, nelle *Operette morali*, affiderà a due esseri "meravigliosi", il folletto e lo gnomo, il compito di commentare l'estinzione del genere umano, che non è sopravvissuto al suo istinto di dominio e di sfruttamento («non si trova più regni né imperi che vadano gonfiando e scoppiando come le bolle, perché sono tutti sfumati»). L'estraneo potrà essere plausibilmente un visitatore straniero (tipici i persiani di Montesquieu); e allora quale visitatore è più straniero di un extraterrestre? Già Voltaire aveva concepito *Micromegas*, un Siriano (nel senso di: proveniente dalla stella Sirio), che in compagnia di un abitante di Saturno visita il nostro pianeta, lamentandosi della sua scomodità e irregolarità:

Mais, dit le nain, ce globe-ci est si mal construit, cela est si irrégulier et d'une forme qui me paraît si ridicule ! tout semble être ici dans le chaos: voyez-vous ces petits ruisseaux dont aucun ne va de droit fil, ces étangs qui ne sont ni ronds, ni carrés, ni ovales, ni sous aucune forme régulière, tous ces petits grains pointus dont ce globe est hérissé, et qui m'ont écorché les pieds ? (Il voulait parler des montagnes.)

[«Ma,» disse il nano, «questo globo è così malcostrutto, è così irregolare e di una forma che mi sembra ridicola! Tutto qui sembra essere in un caos: non vedete quei piccoli ruscelli, di cui nessuno va diritto; quegli stagni che non sono rotondi né quadrati né ovali né di un'altra forma regolare; tutti quei granellini appuntiti di cui è irta questa palla e che mi hanno scorticato i piedi? (Voleva parlare delle montagne.)]

È un problema di proporzioni: l'abitante di Saturno è un "nano" rispetto a quello di Sirio, ma entrambi sono talmente grandi da non riuscire a vedere gli esseri umani altro che grazie alla lente di un microscopio come se fossero «insetti invisibili». Dopodiché la meraviglia della scoperta va in acido soprattutto quando emerge l'assurdità della guerra (che, per altro, è – all'epoca – già il nostro scontro tra Occidente e Oriente):

Savez-vous bien, par exemple, qu'à l'heure où je vous parle, il y a cent mille fous de notre espèce, couverts de chapeaux, qui

tuent cent mille autres animaux couverts d'un turban, ou qui sont massacrés par eux, et que, presque sur toute la terre, c'est ainsi qu'on en use de temps immémorial.

(...)

Ah ! malheureux ! s'écria le Sirien avec indignation, peut-on concevoir cet excès de rage forcenée ! Il me prend envie de faire trois pas, et d'écraser de trois coups de pied toute cette fourmilière d'assassins ridicules.

[Non sapete, per esempio, che nel momento in cui vi parlo, vi sono centomila pazzi della nostra specie, con in testa un cappello, che ammazzano centomila altri animali che hanno in testa un turbante, o vengono massacrati da questi, e che su quasi tutta la terra, usa così da tempo immemorabile?] (...) «Disgraziati!» gridò il Siriano, «chi potrebbe immaginare una rabbia così insensata! Mi vien voglia di fare tre passi e di schiacciare con tre pestate tutto quel formicaio di assassini ridicoli.»]

Questa reprimenda antiantropocentrica non ha ancora smesso di essere attuale. Certo, la fantascienza farà progressi tecnologici e mentre in Voltaire era solo una diversità di misure, molte altre varietà verranno immaginate nelle mappe astrali dalla *Space opera*. Ma i toni non cambiano di molto con il polacco Lem e il suo esploratore cosmico Ijon Tichy (*Memorie di un viaggiatore spaziale*) che si presenta all'Assemblea dei Pianeti Uniti come delegato della Terra, senonché l'ammissione dei terrestri viene aspramente discussa, in questi termini dal rappresentante di Thuban:

« (...) Abbiamo ora tra noi, in questa venerabile sala, tra queste auguste mura, un rappresentante dei mangiatori di cadaveri, maestro nella ricerca della gioia assassina, un ingegnoso architetto dei mezzi di sterminio, che suscita con il suo aspetto in pari tempo il riso e il raccapriccio, un raccapriccio che riusciamo a stento a dominare; ecco, ora noi vediamo su quel banco, fino a oggi immacolato, un essere che non ha neanche il coraggio di un assassino coerente, poiché dà continuamente alla sua carriera, contrassegnata dalle tracce degli assassinii, eleganti e false definizioni, il cui terribile e autentico significato qualsiasi studioso obiettivo delle razze stellari è in grado di decifrare. Sì, Alto Consiglio».

Finirà in una rissa intergalattica, poi per fortuna si rivelerà soltanto un sogno. Ma intanto lo straniamento ha tirato il suo colpo. E del resto la proiezione, propria della fantascienza, nel lontano futuro e in altrove assolutamente distanti – per quanto possa essere spesso associata all'evasione e allo scontro manicheo dei buoni contro i cattivi – si presta particolarmente allo straniamento: costringendoci sempre a riconoscere che c'è qualcuno che la pensa in un altro modo, si qualifica (lo ha sostenuto Suvin nel suo studio sul genere) come «letteratura dello straniamento cognitivo».<sup>114</sup>

Tale stigmatizzazione dei comportamenti umani non vale solo da reprimenda etica ma assume anche una dimensione politica. Il punto di vista esterno può provenire dagli esclusi e quindi, più che dall'esterno, proviene dal basso, dal cosiddetto "soggetto subalterno". Non c'è bisogno di lontani pianeti, l'alieno è molto vicino a noi, solo a volerlo vedere. Negli anni della presa di coscienza protofemminista, l'alieno si manifesta nel cuore del familiare: è una donna. Da manuale questa rappresentazione delle cerimonie da cui le donne sono escluse (che si tratti di circostanze religiose o accademiche o politiche, poco importa), fatta da Virginia Woolf in modo tale che gli atti, cui evidentemente si attribuisce grande importanza da parte di chi li compie, appaiano privi di senso e altrettanto le vesti rituali e i simboli, se visti "come se fosse la prima volta". Ecco un brano tratto dalle *Tre gbinee*, un singolare saggio contro la guerra e contro il potere patriarcale, che presenta vari pezzi di bravura icastici e polemici come questo:

Now you wear wigs on your heads; rows of graduated curls descend to your necks. Now your hats are boat-shaped, or cocked; now they mount in cones of black fur; now they are made of brass and scuttle shaped; now plumes of red, now of blue hair surmount them. Sometimes gowns cover your legs; sometimes gaiters. Tabards embroidered with lions and unicorns swing from your shoulders; metal objects cut in star shapes or in circles glitter and

<sup>114</sup> Cfr. D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, il Mulino, 1985, in particolare pp. 20-22.

twinkle upon your breasts. Ribbons of all colours – blue, purple, crimson – cross from shoulder to shoulder. After the comparative simplicity of your dress at home, the splendour of your public attire is dazzling. (...)

Even stranger, however, than the symbolic splendour of your clothes are the ceremonies that take place when you wear them. Here you kneel; there you bow; here you advance in procession behind a man carrying a silver poker; here you mount a carved chair; here you appear to do homage to a piece of painted wood; here you abase yourselves before tables covered with richly worked tapestry. And whatever these ceremonies may mean you perform them always together, always in step, always in the uniform proper to the man and the occasion.

[A volte portate la parrucca e file di boccoli sempre più fitti vi scendono sino al collo. A volte calzate la feluca o il tricorno; altre volte dal vostro copricapo si elevano coni di pelliccia nera: a volte esso è fatto di bronzo e ha la forma di un secchio; a volte lo sormontano pennacchi di crini ora rossi ora azzurri. Talvolta le gambe sono nascoste dalla toga; tal altra sono modellate da ghettoni. Cotte ricamate con leoni e unicorni vi scendono dalle spalle e sul petto vi luccicano ornamenti di metallo a forma di stella o di cerchio. Nastri variopinti – blu, porpora, cremisi – sono drappeggiati da una spalla all'altra. A paragone della relativa semplicità con cui vestite a casa, lo splendore delle vostre uniformi pubbliche ci abbaglia. (...)]

E ancora più strane dello splendore simbolico delle vostre uniformi sono le cerimonie nel corso delle quali le indossate. A un certo punto vi inginocchiate; poi fate un inchino; ora invece incedete al seguito di un uomo che reca in mano una mazza d'argento; ora ascendete a uno scranno intagliato; ora sembra che rendiate omaggio a un pezzo di legno dipinto; ora vi prostrate dinanzi a tavole ricoperte di arazzi preziosi. E, quale che sia il senso di queste cerimonie, voi le eseguite sempre coralmemente, sempre a tempo, sempre indossando l'uniforme adatta alla persona e all'occasione.]

L'alieno siamo noi. Un modo polemico di vedere il naturale come strano è lo sguardo che scopre la valenza politica di ciò che in apparenza è innocente e neutro. Lo straniamento politico è la grande arma di Brecht. Nel teatro di Brecht lo straniamento è una tecnica di recitazione, per cui l'attore deve interpretare il perso-

naggio in chiave critica, esprimendo insieme alle sue ragioni anche i suoi torti (quindi in modo contraddittorio). Ma straniamento c'è anche nei suoi testi, appunto come demistificazione dell'umanitario, del sentimentale, dell'ideologico in genere. Se guardiamo il geniale e stralunato umorismo dei *Dialoghi di profughi*, qui lo straniamento arruola nei suoi ranghi il paradosso e l'ironia. Il paradosso riguarda, ad esempio, l'assurdità della guerra che sarebbe più facile se non ci fosse la popolazione civile:

Haben Sie gelesen, wie jetzt in Frankreich die Zivilbevölkerung dem totalen Krieg in die Quere gekommen ist? Sie hat alle Pläne der Heeresleitungen über den Haufen geworfen, heißt es. Sie hat die militärischen Operationen gehindert, indem die Flüchtlingsströme den Truppenbewegungen die Straßen verstopft haben. (...) In der Zeitung schreibt ein Militärsachverständiger besorgt, die Zivilbevölkerung ist zu einem ernstesten Problem für die Militärs geworden. (...)

Man hätte rechtzeitig an die Evakuierung des Kontinents denken müssen. Nur die restlose Entfernung der Völker könnte eine vernünftige Kriegsführung mit voller Ausnutzung der neuen Waffen ermöglichen. Und es müßte eine Dauerevakuierung sein, denn die neuen Kriege brechen blitzschnell aus, und wenn dann nicht alles bereit, das heißt weg ist, ist alles verloren. Und die Evakuierung müßt auf der ganzen Welt vorgenommen werden, denn die Kriege breiten sich rasend aus und man weiß nie, wohin die Vorstöße erfolgen.

[Ha letto che in Francia la popolazione civile ha messo i bastoni fra le ruote alla guerra totale? Ha mandato a monte tutti i piani degli stati maggiori, si dice. Ha ostacolato le operazioni militari, perché le fiumane di profughi hanno ingorgato le strade e impedito i movimenti delle truppe. (...) Un esperto militare scrive con preoccupazione sui giornali che la popolazione civile è diventata un problema serio per i militari. (...) Si sarebbe dovuto pensare in tempo all'evacuazione del continente. Solo il totale allontanamento dei popoli potrebbe permettere una condotta di guerra ragionevole e il totale sfruttamento delle nuove armi. E dovrebbe essere un'evacuazione permanente, perché le guerre oggi scoppiano con la velocità del fulmine, e se non è pronto tutto, cioè non c'è più nulla, allora tutto è perduto. Inoltre l'evacuazione dovrebbe esser fatta in tutto il mon-

do, perché le guerre si estendono a velocità folle e non si sa mai in quale direzione si spingano le avanzate.]

Dal canto suo, l'ironia può rovesciare la prospettiva addirittura sui campi di concentramento («Ich hab davon gehört, daß man eigene Lager errichtet hat, wo man Leute wie mich vor der Wut des Volkes schützen wollte»; «Sentii parlare di certi campi dove si voleva proteggere dall'ira del popolo la gente come me») in tal caso mettendo in mostra proprio le inversioni logiche operate dalla retorica del potere.

#### 8. Negazione come libertà

Si potrebbe obiettare che, se le linee alternative sono costituite da contro-procedimenti, allora la loro azione è squisitamente negativa, di conseguenza subalterna e secondaria, in quanto il negativo dipende da un positivo preesistente. L'alternativa, quindi, sarebbe parassitaria rispetto al codice dominante, gli sarebbe legata a filo doppio al punto di non poter fare a meno di esso, quindi alla fine riconfermandolo.

Si può rispondere a questa obiezione in vari modi. Intanto, che – come abbiamo visto – la distruzione letteraria avviene sempre nella forma di una costruzione del testo. Anche quando parliamo di rottura o di eterogeneità, queste sono *interne* a un insieme verbale che, malgrado tutto, risulta materialmente intero né più né meno del testo in sé unitario. L'autonegazione, anche quando è portata all'estremo, contiene una istanza *affermativa*: lo dimostra il punto d'arrivo dell'*Ulisse* di Joyce, il monologo di Molly, che termina con un sesquipedale e reiterato "sì" («and yes I said yes I will Yes»). Un'altra risposta plausibile è la superiorità della pluralità rispetto all'unicità: il codice dominante è unico ed è un modello da imitare, mentre le disubbidienze e le deroghe hanno possibilità infinite e non si prestano all'imitazione, se non nel senso che, se vogliamo essere altrettanto disubbidienti, dobbiamo trovare ancora un'altra via per esserlo.

Ma la risposta che mi convince di più è un'altra. Nessuna codificazione è originaria. Ogni codice è un tentativo di mettere ordine al caos e quindi di ridurre l'anarchia. Perciò i contro-procedimenti non sono semplicemente negativi (distruttivi o azzeranti), ma intendono ripristinare delle energie potenziali soffocate dalle modalità consacrate. Lavorano, intendo dire, a favore della libertà. Lo vediamo molto bene dal nostro osservatorio odierno nel dominio della letteratura di consumo che ha molto diminuito le procedure ammesse. L'alternativa, allora, nonché negare la povertà presente, dovrebbe recuperare la ricchezza del possibile. La ricchezza e la produttività (uso apposta dei termini *economici*) dell'anarchia. In fondo, come stemma dell'alternativa letteraria, niente è meglio della regola unica che Rabelais, all'alba del romanzo moderno, ha assegnato alla sua utopica abbazia di Thélème: «Fais ce que voudras» («Fa' quello che vuoi»). Il negativo, allora, è solo un mezzo per levarsi di dosso le norme abitudinarie e infondate che impediscono un sano "ritorno al disordine". La pulsione anarchica infatti non può mai *affermarsi* senza irrigidirsi; deve manifestarsi come traccia che solca e destabilizza le strutture delle nostre sicurezze, ivi compresi i "sistemi" letterari.

## Indice dei termini tecnici

- Acrostico: 58.  
Adynaton: 104.  
Aferesi: 29.  
Allegoria: 112.  
Allitterazione: 57.  
Anacoluto: 167.  
Anacronia: 120.  
Anadiplosi: 55.  
Anafora: 54.  
Analessi: 120.  
Anastrofe: 62.  
Anisocronia: 120.  
Antanaclasi: 97.  
Antitesi: 99.  
Antonomasia: 73.  
Apocope: 29.  
Aposiopesi: 167.  
Apostrofe: 65, 167.  
Assonanza: 39.  
Bisillabo: 35.  
Cacofonia: 25.  
Canzone: 40.  
Catacresi: 67.  
Chiasmo: 55.  
Climax: 57.  
Consonanza: 39.  
Decasillabo: 33.  
Dialefe: 27.  
Dieresi: 27.  
Distico: 40.  
Elencazione: 56.  
Elisione: 29.  
Endecasillabo: 30.  
Enjambement: 59.  
Epanadiplosi: 55.  
Epanalessi: 53.  
Epifora: 55.  
Epifrasi: 62.  
Epitrope: 103.  
Epizeusi: 53.  
Eterodiegetico (narratore): 142.  
Extradiegetico (narratore): 142.  
Figura etimologica: 56.  
Focalizzazione: 137.  
Intradiegetico (narratore): 142.  
Invettiva: 168.  
Ipallage: 73.  
Iperbato: 62.  
Iperbole: 102.  
Ipotiposi: 147.  
Ironia: 101.  
Isocolo: 56.  
Lassa narrativa: 123.  
Litote: 104.  
Metafora: 76.  
Metaromanzo: 158.  
Metonimia: 71.  
Mondo possibile: 136.  
Narratario: 144.  
Novenario: 32.  
Omodiegetico (narratore): 142.  
Onirismo: 189.  
Onomatopea: 25.  
Ossimoro: 96.

Ottava: 40.  
 Ottonario: 34.  
 Paragone, vedi Similitudine.  
 Parodia: 169.  
 Paronomasia: 58.  
 Perifrasi: 66.  
 Personificazione: 113.  
 Polittoto: 56.  
 Prolessi: 120.  
 Prosopopea: 65, 167.  
 Quadrisillabo: 35.  
 Quartina: 40.  
 Quinario: 32.  
 Rima: 37.  
 Senario: 34.  
 Sestina: 40.  
 Settenario: 31.

Simbolo: 114.  
 Similitudine: 78.  
 Sinalefe: 27.  
 Sineddoche: 69.  
 Sineresi: 27.  
 Sinestesia: 92.  
 Sonetto: 40.  
 Sproloquio: 170.  
 Straniamento: 192.  
 Tapinosi: 168.  
 Terzina: 40.  
 Tmesi: 61.  
 Tridecasillabo: 37.  
 Trisillabo: 35.  
 Verso doppio: 36.  
 Verso libero: 47-52.  
 Zeugma: 88.

## Indice dei nomi citati negli esempi

Alfieri, Vittorio: 25, 29, 37, 41, 57,  
 100, 103, 104.  
 Alighieri, Dante: 25, 26, 27, 30,  
 38, 41, 59, 62, 66, 72, 85,  
 88, 102, 113, 135, 168, 187.  
 Alvaro, Corrado: 122.  
 Angiolieri, Cecco: 168.  
 Apollinaire, Guillaume: 88.  
 Arbasino, Alberto: 155.  
 Ariosto, Ludovico: 25, 29, 54, 56,  
 62, 73, 97, 123, 170, 179.  
 Atwood, Margaret: 123, 146.  
 Balestrini, Nanni: 61, 123.  
 Balzac, Honoré de: 19, 133.  
 Baudelaire, Charles: 67, 85, 86, 87,  
 92, 99, 112, 113, 117, 180,  
 181.  
 Beckett, Samuel: 185, 188.  
 Belli, Giuseppe Gioachino: 100,  
 112.  
 Bembo, Pietro: 59.  
 Bene, Carmelo: 24.  
 Berni, Francesco: 179.  
 Blixen, Karen: 130.  
 Boccaccio, Giovanni: 83.  
 Boiardo, Matteo Maria: 38.  
 Boito, Arrigo: 168.  
 Borges, Jorge Luis: 144, 145, 155,  
 188.  
 Bradbury, Ray: 150.  
 Brancati, Vitaliano: 153.  
 Brecht, Bertolt: 56, 165, 173, 196.  
 Breton, André: 174.  
 Butor, Michel: 138.  
 Cacciatore, Edoardo: 37, 41, 45.  
 Calvino, Italo: 139, 142, 170, 188.  
 Campana, Dino: 24, 43, 54, 65,  
 85, 170.  
 Camus, Albert: 140.  
 Carducci, Giosuè: 41, 47, 88.  
 Caproni, Giorgio: 34.  
 Carroll, Lewis: 137, 176.  
 Castiglione, Baldassarre: 29.  
 Catullo, Gaio Valerio: 98.  
 Cavalcanti, Guido: 41.  
 Celati, Gianni: 130.  
 Céline, Louis-Ferdinand: 170, 171.  
 Cellini, Benvenuto: 109.  
 Cervantes, Miguel de: 159, 179.  
 Chiabrera, Gabriello: 35.  
 Coetzee, John Maxwell: 161.  
 Coleridge, Samuel Taylor: 70.  
 Conrad, Joseph: 130.  
 Cortázar, Julio: 138.  
 Corazzini, Sergio: 31.  
 d'Annunzio, Gabriele: 39, 52, 96,  
 109.  
 D'Arrigo, Stefano: 121.  
 Defoe, Daniel: 136.  
 de Quincey, Thomas: 151.  
 Dickens, Charles: 147.  
 Dickinson, Emily: 183.  
 Diderot, Denis: 159, 192.  
 Döblin, Alfred: 157.

Donne, John: 88, 97.  
Dos Passos, John: 123.  
Dossi, Carlo: 179.  
Dostoevskij, Fëdor: 155, 170.  
Dujardin, Édouard: 171.  
Eliot, Thomas Stearns: 71, 116.  
Éluard, Paul: 83, 97.  
Fenoglio, Beppe: 121.  
Flaiano, Ennio: 58.  
Flaubert, Gustave: 134, 154.  
Folengo, Teofilo: 179.  
Foscolo, Ugo: 42, 60, 62.  
Gadda, Carlo Emilio: 71, 87, 88,  
110, 151, 157, 184.  
García Lorca, Federico: 165, 174.  
García Márquez, Gabriel: 171.  
Ginsberg, Allen: 51.  
Glissant, Édouard: 157.  
Goethe, Johann Wolfgang von:  
111.  
Gogol, Nikolaj Vasil'evič: 128.  
Gombrowicz, Witold: 181.  
Govoni, Corrado: 49.  
Goytisoló, Juan: 152, 160.  
Gozzano, Guido: 26, 36, 42, 56,  
60, 184.  
Grass, Günter: 131, 132.  
James, Henry: 145.  
Joyce, James: 156, 171, 176, 198.  
Kafka, Franz: 126, 189, 190.  
Keats, John: 55.  
Kundera, Milan: 160.  
Landolfi, Tommaso: 190.  
Lautréamont, Comte de: 82, 179,  
180.  
Lem, Stanislaw: 194.  
Leopardi, Giacomo: 27, 43, 60,  
167, 193.  
Leporeo, Ludovico: 42, 45.  
Lobo Antunes, António: 151.  
Lucano, Marco Anneo: 73.

Lucini, Gian Pietro: 48.  
Lucrezio Caro, Tito: 77.  
Lunetta, Mario: 52.  
Luzi, Mario: 115.  
Magalotti, Lorenzo: 32.  
Majakovskij, Vladimir Vladimi-  
rovič: 86.  
Malerba, Luigi: 82, 131, 145.  
Mallarmé, Stéphane: 53, 68, 92.  
Manganelli, Giorgio: 131, 188.  
Mann, Thomas: 154.  
Manzoni, Alessandro: 33, 36, 42,  
70, 81, 144, 147.  
Marinetti, Filippo Tommaso: 85.  
Marino, Giovan Battista: 59, 89,  
104.  
Maupassant, Guy de: 106, 107,  
151.  
Medici, Lorenzo de': 34.  
Melville, Herman: 111.  
Metastasio, Pietro: 32, 34.  
Michelstaedter, Carlo: 88.  
Montale, Eugenio: 25, 59, 97.  
Monte Andrea: 61.  
Montesquieu: 193.  
Moretti, Marino: 36.  
Musil, Robert: 155.  
Nerval, Gérard de: 183.  
Okri, Ben: 152.  
Omero: 23, 75, 79, 88, 142, 187.  
Pagliarani, Elio: 50, 59, 75, 95.  
Palazzeschi, Aldo: 35, 41, 165, 170,  
182, 184.  
Parini, Giuseppe: 29, 62, 102.  
Pascal, Blaise: 97.  
Pascoli, Giovanni: 27, 32-36, 39,  
41, 60, 62, 71, 73, 85, 87,  
89, 92, 97.  
Pasolini, Pier Paolo: 39, 42, 60, 99.  
Pavese, Cesare: 48, 60, 73, 74, 95,  
96, 144, 165.

Pessoa, Fernando: 147.  
Petrarca, Francesco: 28, 29, 53,  
57-59, 88, 89, 98, 104.  
Pirandello, Luigi: 81, 133, 134,  
143, 170, 179, 184.  
Pizzuto, Antonio: 72, 151.  
Poe, Edgar Allan: 53.  
Poliziano, Angelo: 38.  
Pound, Ezra: 187.  
Praga, Emilio: 34, 41.  
Proust, Marcel: 86, 92, 93, 110,  
121.  
Queneau, Raymond: 177.  
Rabelais, François: 159, 178, 179,  
188, 199.  
Racine, Jean: 77.  
Rebora, Clemente: 25, 62.  
Rimbaud, Arthur: 116, 183.  
Robbe-Grillet, Alain: 141.  
Rodari, Gianni: 67.  
Rolli, Paolo: 36.  
Rosselli, Amelia: 50, 52, 54, 59, 99.  
Roussel, Raymond: 177.  
Saba, Umberto: 60, 166.  
Saffo: 98.  
Saint-Amant, Marc-Antoine Girard  
de: 91.  
Sanguinetti, Edoardo: 31, 42, 45,  
50, 58, 59, 62, 190.  
Sannazaro, Jacopo: 26.  
Saramago, José: 127, 143.

Savinio, Alberto: 190.  
Sbarbaro, Camillo: 173, 184.  
Schulz, Bruno: 190.  
Shakespeare, William: 29, 55, 70,  
83, 84, 96, 128, 183.  
Shelley, Percy Bysshe: 167.  
Stampa, Gaspara: 54, 98.  
Stendhal: 73, 132.  
Sterne, Laurence: 123, 159.  
Svevo, Italo: 145.  
Tasso, Torquato: 25, 59.  
Tolstoj, Lev: 171.  
Toti, Gianni: 176.  
Ungaretti, Giuseppe: 50, 83.  
Valéry, Paul: 89.  
Vargas Llosa, Mario: 130.  
Vasio, Carla: 31.  
Verga, Giovanni: 149.  
Verlaine, Paul: 114.  
Villon, François: 187.  
Virgilio Marone, Publio: 168.  
Vivaldi, Antonio: 25.  
Volponi, Paolo: 45, 46, 61, 169.  
Voltaire: 193, 194.  
Vonnegut, Kurt: 126, 146.  
Whitman, Walt: 51.  
Woolf, Virginia: 156, 195.  
Zanella, Giacomo: 34.  
Zanzotto, Andrea: 99.  
Zola, Émile: 148.  
Yourcenar, Marguerite: 144.

- Alhasser, Louis: 18.  
 Aristotele: 65, 66, 68, 76, 79, 86,  
 127.  
 Bachtin, Michail Michajlovič: 20,  
 155, 158, 169, 177-179.  
 Bal, Mieke: 127.  
 Barthes, Roland: 18-20, 68, 122.  
 Beltrami, Pietro G.: 39, 61.  
 Benjamin, Walter: 15, 77, 116-118,  
 164, 165.  
 Bertone, Giorgio: 33.  
 Bertoni, Alberto: 49.  
 Booth, Wayne C.: 145.  
 Botticelli, Giovanni: 71, 75, 151, 152.  
 Bremond, Claude: 122.  
 Chastan, Seymour: 127, 143, 146,  
 154.  
 Curti, Fausto: 164.  
 Debenediti, Giacomo: 125.  
 de Man, Paul: 87, 93, 94.  
 Della Volpe, Galvano: 84.  
 Di Girolamo, Costanzo: 26, 30.  
 Dörfel, Lubomir: 136, 137.  
 Eco, Umberto: 83.  
 Fontana, Giovanni: 24.  
 Foucault, Michel: 18.  
 Freud, Sigmund: 14, 22.  
 Frye, Northrop: 106, 127, 128, 154.  
 Gadamer, Hans-Georg: 17, 164.  
 Genette, Gérard: 71, 79, 84, 91,  
 92, 119-121, 139, 140, 142,  
 159, 169.  
 Gimzburg, Carlo: 14.  
 Gramsci, Antonio: 12.  
 Greimas, Algirdas Julien: 21, 106-  
 108, 110, 129, 130, 151.  
 Gruppo  $\mu$ : 69, 76, 108, 109, 173-  
 175.  
 Henry, Albert: 79.  
 Jakobson, Roman: 63, 90.  
 Jameson, Fredric: 21, 22.  
 Johnson, Barbara: 67.  
 Kristeva, Julia: 25.  
 Krynski, Wladimir: 155, 156.  
 Lacan, Jacques: 90.  
 Lausberg, Heinrich: 68.  
 Lavagetto, Mario: 14.  
 Lejeune, Philippe: 169.  
 Lotman, Juri Michajlovič: 53, 135,  
 137.  
 Lupertini, Romano: 152.  
 Marx, Karl: 16, 160.  
 Mazzacurati, Giancarlo: 159.  
 Morelli, Giovanni: 14.  
 Mortara Garavelli, Bice: 68.  
 Muraro, Luisa: 91.  
 Olbrechts-Tyteca, Lucie: 82.  
 Orlando, Francesco: 68, 147.  
 Pavel, Thomas G.: 136.  
 Pinchera, Aldo: 28, 62.  
 Platone: 143.  
 Raimondi, Ezio: 68.  
 Ramous, Mario: 37.  
 Richards, Ivor Armstrong: 77.  
 Ricœur, Paul: 21, 84, 135.  
 Rodríguez, Juan Carlos: 159.  
 Ruwet, Nicolas: 24.  
 Segre, Cesare: 31, 139.  
 Suvin, Darko: 195.  
 Uspenski, Boris Andrejevič: 135.  
 Weinrich, Harald: 77, 78, 96, 97,  
 135.



Ricœur, Paul: 21, 84, 135.  
 Rodríguez, Juan Carlos: 159.  
 Ruwet, Nicolas: 24.  
 Segre, Cesare: 31, 139.

Suvin, Darko: 195.  
 Uspenski, Boris Andrejevič: 135.  
 Weinrich, Harald: 77, 78, 96, 97,  
 135.

